

Marie-Stéphanie Servos

par la fondatrice du média et podcast *Femmes d'art*

Préface de Rebecca Amsellem

Postface de Soline Delos

Femmes d'art

**De Berthe Morisot à nos jours,
ces femmes qui font l'histoire de l'art**

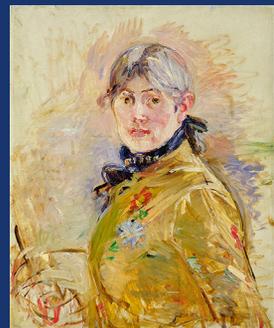
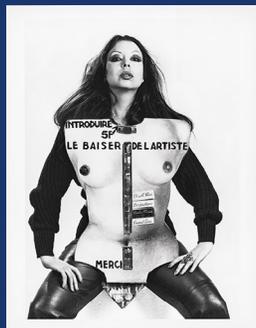
Femmes d'art

Quel meilleur endroit pour découvrir des femmes artistes que le musée ? Cependant, en se promenant dans les allées de nos grands musées, on découvre que leurs noms sont très peu présents au bas des cartels qui accompagnent les œuvres. Absentes en tant que créatrices, elles sont pourtant si présentes en tant que sujets, la plupart du temps nues. Les femmes n'ont-elles jamais créé ? N'ont-elles jamais été suffisamment talentueuses pour être retenues par l'histoire ? Évidemment, non. Les femmes ont tout simplement longtemps été invisibilisées. Heureusement, en l'espace de dix ans, et sous l'impulsion des femmes de tous horizons – commissaires d'expositions, galeristes, critiques, collectionneuses... —, les lignes bougent, permettant aux femmes de prendre enfin toute la place qu'elles méritent.

Ce livre a vocation à mettre en lumière le travail de femmes artistes d'hier et d'aujourd'hui. Des portraits de celles qui ont ouvert la voie (Berthe Morisot, Louise Bourgeois, Georgia O'Keeffe, Niki de Saint Phalle...), des conversations avec celles qui créent (Agnès Thurnauer, Prune Nourry, Inès Longevial, Joanna Vasconcelos...) et celles — actrices du monde de l'art — qui les soutiennent.



Marie-Stéphanie Servos est journaliste et passionnée d'art. En 2019, elle fonde *Femmes d'art*, un média, un podcast et une communauté dédiés aux femmes qui font le monde de l'art aujourd'hui. Préface de **Rebecca Amsellem**, fondatrice de la newsletter *Les Glorieuses* et postface de **Soline Delos**, journaliste culture au magazine *ELLE*.



24,90 euros

Prix TTC France

ISBN : 979-10-285-2271-1



LEDUC

Rayon : Beaux arts

Marie-Stéphanie Servos

par la fondatrice du média et podcast *Femmes d'art*

Préface de Rebecca Amsellem

Postface de Soline Delos

Femmes d'art

**De Berthe Morisot à nos jours,
ces femmes qui font l'histoire de l'art**

REJOIGNEZ NOTRE COMMUNAUTÉ DE LECTEURS !

Inscrivez-vous à notre newsletter et recevez des informations sur nos parutions, nos événements, nos jeux-concours... et des cadeaux !
Rendez-vous ici : bit.ly/newsletterleduc

Retrouvez-nous sur notre site www.editionsleduc.com
et sur les réseaux sociaux.



Leduc s'engage pour une fabrication écoresponsable !



« Des livres pour mieux vivre », c'est la devise de notre maison.
Et vivre mieux, c'est vivre en impactant positivement le monde qui nous entoure ! C'est pourquoi nous choisissons nos imprimeurs avec la plus grande attention pour que nos ouvrages soient imprimés sur du papier issu de forêts gérées durablement, et qu'ils parcourent le moins de kilomètres possible avant d'arriver dans vos mains ! Pour en savoir plus, rendez-vous sur notre site.

Suivi éditorial et recherche iconographique : Nathalie Reyss

Préparation de copie et relecture : Clémentine Sanchez

Création graphique et mise en page : Studio Blick

Design de couverture : Studio Blick

Crédits photographiques du bandeau : Inès Longevial, *I Got Your Back*, 162 × 130 cm, huile sur toile, 2020, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Crédits photographiques de la couverture : de gauche à droite : Zahra Holm, *Pensées* © Adagp, Paris, 2021 ; ORLAN, *Le baiser de l'artiste*, 1977, © Adagp, Paris, 2021 ; Kubra Khademi, *The Two Page Book*, avec l'aimable autorisation de la galerie Éric Mouchet © Adagp, Paris, 2021 ; *Autoportrait* de Berthe Morisot © Getty Images.

Crédits photographiques pour l'intérieur : voir page 198

© 2021, Leduc Éditions

10, place des Cinq-Martyrs-du-Lycée- Buffon

75015 Paris – France

ISBN : 979-10-285-2271-1

À ma fille, Romy, pour que tu aies la chance de connaître toutes ces femmes.
J'espère qu'elles pourront t'inspirer et t'apporter autant qu'à moi.

Sommaire

Préface par Rebecca Amsellem.....	6
--	----------

Mot de l'auteure	9
-------------------------------	----------

Chapitre 1 Celles qui créent.....	13
--	-----------

Les pionnières.....	15
----------------------------	-----------

Berthe Morisot (1841-1895) avec Dominique Bona.....	16
--	----

Suzanne Valadon (1865-1938) avec Anne Liénard et Magali Briat Philippe.....	18
---	----

Sonia Delaunay-Terk (1885-1979) avec Cécile Godefroy.....	21
--	----

Georgia O'Keeffe (1887-1986) avec Barbara Buhler Lynes.....	24
--	----

Lee Krasner (1908-1984) avec Eleanor Nairne.....	27
---	----

Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) avec Eva Reifert.....	30
---	----

Dora Maar (1907-1997) avec Damarice Amao.....	32
--	----

Lee Miller (1907-1997) avec Carolyn Burke.....	34
---	----

Louise Bourgeois (1911-2010) avec Julienne Lorz.....	36
---	----

Frida Kahlo (1907-1954) avec Claire Berest.....	38
--	----

Niki de Saint Phalle (1930-2002) avec Caroline Deyns.....	41
--	----

Les engagées	45
---------------------------	-----------

Esther Ferrer (1937).....	46
---------------------------	----

Nil Yalter (1938).....	50
------------------------	----

Tania Mouraud (1942).....	54
---------------------------	----

Martha Rosler (1943).....	59
---------------------------	----

Marina Abramovic (1946).....	62
------------------------------	----

ORLAN (1947).....	67
-------------------	----

Agnès Thurnauer (1962).....	70
-----------------------------	----

La nouvelle génération.....	75
------------------------------------	-----------

Joana Vasconcelos (1971).....	76
-------------------------------	----

Billie Zangewa (1973).....	80
----------------------------	----

Elsa Sahal (1975).....	84
------------------------	----

Delphine Diallo (1977).....	88
-----------------------------	----

Laure Prouvost (1978).....	92
----------------------------	----

Gabrielle Goliath (1983).....	96
-------------------------------	----

Prune Nourry (1985).....	100
--------------------------	-----

Kubra Khademi (1989).....	104
---------------------------	-----

Zahra Holm (1989).....	108
------------------------	-----

Elsa Parra et Johanna Benaïnous (1990 et 1991).....	112
--	-----

Inès Longevial (1990)	116
Pauline Guerrier (1990).....	120
Tiffany Bouelle (1992)	124
Charlotte Abramow (1993)	128
Christine Safa (1994).....	132

Chapitre 2

Celles qui soutiennent les femmes artistes..... 137

Julie Crenn.....	138
Marie-Laure Bernadac	140
Floriane de Saint Pierre.....	143
Susan Fisher Sterling.....	145
Nathalie Guiot.....	147
Fabienne Dumont.....	150
Géraldine Gourbe	152
Hélène Guenin	155
Odile Burluroux.....	158
Marie Robert	160
Béatrice Salmon.....	163
Camille Morineau.....	165
Marie Docher	168
Sonia Recasens	170
Béatrice Josse.....	173
Sandra Patron	175

Les galeristes

prennent le pouvoir..... 179

Suzanne Tarasieve.....	180
Marion et Claudine Papillon.....	183
Anne de Villepoix.....	186
Magda Danysz.....	189
Nathalie Obadia	192

Postface par Soline Delos..... 194

Remerciements 199

Crédits des photographies..... 201

Préface par Rebecca Amsellem

À quoi ressemblerait un monde où Artemisia Gentileschi, Judy Chicago ou encore Khadija Saye auraient les mêmes honneurs que Raphael, Picasso ou Robert Doisneau ? Serait-il plus beau ? Serait-il plus apaisé ? Je ne le saurais probablement jamais. Alors que je tente malgré tout de répondre à ces questions, je ne cesse de penser à cette phrase de la peintresse Rosa Bonheur¹. « Pourquoi ne serais-je pas fière d'être femme ? Mon père, cet apôtre enthousiaste de l'humanité, m'a bien des fois répété que la mission de la femme était de relever le genre humain et qu'elle était le Messie des siècles futurs. Je dois à ses doctrines la grande et fière ambition que j'ai conçue pour le sexe auquel je me fais gloire d'appartenir et dont je soutiendrai l'indépendance jusqu'à mon dernier jour. » Je me dis alors qu'il ressemblerait à cela, ce monde. Une société dans laquelle nous aurions des centaines de milliers de témoignages d'artistes, des femmes, et ce que cela signifie, pour elles, d'être femmes. Dans ce monde, il serait bien plus aisé de définir sa propre identité de femme. Être fière serait sans doute une évidence. Et la singularité serait la norme.

Je ne serais pas d'accord avec toutes les artistes, mais j'aurais l'opportunité de ne pas être d'accord avec certaines. Là est la nuance : l'opportunité. Nous vivons dans une société, comme celles qui l'ont précédée, qui perpétue l'invisibilisation systémique des artistes femmes. Les institutions culturelles, en privilégiant majoritairement les hommes dans leurs commandes, les institutions éducatives, qui « oublient » d'intégrer plus de deux ou trois femmes au programme de littérature chaque année, les institutions politiques, en honorant toujours les mêmes,

contribuent à créer un système qui invisibilise les arts réalisés par des femmes.

Je n'affirme pas que les femmes ont une sensibilité qui mériterait d'être exposée. Je n'affirme pas non plus qu'elles sont de « meilleures » artistes, il n'y a d'ailleurs rien de plus subjectif que le goût pour une œuvre. Néanmoins, en refusant de corriger un biais patriarcal et de financer les artistes femmes, les institutions invisibilisent les travaux de femmes. Lorsque Linda Nochlin s'attacha à comprendre pourquoi il n'y avait pas de grandes femmes artistes en 1971, elle insista sur le pouvoir des institutions balayant d'un revers de main l'excuse encore en vogue : « Les génies sont forcément des hommes. » Les institutions, au travers de leurs commandes, leurs budgets et leurs choix artistiques sont en grande partie responsables de la légitimation de la culture. « [...] L'art n'est en aucun cas l'activité libre et autonome d'un individu surdoué, "influencé" en priorité par les artistes qui l'ont précédé et, de façon plus vague et superficielle, par des "forces sociales", écrit Linda Nochlin. Nous déduisons [...] que le contexte global propre à la création artistique – celle-ci étant liée au développement du sujet créateur ainsi qu'à la nature et à la qualité de l'œuvre d'art en elle-même – survient dans un certain paysage social, qu'il est l'un des éléments qui composent ce paysage social, qu'il est à la fois perpétué et déterminé par des institutions sociales spécifiques et identifiables, et qu'enfin, parmi ces institutions se trouvent les académies et les systèmes de mécénat, mais aussi les mythologies sur le créateur divinisé et sur l'artiste comme superhéros viril ou paria social. »

Heureusement, il existe des solutions pour corriger ce biais. Écrire des livres, comme celui que vous avez entre vos mains, pour mettre en lumière les œuvres des femmes qui ont eu la chance d'exercer leur art. Et penser à l'avenir. Que souhaitons-nous laisser aux générations futures ? Un art qui est le reflet de notre époque. Les œuvres de Carrie Mae Weems, Berangère

1. Anna Klumpke, *Rosa Bonheur. Sa vie, son œuvre*, Flammarion, Paris, 1908, p. 311, in Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Thames & Hudson, écrit en 1971 et publié en 2021.

Fromont, Kara Walker, JEB, Amy Sherald, Agnès Thurnauer et toutes celles que je ne connais pas encore. Et il existe une solution. Responsabiliser les institutions et introduire des quotas pour atteindre une égalité. Les politiques culturelles engendrent une allocation des budgets vers ce qui est considéré comme légitime aujourd'hui pour être mis en patrimoine pour demain. Elles sont responsables du reflet de notre époque culturelle.

En réalisant le podcast *Femmes d'art* et cet ouvrage, Marie-Stéphanie Servos réussit à corriger ce biais systémique en mettant en lumière ces artistes souvent oubliées, des chercheuses qui leur consacrent une carrière et les galeristes qui refusent de se conformer à l'ordre établi. C'est une petite révolution. C'est un pas de plus vers ce monde que nous tentons inlassablement de construire. Un monde dans lequel nous ne nous poserons pas la question de l'existence éventuelle de génies dont nous n'aurions jamais entendu parler.

Rebecca Amsellem

« Être fière serait sans doute une évidence. Et la singularité serait la norme. »

**« Pourquoi n'y
a-t-il pas eu de
grandes artistes
femmes ? »**

Linda Nochlin, 1971

Mot de l'auteure

En tant que passionnée d'art, je me suis longtemps réfugiée dans les musées, les galeries. J'y ai trouvé l'apaisement, j'y ai découvert le beau, j'y ai aussi appris. Pour moi, le monde de l'art a longtemps été comme une zone neutre, un champ entre deux mondes, épargné par les maux de la société, les inégalités, le sexisme, les discriminations que je pouvais constater au quotidien dans mon métier de journaliste, ou lors de discussions avec des amies. Un univers hors du temps.

Un jour, j'ai eu envie d'ouvrir mon champ de vision et de découvrir d'autres femmes artistes qui ne seraient pas Frida Kahlo ou Niki de Saint Phalle, que je connaissais déjà – et encore, si mal, moins bien qu'un Picasso que j'avais eu l'occasion de voir et de revoir lors de plusieurs expositions.

Quel meilleur moyen pour répondre à mes velléités que d'aller au musée ? En me promenant dans les allées de nos grands musées parisiens, le choc : je ne voyais que peu, voire, la plupart du temps, pas du tout de noms de femmes au bas des cartels qui accompagnent les œuvres.

« Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » questionnait l'historienne de l'art américaine, pionnière de la question, Linda Nochlin, dans un essai en 1971. Les femmes n'ont-elles jamais créé ? N'ont-elles jamais été suffisamment talentueuses pour être retenues par l'histoire ?

Évidemment, non.

Alors comment pouvaient-elles être si absentes de nos institutions culturelles en tant que créatrices et pourtant si présentes en tant que sujets, la plupart du temps nues ?

L'explication est tout historique.

Les femmes ont tout simplement longtemps été invisibilisées en tant que créatrices. Il a fallu attendre la fin du XIX^e siècle pour que les écoles d'art s'ouvrent enfin aux femmes. Et sous certaines conditions... Elles n'avaient pas le droit de peindre des nus, devaient s'acquitter d'une inscription plus élevée que leurs homologues masculins...

Avant cela, celles qui faisaient à une société éminemment patriarcale l'affront de vouloir être artistes devaient signer d'un nom d'emprunt, celui d'un père, d'un mari ou d'un frère, pour pouvoir créer.

Il fut même un temps où le mot « sculptrice » était une faute dans la langue française.

Vous voyez le tableau ?

Il y avait les grands maîtres d'un côté, et les maîtresses de maison de l'autre. L'idée même de génie n'avait jamais été évoquée au féminin.

Lorsque certaines arrivaient, à force de travail et de volonté, à être reconnues, elles étaient vite renvoyées à leur rôle de femme, surtout lorsqu'elles étaient l'épouse d'un autre artiste, comme Sonia Delaunay, par exemple, ou considérées comme une muse ou une amante, comme Berthe Morisot ou Dora Maar, pour ne citer qu'elles.

Dans les années 1970, alors que les féministes du monde entier battaient le pavé, les artistes femmes ont dû œuvrer seules pour se faire connaître et reconnaître. Si cela avait pour elles l'avantage de leur permettre de n'être soumises à aucune des exigences du marché de l'art, de pouvoir expérimenter et de devenir pionnières dans de nombreux domaines, elles restaient à la marge d'un monde de l'art qui ne les comprenait pas. Alors elles ont dû tout créer elles-mêmes, comme Esther Ferrer et Nil Yalter, qui ont cofondé « Femmes en luttes », le premier groupe d'artistes féministes dans les arts plastiques en France. Elles ont organisé leurs propres expositions, monté des revues, organisé des colloques... Elles se sont battues. Certaines ont perdu leur emploi pour avoir osé utiliser leur corps pour une performance, comme ce fut le cas d'ORLAN.

Bien sûr, aujourd'hui, la situation n'est plus la même et les choses progressent. Les femmes artistes sont là, elles créent, et beaucoup œuvrent, à travers leur travail, à continuer de porter ces questions qui concernent les femmes, toutes les femmes : le corps, la représentation des femmes, les féminicides... Elles sont nombreuses :

Laure Prouvost, Charlotte Abramow, Joana Vasconcelos, Elsa Sahal, Prune Nourry...

Mais il reste encore un immense travail à accomplir. Dans les écoles d'art, les femmes représentent 60 % des élèves. Mais leur présence s'évapore comme par magie lorsqu'on les cherche une fois sorties des écoles. Il suffit pour le constater de jeter un œil aux « écuries » des plus grosses galeries (qui appartiennent d'ailleurs, la plupart du temps, à des hommes) pour constater qu'elles n'y ont qu'une présence infime, voire en sont totalement absentes. Sans compter le nombre d'expositions qui leur sont consacrées, de prix qui leur sont remis ou encore les problématiques liées aux résidences d'artistes, qui ne permettent que rarement aux femmes qui sont aussi mères des solutions pour leur faciliter la vie, lorsqu'elles doivent consacrer six mois à un projet.

Mais bien sûr, les choses évoluent. Et il suffit pour cela de lire les interviews de toutes ces femmes de différentes générations pour le comprendre.

Cependant, ces évolutions ne sont pas naturelles. Elles viennent sous l'impulsion de femmes qui œuvrent au quotidien pour mettre en lumière les femmes artistes et leur travail, afin de faire en sorte qu'elles soient reconnues.

Ces femmes sont nombreuses : Susan Fisher Sterling, actuelle directrice du National Museum of Women in the Arts, le tout premier musée américain dédié aux femmes artistes. Elle œuvre depuis 1988 aux côtés des créatrices. En France, Béatrice Josse a ouvert la voie dès les années 1990, lorsqu'elle était directrice du Frac Lorraine, en impulsant une politique ambitieuse d'achat d'œuvres d'artistes femmes, en dépit des nombreuses critiques dont elle a fait l'objet. L'historienne de l'art Fabienne Dumont a quant à elle simplement écrit l'histoire de ces femmes artistes féministes françaises des années 1970, que l'histoire de l'art officielle s'était bien gardée de mentionner. Des écrits si précieux, car c'est bien cela qui compte, l'écrit, l'archive. Un sujet d'importance qu'a bien compris Camille Morineau, fondatrice de l'association AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions) aussi à l'origine de l'exposition

pionnière de 2009, ELLES@CentrePompidou, un accrochage de 100 % d'œuvres d'artistes femmes issues des collections du Centre Pompidou. Car montrer, permettre au grand public d'accéder aux œuvres des artistes femmes, est aussi important. Que ce soit dans la photographie, comme Marie Robert, conservatrice chargée de la collection de photographies au musée d'Orsay, l'a fait en 2015, avec l'exposition « Qui a peur des femmes photographes ? », ou dans le courant du pop art, comme Hélène Guenin, directrice du Mamac de Nice, et la philosophe Géraldine Gourbe l'ont fait avec brio pour l'exposition « Les Amazones du Pop » qui célébrait les trente ans du musée.

Sous l'impulsion de ces femmes, du mouvement #MeToo, mais aussi des artistes contemporaines, qui continuent de paver le chemin déjà ouvert par les pionnières, les choses avancent.

Mais il ne faut pas baisser la garde ou crier victoire trop tôt. Car redonner à toutes ces femmes la place qu'elles méritent dans l'histoire de l'art et le monde de l'art est un travail qui prend du temps. Mais c'est aussi un travail hautement nécessaire. Pour que l'œuvre et la voix de toutes ces femmes continuent d'être portées, pour ne plus jamais tomber dans l'oubli et qu'elles ne soient plus jamais réduites au silence.

C'est exactement ce que j'ai voulu faire avec *Femmes d'art*, son podcast et son magazine : porter ces voix. Mettre en lumière toutes ces femmes, celles d'hier et d'aujourd'hui, qu'elles soient artistes ou actrices du monde de l'art. Pour raconter leurs histoires et montrer leur travail, mais aussi l'apport qu'elles ont eu ou continuent d'avoir aujourd'hui dans notre société.

C'est également toute l'ambition de ce livre. Bien sûr, cette sélection est loin d'être exhaustive, mais elle a le mérite de donner un aperçu de toute la force avec laquelle ces femmes ont œuvré hier et œuvrent aujourd'hui, et pourquoi c'est important.

Femmes d'art, c'est finalement une conviction chevillée au corps : l'art du XXI^e siècle sera féminin.

Marie-Stéphanie Servos

**« L'art du
xxi^e siècle
sera féminin. »**

Celles qui créent

Qu'elles aient vécu hier ou aujourd'hui, « Celles qui créent » ont toutes en commun d'avoir un jour ou l'autre bousculé les codes du monde de l'art. Elles se sont battues hier pour avoir accès à la création artistique. Elles ont lutté au tournant des années 1960-1970, à la faveur des mouvements féministes, pour s'imposer en tant qu'artistes. Elles s'inscrivent aujourd'hui dans les défis de leur génération, évoquant un monde traversé par de multiples questions, sociales, politiques, écologiques... Les créatrices n'ont pas fini de s'imposer, malgré les critiques et les préjugés qui perdurent. D'une génération à l'autre, ces femmes impriment leur propre vision du monde, et battent en brèche l'idée d'un regard artistique unique. Sonia Delaunay-Terk, Niki de Saint Phalle, Louise Bourgeois, Marina Abramović, Nil Yalter ou encore Prune Nourry et Laure Prouvost pour ne citer qu'elles. Ces femmes, ce sont celles qui créent. Voici leurs histoires.

Les pionnières

Elles se sont affirmées artistes, pour certaines à une époque où les femmes n'étaient pas acceptées dans les écoles d'art. Certaines ont dû œuvrer dans l'ombre d'un mari, d'un père ou d'un frère... Toutes ont connu les préjugés, les critiques, mais sans jamais rien lâcher. Si nous connaissons désormais mieux leurs noms, il a fallu pour certaines attendre la postérité pour que leur travail soit reconnu. De Berthe Morisot à Niki de Saint Phalle, ces femmes ont traversé le XIX^e et le XX^e siècle sans savoir qu'elles pavaient un chemin précieux pour toutes les générations d'artistes qui leur ont succédé. Un chemin vers l'art. Elles ont ouvert la voie, se sont émancipées, ont affronté une société qui les voulait cloîtrées dans l'anonymat de leurs foyers. Ces artistes, ce sont les pionnières.

Berthe Morisot

(1841-1895)



Par Dominique Bona, auteure, académicienne

Berthe Morisot (1841-1895) a ce rôle historique d'avoir été la seule femme de l'impressionnisme aux côtés de Renoir, Degas, Manet... Là, dès les avant-gardes, elle choisit son camp et affirme dans sa peinture une grande personnalité. Longtemps associée à Édouard Manet, dont elle a été le modèle, Berthe Morisot a laissé une œuvre incroyable derrière elle. En 2002, Dominique Bona, auteure et académicienne, lui a consacré une biographie.

Marie-Stéphanie Servos : Bonjour, Dominique Bona. Merci beaucoup d'avoir accepté cet échange. Vous avez écrit, en 2002, *Le Secret de la femme en noir*, une biographie de Berthe Morisot. Elle est l'une des figures emblématiques de l'impressionnisme. Comme de nombreuses grandes maîtresses de l'art, Berthe Morisot a bénéficié d'une redécouverte assez récente. Lorsque vous avez écrit *Le Secret de la femme en noir*, était-elle déjà ressortie de l'ombre ?

Dominique Bona : Pas vraiment. Quand j'ai commencé à écrire sur elle, et que l'on me demandait quel était mon sujet de travail, le nom de Berthe Morisot provoquait une petite lueur d'incertitude dans le regard de mes interlocuteurs. Son nom disait quelque chose, mais ils étaient pour la plupart incapables de voir qui elle était. Le destin de Berthe est un peu comme celui de Camille Claudel. Elle a longtemps été dans un lointain arrière-plan de l'histoire de l'art, reléguée dans les histoires de femmes peintres, à part. D'un côté, les génies de l'impressionnisme, et à l'arrière-plan, les femmes qui baignaient dans une espèce de pénombre. J'ai très vite compris que cette femme était, justement, « un maître ». C'est d'ailleurs ce que dit Paul Valéry à son sujet. Elle était au premier plan, il ne s'agit donc pas de la laisser jouer un rôle de compagne de route des grands maîtres, car elle était aussi une grande peintre. C'est sur cet aspect que j'ai voulu insister dans le livre.

M.-S.S. : Comment décrire son travail ?

D.B. : Elle peint de manière presque inachevée, touchant à peine la toile. Quand elle peint, elle le fait par touches très légères, c'est un travail sur la lumière, exactement comme Monet. Certains tableaux la rapprochent parfois de Renoir ou de Manet, mais en vérité, pour moi, le peintre avec lequel elle a eu la plus grande proximité est Monet. Il y a des moments dans sa peinture où elle frôle l'abstraction, comme lorsqu'elle peint des cygnes sur le lac du bois de Boulogne. Le ciel, le lac et les cygnes se confondent presque. C'est une peinture originale et forte pour son époque, qui mérite cette appellation totale d'« impressionniste ».

M.-S.S. : Pour revenir sur son enfance, rapidement, Berthe et sa sœur Edma développent des talents très affirmés pour la peinture. Comment leur entourage, et précisément leurs parents, les ont accompagnées, voire confortées dans cet attrait pour la peinture ?

D.B. : Au départ, ce devait être une formation de jeunes filles de bonne famille. Les trois sœurs Morisot prenaient des cours de piano. Chez leur professeur, il y avait un dessin d'Ingres posé sur le piano qui fascinait Berthe et Edma. Elles ont émis la volonté d'apprendre à dessiner. Madame Morisot mère leur a donc trouvé un professeur de dessin. Au bout de quelque temps, l'aînée des sœurs finit par se lasser et décroche, ne montrant aucun talent pour la peinture. Mais Edma et Berthe ont manifesté très vite un grand talent, à tel point que leur mère s'est rapidement sentie dépassée par ces talents artistiques qui s'exprimaient.

M.-S.S. : Le talent des sœurs Morisot est tel qu'elles doivent trouver un autre professeur de dessin, qui remarque immédiatement leur don...

D.B. : Oui, elles ont du talent, et très vite, il faut leur trouver un nouveau professeur, car celui qu'elles ont à ce moment-là est un professeur de quartier, qui ne semble pas bien à la hauteur. Elles continuent donc leur formation avec Joseph Benoît Guichard, un peintre lyonnais qui s'enquiert tout de suite, dans une lettre, de « prévenir » madame Morisot du risque que le talent de ses filles comporte. Il lui dit, attention, danger, elles risquent de choisir la voie de l'art, et cette voie est dangereuse pour des filles. Se sentant un peu dépassé par les deux filles, Guichard les envoie à son tour vers le peintre Camille Corot, avec lequel elles vont notamment découvrir la peinture en extérieur. C'est le début de l'impressionnisme.

M.-S.S. : Plus tard, les sœurs Morisot font la connaissance des Manet. On a beaucoup associé par la suite Berthe Morisot à Édouard Manet, il y a eu énormément de fantasmes, alors qu'en réalité, rien n'a jamais été prouvé. Outre une admiration mutuelle, qu'existait-il entre eux ?

D.B. : Berthe Morisot et Édouard Manet ont une conception de la peinture proche, cependant pas exactement la même. Ils sont tous deux passionnés et se consacrent totalement à leur peinture. Rien n'est plus important pour l'un comme pour l'autre. Pour ce qui est d'une attirance physique ou amoureuse, nous n'en savons rien du tout. De leur relation personnelle, nous ne savons rien non plus, nous pouvons simplement imaginer au gré des quelques indices que nous avons. Il faut savoir que la correspondance Manet-Morisot n'existe pas, hormis deux ou trois petits cartons, alors que la correspondance de Berthe avec d'autres peintres est foisonnante ; avec Degas ou Renoir, il y a plusieurs dizaines de lettres, mais avec Manet, rien. D'autre part, Berthe Morisot est très présente dans la peinture d'Édouard Manet, elle est la femme qui a le plus posé pour lui. Sans doute l'inspirait-elle. Cependant, Manet arrête brutalement de la peindre l'année où elle épouse son frère. Le tout dernier tableau la représente un anneau au doigt. Alors, qu'y a-t-il eu ? Nous ne savons pas. Nous pouvons penser que Manet a été sans doute fasciné par sa personnalité, il est sans doute celui qui a le mieux perçu qui était réellement Berthe, une femme à la fois torturée, douloureuse, angoissée...



M.-S.S. : Comment expliquer que, par la suite, l'histoire n'ait retenu d'elle que le modèle, alors qu'elle avait eu une importance énorme au sein des impressionnistes ?

D.B. : Les contemporains ne perçoivent pas toujours le sens de l'œuvre ou d'une destinée. Ce qu'ils ont vu, c'est une femme parmi les impressionnistes, point. Ils ne voyaient pas au-delà, parce que c'était une femme... Berthe a souffert, au fond, de ce regard porté par ses contemporains sur l'impressionnisme. Le fait qu'elle meure jeune, comme Manet d'ailleurs, ne va pas lui permettre de bénéficier du succès qui arriva tardivement pour les impressionnistes comme Degas, Renoir ou Monet, qui, eux, vivront suffisamment vieux pour savourer le succès un peu plus tard, après 1900. En tout cas, l'époque n'a pas saisi l'importance de Berthe Morisot, ni l'ampleur de son talent. Il a fallu du temps à la postérité pour la mettre en place et je pense que sa fille a mené un juste combat, car elle a longtemps gardé ses tableaux, avant de les mettre en vente ou en legs dans des musées, ce qui a permis, petit à petit, de construire une base solide, et aux historiens et biographes de retrouver sa trace, afin de la sortir de l'ombre...

Suzanne Valadon

(1865-1938)



Par Anne Liénard, directrice du musée des Beaux-Arts de Limoges, et Magali Briat-Philippe, conservatrice du patrimoine au musée de Brou. Elle s'est formée en observant les maîtres pour lesquels elle a posé. Marie-Clémentine Valadon, plus connue sous le nom de Suzanne Valadon, est une peintre autodidacte incroyablement avant-gardiste qui réussira à s'imposer comme une artiste de

talent à part entière, malgré l'ombre de son fils, le peintre Maurice Utrillo. Anne Liénard, directrice du musée des Beaux-Arts de Limoges, et Magali Briat-Philippe, conservatrice du patrimoine au musée de Brou, lui ont consacré une exposition, « Valadon et ses contemporaines – peintres et sculptrices, 1880-1940 », au musée des Beaux-Arts de Limoges et au monastère royal de Brou (2020).

Marie-Stéphanie Servos : Bonjour, Anne Liénard et Magali Briat-Philippe. Merci beaucoup d'avoir accepté cet échange. Suzanne Valadon, c'est un peu l'arbre qui cache la forêt, Marie Laurencin, Sonia Delaunay... Les femmes étaient nombreuses à créer, mais quelle était leur place dans ce tournant des XIX^e et XX^e siècles ?

Magali Briat-Philippe : Être une femme artiste à ce moment-là, c'était ne pas avoir accès aux mêmes conditions de formation que les hommes. La plupart d'entre elles étaient issues de familles d'artistes, formées par leur père ou leur mari. Dans la bonne société, des ateliers privés s'étaient développés depuis la fin du XIX^e siècle, et il était admis pour une jeune femme d'être formée au dessin mais comme un passe-temps, pas dans l'optique d'en faire une profession. Cependant, pour les femmes, les frais de scolarité étaient plus élevés, les corrections moindres, on n'enseignait pas le nu... Ce n'est qu'à partir de 1880 qu'elles vont s'associer pour créer, sous l'égide de la sculptrice Hélène Bertaux, l'Union des femmes peintres et sculpteurs, afin de gagner le droit d'entrer à l'École nationale des beaux-arts et d'étudier dans les mêmes conditions que les hommes. À cette

époque, on considérait que les femmes pouvaient être des copistes, des imitatrices, mais pas qu'elles pouvaient être dotées de créativité et d'imagination. Nombreuses étaient celles qui devaient faire face à des insultes.

M.-S.S. : Suzanne Valadon naît le 23 septembre 1865, sous le prénom de Marie-Clémentine... À quoi ressemble son enfance ? Quelle est la place de l'art dans son éducation ?

Anne Liénard : Suzanne Valadon naît dans un milieu plutôt modeste, on ne sait pas qui est son père, sa mère est lingère, et elle l'emmène à Paris alors qu'elle est encore bébé. À Paris, Suzanne acquiert une éducation plutôt sommaire, elle apprend à lire et enchaîne très jeune les petits boulots pour pouvoir vivre. Elle exerce différents métiers, dont celui d'acrobate dans un cirque, mais une chute va l'empêcher de pouvoir poursuivre ce métier. Ce qui l'amène à devenir très tôt modèle pour des artistes peintres. On pense qu'elle dessinait déjà enfant et qu'elle avait une appétence pour la matière artistique. Avant de devenir modèle, elle aide sa mère pendant un temps à livrer du linge, ce qui l'amène à rencontrer Puvis de

Chavanne, un peintre assez connu à l'époque, qui la prendra comme modèle.

M.-S.S. : Elle sera également modèle de Degas, Toulouse-Lautrec, Renoir... Tout cela pendant plusieurs années, au cours desquelles elle ne reste pas passive. On dit qu'elle est autodidacte, mais en fait, pendant tout ce temps qu'elle passe à poser, elle apprend aussi ?

A.L. : Oui, effectivement. Elle observe les techniques des plus grands. Et cela vient assez vite. L'un de ses dessins les plus anciens est daté de 1883, c'est un autoportrait au pastel, elle a à peine 18 ans et elle produit assez vite, et beaucoup. Elle va même exposer assez rapidement, et Degas va acheter plusieurs de ses dessins, même si le succès arrive beaucoup plus tard, dans les années 1920.

M.-S.S. : Pourquoi ne s'intéresse-t-on à elle qu'en 1920 ?

M.B.-P. : Ce n'est pas tout à fait un hasard à mon avis. Son fils, le peintre Maurice Utrillo, qu'elle a incité à peindre notamment pour l'éloigner de l'alcool, va avoir à ce moment-là un certain succès commercial et permettre au foyer de vivre plus confortablement. Ce qui est tout à fait injuste, puisque la grande artiste des deux, la plus talentueuse et originale, c'est elle.

M.-S.S. : En quoi justement son travail est-il si novateur, original ?

M.B.-P. : Très vite, elle se démarque totalement de l'influence de Degas ou Puvis de Chavanne, elle ose le nu masculin, que ce soit dans l'autoportrait qu'elle fait d'elle avec son jeune amant, ami de son fils, André Utter, en Adam et Ève (1909), cela suscite à l'époque un énorme scandale. Elle bouscule les conventions sociales, la place assignée aux femmes à ce moment-là. On lui demandera d'ailleurs de rhabiller son nu pour qu'il puisse être exposé au Salon... On est donc loin des images de cartes



postales d'Utrillo qui pourtant ont un succès commercial énorme.

M.-S.S. : Pour son époque, devenir peintre n'était pas évident pour une femme, surtout issue de son milieu. À quel moment a-t-elle sauté le pas de s'assumer en tant que telle ?

A.L. : C'est quelque chose qui était déjà, intrinsèquement, mais qu'elle a mis peut-être un certain temps à montrer. On la voit, dans l'un de ses dessins la représentant nue, avec une palette, sur une petite estrade de modèle. C'était un dessin préparé pour une affiche pour le bal de l'Amicale des artistes, dans les années 1920. Ce dessin condense ce qu'elle est : elle assume son identité, à la fois passée de modèle, qui l'a forgée, et présente de peintre, de femme, complètement nue. À ce moment-là, elle est pleine et entière dans son métier d'artiste.

M.-S.S. : L'une de ses peintures que j'aime le plus, c'est *La Chambre bleue*, qu'elle réalise en 1923. Cette œuvre tranche totalement avec ce à quoi on pouvait s'attendre à l'époque de la part des femmes artistes ; elle s'approprie par ailleurs un thème cher aux hommes, l'odalisque, d'une façon prodigieuse. Que raconte cette œuvre ?

A.L. : En effet, c'est intéressant de voir comment une femme s'approprie ce motif-là, qui à travers les siècles a été quelque chose de fortement marqué du sceau de la perception masculine. La position qu'elle donne à cette femme, son air, sa tenue vestimentaire, sa cigarette, ses livres... Rien dans la composition de cette chambre bleue ne correspond à ce que l'on peut attendre d'une odalisque. Pour le voir, il n'y a qu'à regarder celle d'Ingres, ou l'*Olympia* de Manet, qui est plus proche dans le temps. Elle s'inscrit donc dans quelque chose d'intemporel mais en le revisitant d'un décor très présent. Comme dans de nombreuses autres de ses peintures, elle revisite l'histoire de l'art et la restitue telle qu'elle la perçoit, l'analyse ou l'interprète.

M.-S.S. : Suzanne Valadon décède le 7 avril 1938. Comment se passe la fin de sa vie ?

A.L. : Elle commence petit à petit à décliner, puisqu'elle est malade. Dans les dernières années de sa vie, cela devient plus difficile pour elle de continuer à peindre. Elle ne s'arrête pas pour autant, mais produit moins d'œuvres. On note néanmoins une évolution dans les bouquets de fleurs qu'elle affectionne : au départ, il y a profusion, et ensuite, ça se concentre sur certaines fleurs seulement.

Sonia Delaunay-Terk

(1885-1979)



Par Cécile Godefroy, historienne de l'art et commissaire d'exposition indépendante

Moderne, indépendante, féministe, avant-gardiste... Autant de termes qui pourraient décrire la vie et l'œuvre de Sonia Delaunay-Terk, incontournable artiste longtemps restée dans l'ombre de son mari, Robert Delaunay. Historienne de l'art et commissaire d'exposition indépendante, Cécile Godefroy lui a consacré plusieurs ouvrages. Elle est à l'origine, aux côtés d'Anne Monfort,

de l'exposition majeure « Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction » au musée d'Art moderne de la ville de Paris et à la Tate Modern de Londres (2014-2015), qui a permis de replacer Sonia Delaunay-Terk dans l'histoire de l'art en tant que pionnière et non plus « femme de ».

Marie-Stéphanie Servos : Bonjour Cécile Godefroy. L'exposition qu'Anne Montfort et vous-même avez consacrée à Sonia Delaunay-Terk en 2014-2015 au musée d'Art moderne de la ville de Paris puis à la Tate Modern a permis de faire sortir cette immense artiste de l'ombre. Qui était-elle, Sonia Delaunay-Terk, et d'où vient-elle ?

Cécile Godefroy : Sonia Delaunay naît en 1885 à Odessa, en Ukraine (alors rattachée à l'Empire russe), sous le nom de Sarah Stern. Elle est la cadette d'une famille juive de trois enfants. À l'âge de 5 ou 7 ans, elle est prise en charge par son oncle maternel Henri Terk. Lui est avocat, fortuné, et désireux avec sa femme Anna d'élever un enfant. La vie de Sarah Stern change radicalement puisqu'elle devient Sonia Terk et grandit désormais dans un milieu bourgeois et cultivé. Les lectures auxquelles elle accède, les voyages, les musées et les grandes villes d'Europe qu'elle visite la marquent profondément. D'après ses mémoires, le dessin fait déjà partie de son quotidien et devient une manière d'échapper à l'ennui d'une vie bourgeoise et rangée. Très rapidement, elle exprime le désir de quitter Saint-Pétersbourg pour s'ouvrir à d'autres expériences.

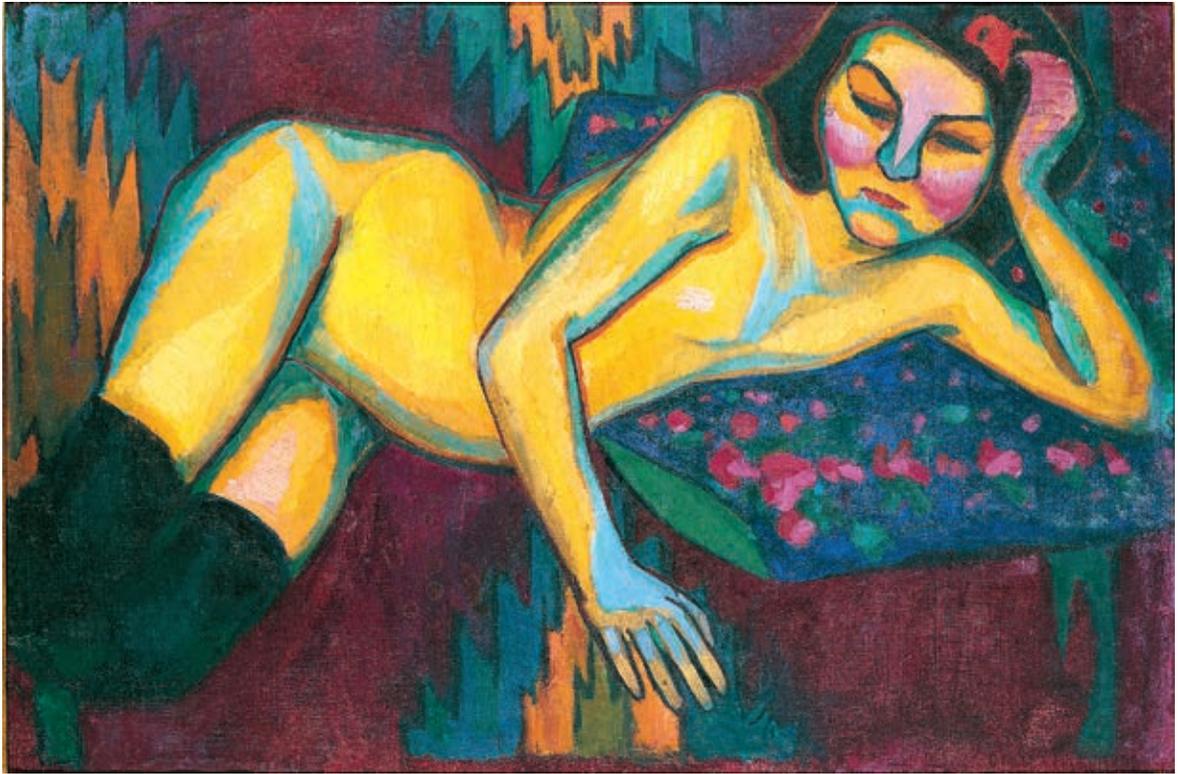
M.-S.S. : Elle étudie à l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe, en Allemagne, puis à Paris. À cette époque,

les femmes accèdent tout juste aux études d'art. Comment cette période s'est-elle déroulée pour elle ?

C.G. : Lorsqu'elle s'installe à Paris, en 1906, Sonia Terk s'inscrit dans une académie privée, l'académie de la Palette, et loge dans une pension de jeunes filles russes. Cette situation ne convient qu'un temps à son oncle et à sa tante, qui la pressent au bout de deux ans de revenir à Saint-Pétersbourg. Sonia trouve le moyen de rester en contractant un mariage blanc avec le galeriste Wilhelm Uhde qui, attiré par les garçons, avait également besoin de rassurer sa famille. Ces deux jeunes gens en quête d'émancipation se marient pour échapper aux conventions sociales de la bourgeoisie de l'époque. Pour Sonia, il était impensable de revenir en arrière et ce mariage « amical » est un acte fort qui dit la force de caractère et l'indépendance dont elle faisait preuve.

M.-S.S. : À quoi ressemble son travail à cette époque-là ?

C.G. : Les premières peintures que nous connaissons datent de 1907-1908 et sont en majorité des portraits de jeunes Finlandaises et d'amis tel le poète Tchouiko. Il y a aussi quelques paysages et le splendide *Nu jaune* de 1908 (musée des Beaux-Arts, Nantes) qui clôt la



série des tableaux de jeunesse. Le plus frappant est l'importance donnée à la couleur cernée de noir dans une veine postimpressionniste qui s'inscrit plus précisément dans la lignée de Van Gogh, de Gauguin et du fauvisme que la jeune femme regarde attentivement à son arrivée à Paris. Une filiation qui l'encourage à abandonner le mimétisme des couleurs et à affirmer le pouvoir de la ligne, ce qu'elle fit de façon magistrale avec le *Nu jaune*. Elle expose pour la première fois à titre personnel sous le nom de Sonia Terk chez Wilhelm Uhde et jouit d'une reconnaissance en tant que peintre avant même de rencontrer Robert Delaunay, auquel on a pourtant si longtemps associé le nom. Uhde était un marchand d'origine allemande, au regard avisé, très précurseur. Il a été l'un des premiers à exposer André Derain, le Douanier Rousseau, Pablo Picasso. C'est dans cette effervescence artistique du Paris d'avant-guerre que Robert Delaunay et Sonia Terk se rencontrent. Lui est peintre, autodidacte, passé par l'étude de Cézanne, de la peinture néo-impressionniste et du cubisme. Peu après leur mariage et la convergence de leurs idées, il devient le théoricien de recherches qui les conduisent à franchir le seuil de l'abstraction. Sonia Delaunay apporte au couple la couleur, vitale, et cette propension

à aller au-delà du cadre du chevalet. La couleur a des propriétés architecturales et doit se répandre au sein de l'espace domestique, dans la rue, parer la ville tout entière de mille feux. Ensemble, les Delaunay créent le simultanisme, un courant artistique total, qui redonne à la couleur son pouvoir constructif et dont l'expression déborde joyeusement des champs artistiques traditionnels pour contaminer les objets du quotidien, les robes et les gilets, les affiches, la poésie, le décor de la vie.

M.-S.S. : Les critiques et observateurs de l'époque ont beaucoup associé Sonia Delaunay à cette approche « décorative », balayant de la main tout son travail pictural. Ce ne fut jamais le cas de Robert... Pourquoi ?

C.G. : Un couple d'artistes est une entité singulière, surtout lorsque les deux artistes travaillent ensemble suivant une esthétique aussi proche. La critique française a en effet davantage retenu le travail pictural de Robert Delaunay et les « à côté » de Sonia, y compris les proches de l'artiste. Lorsqu'il signe la critique du premier Salon d'automne, qui eut lieu à Berlin en 1913 et auquel les Delaunay participèrent avec près

de cinquante œuvres, Guillaume Apollinaire souligne l'importance des peintures de Robert Delaunay, mais note seulement les objets simultanés de Sonia, une présentation « non moins attachante » selon les mots du poète, sans dire un mot des cinq tableaux de l'artiste, parmi lesquels une version du bal Bullier. Les Delaunay ont aussi joué de cette « complémentarité » d'artistes, notamment dans l'entre-deux-guerres lorsque Sonia tient une boutique de mode à Paris, et la critique a ainsi souvent réparti les rôles entre l'homme, artiste peintre, qui plus est théoricien, et la femme, davantage cantonnée au champ domestique et l'univers de la mode.

M.-S.S. : Bien qu'elle ait obtenu une reconnaissance avant même sa rencontre avec Robert Delaunay, Sonia Delaunay a rapidement été présentée comme « femme de ». Après le décès de son mari, en 1941, on la définit même comme « collaboratrice », « continuatrice » de son œuvre... Pourquoi ce discrédit si appuyé ?

C.G. : Comme nous en parlions précédemment, l'artiste a un peu contribué à cela. Après la Seconde Guerre mondiale et la disparition de Delaunay, elle s'est effacée et sa priorité a été de faire reconnaître le rôle et l'importance de son époux dans l'histoire de l'abstraction picturale au moment où celle-ci commençait à s'écrire. Les signatures témoignent aussi de cette « filiation » :

« Sonia Terk » pour les premières peintures, puis à partir de 1912, « Sonia Delaunay-Terk », pour souligner ses origines orientales au moment où l'avant-garde russe était dominante à Paris. Mais après le décès de Robert, l'artiste, qui lui survécut presque une quarantaine d'années, devint « Sonia Delaunay ».

M.-S.S. : À la fin des années 1940, elle expose chez Denise René, une galeriste réputée issue d'une famille de soyeux lyonnais. Elle a notamment exposé Vasarely, Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp. Existait-il une forme de sororité à l'époque ?

C.G. : On devine une certaine connivence au travers de la correspondance. L'action de collectionneuses, conseillères artistiques et galeristes, à l'image de Denise René, Colette Allendy ou Rose Fried à New York, était réelle dans le soutien apporté à l'artiste, mais je ne crois pas que cela, seulement, ait permis à Sonia Delaunay de s'affirmer au fil des années. Son action, presque militante, à toujours dépasser les frontières pour envahir la vie elle-même de couleurs, la rendre poétique et la « théâtraliser » à la manière russe suivant un langage et une expression résolument modernes, a contribué à rendre Sonia Delaunay définitivement contemporaine et à devenir une figure d'inspiration majeure encore aujourd'hui, tant pour les plasticiens que pour les créateurs de mode, toutes générations confondues.

Georgia O'Keeffe

(1887-1986)



Par Barbara Buhler Lynes, historienne de l'art, conservatrice, professeure et spécialiste de Georgia O'Keeffe

Ses gros plans de fleurs sont peut-être ses œuvres les plus connues du grand public. Georgia O'Keeffe est la seule femme peintre de la première vague de l'abstractionnisme américain. Historienne de l'art et conservatrice, Barbara Buhler Lynes est une éminente spécialiste de la vie et de l'œuvre de Georgia O'Keeffe. De 1999 à 2012, elle a notamment été l'une des premières conservatrices du Georgia O'Keeffe Museum de Santa Fe, où elle a organisé plus d'une trentaine d'expositions dédiées à l'artiste.

De 1999 à 2012, elle a notamment été l'une des premières conservatrices du Georgia O'Keeffe Museum de Santa Fe, où elle a organisé plus d'une trentaine d'expositions dédiées à l'artiste.

Marie-Stéphanie Servos : Bonjour Barbara, merci beaucoup d'avoir accepté cet échange à propos de l'incroyable artiste Georgia O'Keeffe. J'aimerais revenir sur son enfance. Elle naît en 1886, le 15 novembre, dans une ferme du Wisconsin. Son père était irlandais, sa mère fille d'un immigrant hongrois... À quoi ressemblait l'enfance de Georgia ?

Barbara Buhler Lynes : Elle naît en effet dans une ferme, dans une famille de sept enfants. Elle passe une enfance heureuse, assez libre. Elle est sensibilisée à l'art dès son enfance, puisque sa mère l'inscrit dans des cours d'art. Dans son autobiographie, Georgia O'Keeffe écrit qu'elle a su très tôt qu'elle voulait devenir artiste. Un autre point important est qu'elle était déjà, enfant, très proche de la nature.

M.-S.S. : Après des études à l'Institut d'art de Chicago, entre 1905 et 1906, et à l'Art Students League de New York entre 1907 et 1908, Georgia passe par beaucoup de doutes, elle a même arrêté un temps de peindre... Pourquoi ?

B.B.L. : En effet. Elle a appris la peinture de façon assez traditionnelle et académique, ce qui consistait en grande partie à copier les travaux d'autres grands artistes... Mais elle ne voulait pas peindre « sous l'influence » d'autres personnes. Elle voulait véritablement se dissocier de cette peinture académique

qu'on lui avait enseignée. Elle a donc pensé à un moment qu'elle ne serait pas peintre, car elle s'est rendu compte qu'il ne pourrait pas y avoir deux Rembrandt. À cette époque, elle ne rejette pas l'art en soi, mais l'idée d'imitation. Elle a donc fait une pause de quatre ans, au cours de laquelle elle a travaillé pour des projets de peintures commerciales.

M.-S.S. : Qu'est-ce qui la fait finalement retourner à la peinture ?

B.B.L. : Elle retourne à l'école et, lors d'un cours d'été à l'université de Virginie, elle découvre le travail et les idées du peintre et penseur Arthur Wesley Dow. Cela l'encourage à trouver sa propre voie d'expression, à développer sa propre approche de la peinture. En 1915, elle enseigne alors l'art dans une école de Caroline du Sud et elle a une révélation. Des années plus tard, elle écrit qu'à ce moment-là, elle était totalement seule face à son travail, avec personne à satisfaire d'autre qu'elle-même. C'est à partir de ce moment-là qu'elle crée ses dessins au fusain, qui arriveront un peu plus tard entre les mains d'Alfred Stieglitz. Un tournant qui changera le cours de sa vie.

M.-S.S. : Comment se rencontrent-ils ?

B.B.L. : En 1916, une de ses amies envoie ses dessins au fusain à la galerie 291 d'Alfred Stieglitz, qui accepte

