

Balthus: Cats and Girls—Paintings and Provocations, du 25 septembre 2013 au 12 janvier 2014, The Metropolitan Museum of Art, New York

Maude Trottier

Volume 39, Number 1, 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1026206ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1026206ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Trottier, M. (2014). Review of [*Balthus: Cats and Girls—Paintings and Provocations*, du 25 septembre 2013 au 12 janvier 2014, The Metropolitan Museum of Art, New York]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 39(1), 94–96. <https://doi.org/10.7202/1026206ar>

Balthus : Cats and Girls—Paintings and Provocations, du 25 septembre 2013 au 12 janvier 2014, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Alors que le MoMA exposait Magritte cet automne, le Metropolitan Museum of Art consacrait pour sa part un espace à Balthus, un peintre français issu de la même génération qui, tout en étant moins connu du grand public que son collègue, est néanmoins associé à une rumeur scandaleuse. Le titre même de l'exposition, ainsi que le concède sa commissaire Sabine Rewald dans les premières pages du catalogue d'exposition¹,

s'apparente d'ailleurs à une sorte d'avertissement. Il faut se souvenir de la réception mitigée qu'avait engendrée la dernière rétrospective Balthus en Amérique, co-organisée par Jean Clair et Sabine Rewald au MoMA (1984). C'est le critique Peter Schjeldahl² qui s'était montré le plus virulent, dénonçant le processus de mythification autour d'un artiste qu'il considérait comme pédophile. Le mot était lancé, du reste alimenté par le recours à Nabokov, la citation de l'une de ses plus célèbres phrases – « You can always count on a murderer for a fancy prose style » – servant à moquer en sus, ce qui fut perçu comme la marque d'un style autosuffisant.

Ce reste d'esclandre peut servir à résumer l'aspect subversif chez Balthus : plus que le contenu érotique des œuvres, c'est leur facture réaliste qui fait litige. Comme si le réalisme montrait plus que ce que le sujet – de très jeunes filles dans des poses suggestives – ne pouvait supporter. Aussi le titre de cette exposition semble-t-il judicieusement choisi, chaque terme se renvoyant la balle, se justifiant et se complexifiant l'un l'autre en tissant un réseau de signification ouvert. Si les « Cats and Girls » présentent la face traditionnelle des « Paintings », en évoquant d'emblée un régime iconographique, les « Provocations » relancent les dés de la proposition, soulignant d'une part l'aspect allusif qui sous-tend la double figuration picturale du chat et de la jeune fille, mais venant, d'autre part, suggérer ce que peindre selon une approche traditionnelle recélait, au mi-temps du XX^e siècle, de subversif.

De fait, cette tension intrinsèque entre un sujet et le rendu réaliste de sa forme, il faut le rappeler, ne va pas sans s'inscrire en faux contre toute une génération d'artistes et d'intellectuels : à un moment où les avant-gardes avaient rompu avec tout es-

prit de tradition en endossant une « esthétique négative » selon la formule de Theodor Adorno, le retour vers l'espace illusionniste et vers les poncifs de la peinture traditionnelle était tout à fait intempestif. Rétrospectivement, c'est cette inactualité de Balthus qui intéressera l'histoire de l'art.

À la lumière de ce décalage, il apparaît d'autant plus important de préciser que le peintre a longtemps résisté à l'épreuve historiographique jusqu'à sa « redécouverte » en 1983, à l'occasion de la rétrospective organisée au centre Pompidou par Jean Clair et Sabine Rewald – c'est ce qui fut présenté au MoMA l'année suivante – et ce, en dépit des écrits laudateurs de Pierre-Jean Jouve et d'Antonin Artaud ainsi que des tentatives d'appropriation du surréalisme. Précisons que c'est l'artiste lui-même qui semble s'être complu à un relatif anonymat, cherchant à devenir « ce peintre dont on ne sait rien » mais dont « on admire les tableaux »³. C'est aussi certainement à cette nature distante que la convocation du chat dans le titre de l'exposition renvoie. Et peut-être aux innombrables vies de l'homme (1908–2001) : qui, sauf Claude Levi-Strauss (1908–2009), peut se targuer d'avoir ainsi accompagné le XX^e siècle ?

N'en déplaise à longue existence de chat, l'exposition se balise autour de la première moitié de la vie de Balthus, plus particulièrement sur la production couvrant la période allant de 1930 à 1950. Sabine Rewald, conservatrice au département d'arts modernes et contemporains du Met ayant consacré sa thèse de doctorat au peintre ainsi que plusieurs ouvrages et articles⁴, affirme avoir ainsi voulu porter à connaissance un angle demeuré inexploré par les études sur le peintre français, soit ce motif conjoint de la jeune fille et du chat. Aussi, en écartant les paysages, les portraits d'hommes et les scènes extérieures, l'exposition se concentre-t-elle sur le Balthus à teneur érotique, laissant toutefois de côté le tableau le plus explicitement sexuel du peintre, *La Leçon de Guitare* (1934). Usant des lieux de résidence du peintre, Rewald a divisé cette production selon une découpe géographico-chronologique – *Savoie and Switzerland* (1940–1946) ; *Return to Paris* (1946–1953) ; *The Chassy Period* (1953–1960) –, exception faite de la première salle titrée d'après le nom de l'une des jeunes modèles de Balthus, *Thérèse Blanchard* (1925–1939) et de la salle dédiée aux planches de *Mitsou : 40 images*, une œuvre de jeunesse datée de 1919. Cette organisation met donc naturellement l'accent sur la périodisation généalogique des thèmes iconographiques et du style, en établissant avec ces derniers éléments des liens implicites quant aux moments et aux lieux de l'histoire individuelle du peintre, mais aussi de l'histoire de l'Europe.

Au regard du thème invoqué par Rewald, il est significatif que l'exposition s'ouvre avec l'autportrait intitulé *Le Roi des chats* (1935). Occupant l'espace vertical du tableau selon l'élongation que l'on associe au maniérisme, le peintre se représente alors quelque peu dandy, une main agrippée à la

veste, l'autre bras porté sur la hanche. À ses pieds, un chat câlin qui toise le spectateur et un tabouret contre lequel est appuyée une stèle où l'on peut lire : « A portrait of \ H.M. \ The king of cats \ painted by \ himself \ MCMXXXV ». Derrière, émerge la densité du fond : travail optique du pigment qui annonce le régime de peinture auquel convie Balthus. Le *Roi des chats*, c'est en l'occurrence le nom d'un conte merveilleux tiré de la littérature folklorique anglaise, une référence qui situe un univers proche de Lewis Carroll et que Rewald relie à d'autres productions visuelles et littéraires thématiques dans le catalogue d'exposition.

Dans cette première salle dédiée au genre du portrait, c'est néanmoins le magnifique *Thérèse rêvant* (1938) qui accapare toute l'attention. Installé sur le mur qui fait face à l'entrée de façon à confronter le spectateur en première instance, le tableau représente sans faux-fuyant l'énoncé de l'exposition. Une jeune fille est adossée contre le chevet drapé d'une chaise longue, plongée dans un état d'absorbement que les paupières closes et l'expressivité du visage, à la fois animé et contenu, rendent palpable. Tandis que les bras soutiennent le derrière de sa tête, de façon à ouvrir la poitrine, les jambes, posées de part et d'autre de la méridienne, laissent entrevoir un sous-vêtement blanc. La nonchalance affectée de la pose est accentuée par l'antithèse nu/vêtu que la composition spatiale de haut en bas : au chevet qu'un drapé bleu tout à la fois recouvre, répond l'osier simple de la chaise ; au-dessous de jupe partiellement dévoilé, fait écho le tronc de la figure qu'un chemisier habilite. En axe avec le sexe de la fille, un chat lape du lait.

La deuxième salle présente des tableaux où une narration discrète, voire suspendue, articule des scènes d'intérieur. Le jeu est présent tant dans les sujets qu'en esprit. Dans *Salon I* (1941–43) et *Salon II* (1942), qui à quelques différences près reprennent la même formule, deux fillettes sont dépeintes, l'une dormant sur un canapé, l'autre agenouillée à quatre pattes devant un livre. Au centre, une table sur laquelle sont posés des objets emblématiques d'un retour vers la peinture comme métier, un drapé froissé – ce *comble* de la peinture comme le disait Daniel Arasse –, un bol de fruit, une théière ouverte. Tandis que les tableaux *Nature morte avec une figure* (1940) et *Jeune fille en vert et rouge* (1944) poursuivent l'exploration iconographique et picturale de la nature morte, *Les beaux jours* (1944) montre Georgette Coslin dépeinte dans une posture de poupée désarticulée.

Les jeunes filles de Balthus détonnent, mais détonnent de façon discrète. D'où provient l'effet d'étrangeté temporelle qu'elles induisent ? Est-ce seulement la facture picturale, ce réalisme que Balthus a qualifié de « timeless », et que Rewald rapporte au courant « Biedermeier », qui fait brèche dans le contexte des avant-gardes ? Il semblerait que l'effet d'anachronisme travaille plus avant à même le sujet, la jeunesse des filles dépeintes ve-

nant aussi porter une préoccupation pour l'intemporalité. Mais encore, c'est aussi l'improbabilité photographique de certaines poses qui, venant entrer en tension avec l'action de lente diffusion qu'opèrent les pigments colorés en arrière-plan, engendre un jeu d'écart temporel.

À tout le moins, l'art de Balthus, avec son univers fictif d'intérieur et sa facture à rebours, apparaît comme étant résolument clos sur lui-même. Au sortir de la salle couvrant les années de la Deuxième Guerre, cela se fait plus criant. C'est aussi précisément à ce moment du parcours que l'on découvre *La victime* (1939–1946), avec son nu blafard, seul tableau qui laisse transparaître une trace d'effroi, possible écho au trauma de la guerre. Encore faut-il qu'il soit lu au prisme du reste de la production balthusienne pour que sa charge émerge.

Dans la même salle où se trouve *La victime* est accroché *Le chat de la Méditerranée* (1949), un tableau au genre merveilleux qui, en instaurant une rupture de ton dans l'exposition, diversifie du même coup l'approche du thème du chat. Un grand félin anthropomorphe y est attablé à un repas, avec en arrière-plan la mer au-dessus de laquelle la courbe d'un arc-en-ciel se transforme en une série de poissons. Au pied de l'arc-en-ciel, dans une barque à l'eau, un personnage féminin, que l'on identifie comme Laurence Bataille, fille de Georges Bataille, fait signe de la main. On la retrouve dans cette même salle posant pour *La chambre* (1947–1948), *La semaine des quatre jeudis* (1949) et *Nu au chat* (1949).

Si les cartels de l'exposition s'efforcent de situer le climat intellectuel parisien par l'entremise de certaines filiations révélées (avec Jacques Lacan, Rainer Maria Rilke, Pierre Klossowski, ou le frère de l'artiste par exemple), un lecteur de Bataille apprenant le lien patent qui relie cet auteur à Balthus pourrait s'étonner de ne pas retrouver certaines de ses idées mises en relation avec la proposition du peintre. C'est peut-être dans cette mise à l'écart des conceptions d'une époque que surgit plus nettement la différence entre les préoccupations américaines et françaises : alors que le commissaire Jean Clair a tiré profit d'une interprétation de la notion d'érotisme dans son ouvrage *Les métamorphoses d'Éros : essai sur Balthus* (1996), Sabine Rewald la contourne presque, se préoccupant davantage de circonstances biographiques. Par exemple les adresses des studios où a œuvré Balthus sont souvent incluses dans les cartels, comme incarnant un surcroît de « French touch ». Une distance, voire une pudeur intellectuelle est ainsi maintenue. Certes, le texte du catalogue d'exposition se penche plus ouvertement sur la question de l'érotisme, mais en se réfugiant, dirait-on, dans un biographisme de l'enfance, suivant Balthus à la trace dans le réseau de ses influences littéraires et picturales.

La pièce suivante atteste bien cette préoccupation biographique, de façon inédite. Pour la première fois, on a rassemblé les quarante encres constituant l'une des toutes premières

œuvres de Balthus, laquelle avait été publiée grâce à la complicité de Rilke, compagnon de la mère de l'artiste. *Mitsou : 40 images* est une œuvre narrative sans texte où l'on perçoit aisément à travers le trait calligraphique et les intérieurs d'appartement stylisés la première influence de Matisse. Cette œuvre ajoute une dimension intéressante à la proposition de Rewald, puisque le chat de l'artiste y fait office de première muse.

La dernière salle expose des tableaux qui témoignent d'un changement stylistique. La facture s'est transformée : les couleurs s'éclaircissent, la touche fait parfois penser au processus pointilliste. Le dispositif de la « Rückenfigur » organise les deux *Jeune fille à la fenêtre* (1955 et 1957), référence à Friedrich que modulent la présence de la jeune fille et la part faite au paysage montré. *La tasse de café* (1959–1960) présente un retour aux compositions d'intérieur de Matisse, les motifs des objets tendant à neutraliser l'illusion de profondeur du tableau. Sur les tableaux de cette dernière salle, point de « Cats » ; que des « Girls ».

Au sortir de l'exposition, on se dit d'ailleurs que le chat aurait pu assumer une plus grande part de l'interprétation, puisque la commissaire en propose la thématization. Plus qu'une incarnation du peintre lui-même, une piste d'interprétation que Rewald soumet à quelques reprises, son iconographie propose potentiellement, et non sans féline surnoiserie, plusieurs niveaux de sens. Évoquant un univers domestique et intérieur, le chat figure simultanément l'animalité du sujet, procédé anti-thétique qui participe de la « détonnation »⁵ discrète caractérisant l'efficacité picturale de Balthus. Concomitant aux dessous de jupes dévoilés, il opère un trope par une référence langagière à l'argot, charriant aussi l'érotique du spectateur en infléchissant le parcours du regard. La pertinence du thème de l'exposition se trouve ainsi à la fois confirmée par cette charge d'emblée donnée à considérer et diminuée, de par le fait que les cartels d'exposition se penchent peu sur l'ambiguïté sémiotique du chat.

En plus des informations entourant la vie quotidienne du peintre, maints détails biographiques des modèles représentés, ou encore les circonstances entourant les séances de pose étayent ces cartels, comme si on cherchait un peu à rassurer le spectateur américain. Les identités de Thérèse Blanchard, Jeanette Aldry, Laurence Bataille, Georgette Coslin, Odile Émery, Frédérique Tison ressortent clairement du propos et au final, on se demande pourquoi la commissaire n'a pas choisi, à l'instar de la première salle titrée *Thérèse Blanchard* (1925–39), d'organiser le corpus choisi autour des noms des modèles. Cela aurait été tout à fait cohérent avec les « Girls » annoncées. Ce faisant, il semble que la commissaire ait manqué une occasion de filer la métaphore qu'entrouvrent les trente-quatre tableaux sélectionnés et de donner une cohérence supplémentaire à la rhétorique de cette belle exposition.

MAUDE TROTTIER, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Notes

- 1 Sabine Rewald, *Balthus Cats and Girls*, catalogue d'exposition, New York, Metropolitan Museum of Art, 2013.
- 2 Peter Schjeldahl, « Balthus », dans *The Hydrogen Jukebox : Selected Writings of Peter Schjeldahl, 1978–1990*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1993, p. 196–201.
- 3 Propos de Balthus cité par James Lord, « Balthus l'absolu », dans *Balthus* (dir. Jean Clair), Paris, Flammarion, 2001, p. 117.
- 4 Parmi lesquels : Sabine Rewald, *Balthus, Time Suspended : Paintings and Drawings 1932–1960*, Munich, Schirmer Mosel, 2007, et Rewald, *Balthus*, catalogue de l'exposition tenue au centre Georges Pompidou, New York, Metropolitan Museum of Art, 1984.
- 5 Le terme « détonnation » n'existe plus. Le *Littré* l'explique comme « l'action de sortir du ton ». Outre son contenu, il nous semble que l'anachronisme du terme illustre l'effet d'inactualité que produit Balthus. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* [1863], Genève, éditions Famot, Tome 1, 1977, p. 321.