

Berthe Morisot et Mary Cassatt : la peinture au féminin /
Denise Brahimi. — Extrait de : Revue des lettres et de
traduction. — N° 6 (2000), pp. 301-311.

I. Morisot, Berthe, 1841-1895 — Critique et
interprétation. II. Cassatt, Mary, 1844-1926 — Critique
et interprétation. III. Femmes peintres — France.

PER L1037 / FL76950P

BERTHE MORISOT ET MARY CASSATT: LA PEINTURE AU FÉMININ

*Denise BRAHIMI
Université Paris VII - Sorbonne*

Berthe Morisot et Mary Cassatt ont en commun d'avoir été femmes et peintres, en France, à la même époque, dans un milieu social comparable. Nées à quelques années d'intervalle, Berthe Morisot en 1841, Mary Cassatt en 1844, elles ont eu une durée de vie très différente, Berthe étant morte en 1895, alors que Mary atteint l'année 1926. Cependant la période pendant laquelle elle peignent intensément est à peu près la même, une vingtaine d'années, entre 1875 et 1895. En tant que peintres, elles ont appartenu au même groupe, l'impressionnisme, aux expositions collectives duquel elles ont participé, de la première en 1874 à la huitième et dernière en 1886. Elles appartenaient l'une et l'autre au milieu bourgeois, d'une catégorie sans doute plus élevée, surtout financièrement, dans le cas de Mary. Le père de Berthe était préfet, celui de Mary industriel, ni l'une ni l'autre n'a quitté son milieu d'origine du fait de ses activités artistiques, c'est d'ailleurs ce milieu, le leur, qu'elles ont à peu près exclusivement représenté.

Les personnages de leurs tableaux sont essentiellement des femmes et des enfants, ce qui incite évidemment à s'interroger sur l'image et les images qu'elles donnent de la vie féminine. Celui des thèmes qu'elles ont traité le plus souvent et le plus longtemps dans leur œuvre concerne la place de l'enfant dans la vie des femmes. Il semble d'abord évident que dans tout ce qui touche à leur traitement de la maternité et de la petite enfance, des différences s'imposent à nos yeux, de manière très explicable si l'on se reporte, ici du moins, à leur "vie vécue", avant d'invoquer des choix artistiques et culturels. Il est tout à fait clair que Berthe et Mary se sont posé les mêmes questions, mais qu'elles ont

assez vite choisi d'y répondre différemment. Berthe a été mère, et Mary ne l'a pas été. Cependant Berthe a tergiversé avant de se décider au mariage, elle l'a fait tardivement, à la fin de 1874, alors qu'elle connaissait depuis longtemps déjà celui qui devient alors son mari, Eugène Manet, le frère d'Edouard. Après quoi, il lui faut attendre encore quatre ans, jusqu'à la fin de 1878, pour devenir mère d'une petite Julie, un bonheur qu'elle n'osait plus espérer. Dans les années qui vont suivre et jusqu'à ce qu'elle meure au printemps 1895, Berthe n'a cessé de peindre sa fille, les grâces de son enfance et les péripéties de ses apprentissages. Sa mort coïncide avec ce qu'on appelle l'entrée dans la vie de Julie, au moment où l'enfant devient une adulte.

Mary en revanche ne s'est jamais mariée, et l'on n'a là-dessus aucune explication, sinon que tel n'a pas été son choix. Un choix qui peut paraître d'autant plus énigmatique qu'elle a en revanche consacré beaucoup de son temps et de ses soins à la famille Cassatt, ses parents, sa sœur Lydia, ses frères Alexandre et Gardner et leurs enfants. Mais il se pourrait justement qu'entre sa famille et son art, Mary ait jugé qu'elle ne disposait pour elle-même d'aucun temps. En revanche, elle a souvent vu les quatre enfants de son frère Alexandre, nés entre 1869 et 1875, et les trois de son frère Gardner, qui prennent le relais à partir de 1886.

Limites du féminin

On peut faire apparaître ces limites par une comparaison entre le travail artistique de ces deux femmes peintres et celui de leurs maîtres, considérés aujourd'hui comme les plus grands artistes de leur temps.

Mary a bénéficié du soutien amical de Degas, qui était son aîné de dix ans et qui a même fait un portrait d'elle, ce qui ne manque pas d'intérêt, s'agissant d'une femme secrète et qui a toujours fait abstraction d'elle-même. L'influence de Degas sur la peinture de Mary est parfois évidente, mais elle ne porte que sur certains points, précis et limités. En sorte que les limitant encore davantage on peut choisir un seul thème pour comprendre à la fois ce qui les rapproche et ce qui les différencie, et ce serait le monde du théâtre, principalement l'Opéra, que

chacun à sa manière s'est plu à représenter. Dans la peinture de Degas, ce monde figure surtout comme celui des danseuses, danseuse étoile ou ballet tout entier. Dans celle de Marie Cassatt, ce sont les loges qui nous sont montrées, avec spectateurs et spectatrices, et souvent l'une de celles-ci en particulier, vue de très près, au premier plan. Mais dans les deux cas les peintres témoignent d'un intérêt commun, tout à fait visible, pour ce qui caractérise manifestement à leurs yeux la théâtralité, c'est-à-dire une lumière très particulière, totalement artificielle et dirigée comme elle ne l'est nulle part ailleurs, du bas vers le haut.

Représenter les effets de cette lumière, c'est pour Degas faire le choix de la modernité, au sens baudelairien du mot, c'est-à-dire comme rupture avec la nature aussi bien qu'avec la tradition. Le peintre y voit l'un des moyens de rompre avec les représentations académiques. Il le trouve d'ailleurs aussi bien au café-concert ou au cirque. S'agissant du théâtre, on sait combien il aime représenter ce moment où la danseuse étoile s'approche du public pour se montrer et le saluer, bras écartés, ainsi placée très exactement au-dessus de ce qu'on appelle, au sens propre, les feux de la rampe. Ceux-ci provoquent sur les chaussons, les bas et le tutu blanc une sorte de poudroïement de blancheur neigeuse, et la lumière remonte jusqu'à la tête de la danseuse ou plus exactement jusqu'à son cou qui semble lui aussi d'un blanc étincelant. Le haut du visage, rejeté vers l'arrière, est au contraire dans l'ombre, de sorte que la frontière entre la partie éclairée et celle qui ne l'est pas passe juste à la base du nez. L'attention est attirée sur cet endroit ignoré de la peinture académique, les narines, que Degas fait apparaître avec une grande précision: deux trous noirs perçant un triangle bordé de blanc. Le choc est encore plus violent lorsqu'il décrit le même genre d'effet sur une chanteuse de café dont on se dit qu'elle devait se tenir debout juste à côté de la chaise où le peintre se trouvait assis. La lumière, comme le regard du peintre, venant d'en bas, éclaire le visage de la chanteuse par en dessous, ce qui a non seulement pour effet de rendre visibles les narines ordinairement cachées (et académiquement inexistantes), mais plus visible encore et jusqu'à la provocation la bouche largement ouverte de la chanteuse. Le regard plonge dans l'intérieur de cette bouche entre une double rangée de dents, au-delà de la partie éclairée du palais, jusque vers le fond obscur de la gorge.

On imagine bien que le pinceau de Marie Cassatt ne s'aventure pas vers des zones aussi scabreuses, non par l'effet d'une pruderie qui l'en empêcherait, mais tout simplement parce qu'elle n'a jamais l'occasion de voir ce genre de scène ou de spectacle que Degas voit et peint. Sans parler du fait qu'il n'est pas question pour elle d'aller au café-concert ou au cirque, ce qu'elle connaît le mieux du théâtre, ce sont ces loges qui font partie des hauts-lieux de la mondanité parisienne, véritables écrins pour l'élégance des dames qui les habitent le temps d'une soirée. En sorte que sensible comme Degas et de la même façon aux artifices de la lumière théâtrale, elle en sort finalement des effets opposés, une sorte d'émerveillement pour l'éclat des couleurs qui en sont rehaussées, et une mythification de ce que le peintre voyait au contraire d'un œil démystifié.

On trouve le même écart entre la peinture de Berthe Morisot et celle de l'homme qui a été son Maître, le grand peintre dont elle a été le modèle et l'amie très proche, Edouard Manet. Il a été pour elle une sorte d'image tutélaire et elle est la première à dire à quel point il a joué un rôle important dans sa pratique artistique, sans que pour autant il y ait lieu de la considérer comme sa disciple. Edouard Manet avait une dizaine d'années de plus que Berthe, cette différence de génération fait qu'il est plutôt un précurseur de l'impressionnisme qu'un membre du groupe, auquel en revanche elle appartient pleinement. Il y a pourtant une grande ressemblance dans ce qu'on appellera, d'un terme d'abord vague, leur représentation de la vie. Mais celle de Manet s'est ouverte à une grande diversité d'aspects et de situations que Berthe ne pouvait ni connaître ni imaginer de manière convaincante. En sorte qu'à partir de conceptions esthétiques semblables, leurs réalisations semblent n'avoir que bien peu en commun.

Berthe admire le travail de Manet, mais son champ d'action est beaucoup plus restreint. On s'en aperçoit en comparant certains de leurs tableaux dont le sujet semble assez proche. Dans les années 1876-1877, ils représentent l'un et l'autre des femmes à leur toilette, assises ou debout devant leur miroir, vues de profil ou de dos, poudrant leur visage, encore en deshabillé, guêpière ou corset. On voit bien comment ce genre de sujets intimes peut défier l'académisme. Le tableau se situe hors métaphysique, dans un monde dont il est dit d'emblée qu'il se

consacre à l'apparence puisque ce qui occupe les femmes qu'on y voit est de se voir elles-mêmes (dans leur miroir) avant de se donner à voir. Mais Manet est le seul des deux à pouvoir pousser l'exercice en question jusqu'à l'évocation précise du voyeurisme, celui d'un autre personnage présent dans la scène et sans doute aussi le sien propre, tandis que Berthe en est réduite à représenter le paradoxe du féminin, cette solitude qui est le lot des femmes au moment même où elles se préparent pour le plaisir des autres. Le tableau de Manet s'intitule *Nana*; la jeune femme debout devant son miroir tient sa houpette à la main, son visage est de face ce qui permet de voir qu'elle a l'œil vif et déluré, mais son corps est de profil, ce qui met en valeur une croupe ferme et proéminente sous le jupon brillant, et c'est là que vient se poser le regard d'un homme en habit noir, haut de forme sur la tête, manifestement condamné à attendre sur le canapé où il est assis que la belle Nana soit prête à sortir avec lui. Condamnation assez douce, puisque compensée par le spectacle prometteur qui lui est offert. Si l'on avait le moindre doute sur le genre de femme dont il s'agit, il serait levé par ce prénom de *Nana*, rendu célèbre par Zola. Pour Manet, une femme qu'on voit à sa toilette ne peut être qu'une prostituée, et il s'ensuit toute une représentation de la chair féminine, ou de l'être féminin, sur lequel il nous invite à ouvrir grand les yeux; car tel est bien le but de la peinture, faire de nous des voyeurs conscients de l'être, au regard pour une fois dessillé.

Lorsqu'elle peint une jeune femme à sa toilette ou une jeune femme se poudrant, Berthe ne peut penser qu'à des personnes de la bonne société, comme elle-même, ses amies et ses sœurs. A cette époque, depuis la fin de l'année 1874, elle est devenue une femme mariée, devant assumer à l'occasion un rôle mondain, ce qui donne à penser qu'à travers ces tableaux-là, elle veut saisir elle aussi une essence du féminin, mais qui ne peut valoir que pour la société où elle vit. Berthe n'est pas une prude pour autant, et ce qu'elle croit comprendre (qu'elle nous dit aussitôt) c'est que la féminité est d'abord un corps de femme, une chair bien visible, une chair charnue si l'on ose dire, mais au sein d'un jeu dont elle ressent la vacuité ou la perversité. Car ces chairs plantureuses suggèrent évidemment le plaisir sensuel, mais cette sensualité se doit d'être compensée par une élégance de haut niveau,

excluant tout ce qui pourrait passer pour de la vulgarité, en sorte que les femmes de ce monde sont finalement utilisées comme des symboles de raffinement et de beauté, réservées pour ce qui concerne leur consommation à qui de droit. La jeune femme peinte par Berthe est déjà tout habillée dans une splendide robe de faille blanche, dont l'éclat n'est pas moins lumineux que celui du jupon de Nana, mais pour une tout autre signification. S'agissant de Nana, le jupon brillant tendu sur sa croupe est une incitation, tandis que pour cette élégante jeune femme, la robe avec tous ses plis est une carapace qui montre certains endroits mais qui au total interdit de toucher. On se rend bien compte dans de tels tableaux que Berthe est traversée par tout un ensemble de pressentiments sur le rôle qu'on fait jouer à la femme dans cette société. Mais elle s'y trouve si impliquée elle-même et il y a là tant de grâce et de beauté qu'elle ne va pas au-delà dans le sens d'une dénonciation, d'autant que de toute façon elle n'a pas d'autres modèles qui pourraient l'éclairer ou lui donner envie de représentations plus percutantes. Ce monde est le sien, le détruire serait se détruire elle-même, elle n'a chance de continuer à peindre qu'en l'adoptant.

Détresses féminines

Pendant toute une première période de leur production, les deux peintres prennent pour modèle leur sœur favorite, Edma sœur de Berthe et compagne de ses apprentissages en peinture, jusqu'au moment où elle y renonce pour devenir madame Pontillon; Lydia sœur de Mary, d'abord élégante et mondaine mais condamnée à mourir prématurément d'une incurable maladie des reins.

Lorsqu'Edma renonce à la peinture pour devenir une dame, ce n'est pas un hasard si le beau tableau que lui consacre Berthe s'intitule très officiellement *Portrait de Madame Pontillon*. Edma porte une robe entièrement noire, un noir encore assombri par le contraste avec le blanc des mains croisées qui sont posées dessus. Elle est assise sur un canapé, tout son corps forme une masse immobile et pyramidale dont le noir uniforme, joint à la tristesse du visage, suggère une idée de deuil. La robe opaque semble lourde et ne laisse rien deviner des formes du corps. De la personne d'Edma, on ne voit donc que la tête et les mains,

des mains qui semblent aussi parlantes que le visage, aussi fines et sensibles que lui. Très minces et très blanches avec de longs doigts effilés, elle sont diaphanes, et Berthe a bien pris soin de montrer à l'annulaire gauche d'Edma sa bague de mariage, tranchant sur le blanc de la main. La main droite, repliée contre la poitrine, semble presque torturée, comme maintenue par force dans cette position inactive et recroquevillée. Et comment ne pas penser que cette main qui a tenu le pinceau est vide désormais, en sorte que cette crispation qui semble la tordre est une crispation sur du vide? On dirait que le bout des doigts est coincé sous ce qui est sans doute une sorte de mantille en dentelle noire, et qu'il y a dans cette main quelque chose de douloureux, presque une anomalie. De ces deux mains si étrangement présentes et significantes, on se dit alors qu'elles s'expliquent l'une par l'autre: Edma a comme on dit la bague au doigt et voilà pourquoi elle ne tient plus le pinceau. Message confirmé par le reproche que son regard ou son visage contient; un visage vu de face, très éclairé, en sorte qu'il ne peut laisser aucun doute. Impitoyable pour elle-même, car ce regard semble dire l'échec ou du moins la tristesse de sa vie; impitoyable aussi pour sa sœur le peintre à qui elle semble faire le reproche de l'avoir abandonnée. A moins que ce ne soit Berthe qui lit son propre sentiment de culpabilité dans le regard d'Edma? Ce regard peiné dit à la fois sa propre douleur et la douleur de celle qui le reçoit. Il est un reproche, parce qu'il est l'expression d'une détresse, et l'on comprend alors que le deuil porté par Edma n'est autre chose que le deuil d'elle-même, le deuil du Moi qu'elle aurait pu être mais auquel elle a renoncé; et sa sœur qui l'aimait n'a rien fait pour empêcher cela.

Qu'en est-il pour Lydia, sœur de Mary. Nous la voyons par exemple en compagnie de l'une de ses amies venue lui rendre visite et prendre le thé. Ces deux charmantes jeunes femmes sont assises sur un canapé, et devant elles posé sur une table trône un magnifique service à thé, alliant la porcelaine et l'argenterie. L'importance donnée par le tableau à cet ensemble d'objets, théière, sucrier, pince à sucre etc semble un peu surprenante. Si charmantes qu'elles soient, on ne peut s'empêcher de trouver les deux jeunes femmes un peu ternes par comparaison. Or il ne faut jamais sous-estimer l'humour de Mary Cassatt: que veut-elle donc nous raconter là?

C'est Lydia qui reçoit, l'autre jeune femme étant manifestement en visite: elle a gardé son chapeau et ses gants, et elle tient sa tasse de thé avec beaucoup de distinction, comme doit le faire une dame bien élevée dans un salon. Elles sont vêtues l'une et l'autre avec élégance et sobriété, portant des couleurs choisies pour ne pas être voyantes ou criardes, dans la gamme des beige-marron-bleu. Le salon où elles sont installées offre un décor soigné, la jolie couleur des fleurs qui ornent le tissu du canapé est reprise dans les rayures du papier peint: tout cela de fort bon goût, de fort bonne manière; à quoi s'ajoute la note de luxe du service à thé.

Mais alors, dira-t-on, d'où vient le sentiment mitigé qui s'empare de nous, et qu'y a-t-il donc dans cette scène d'un peu troublant? C'est que tout y est, sauf la vie, et qu'un ennui incontestable s'est installé lui aussi dans ce salon. Les jeunes femmes ne se parlent pas, elles sont immobiles et un peu pensives, elles ne se regardent pas non plus, sans pour autant regarder autre chose: elles regardent dans le vide comme on dit, mais ce vide n'est pas, matériellement, celui du salon, il est l'absence de tout sujet digne d'intérêt, même pour une très banale conversation. Aussi la dame visiteuse enfouit-elle son visage dans la tasse à thé, pour se donner une contenance, gagner du temps, et tenter de justifier un silence pesant. Dans ce salon tout semble un peu raide, comme le bord de la table qui coupe le corps des jeunes femmes en deux, et les jeunes femmes elles-mêmes ne sont pas posées ou dessinées autrement que des objets, que ce soit la théière et le sucrier. La seule différence est que les objets n'ont pas besoin d'autre justification que leur forme ou leur fonction, tandis que la vacuité qui émane des jeunes femmes est d'autant plus dommageable qu'elles ne sont pas des potiches, pour reprendre un mot que les féministes ont rendu célèbre. Et c'est justement parce qu'elles sont des êtres pensants, dignes d'une autre vie, que les jeunes femmes ne sont pas comblées par cette cérémonie du thé à l'anglo-saxonne. Ni bécasces, ni froufrouantes, elles ne font que se soumettre à un rituel social et mondain, que souligne le petit doigt dressé de la visiteuse-buveuse de thé. La tasse à thé qui lui cache la figure fait penser au voile tristement célèbre et l'on se dit qu'il y a décidément plus d'une façon de cacher le visage des femmes, ou de les faire taire, ou d'occulter le féminin. Celle-ci a le mérite d'une

incontestable élégance, mais Mary Cassatt est bien trop avisée pour s'y laisser prendre. A sa manière humoristique, elle nous montre la visiteuse prise entre le cercle de son chapeau, celui de la soucoupe qu'elle tient à la main, et celui de la tasse renversée contre sa bouche: cela fait plusieurs manières de tourner en rond!

Retournement

L'essentiel des deux œuvres picturales de Berthe et de Mary étant consacré à la maternité, on se contentera ici de résumer ce qui nous paraît en être le sens, et fonder leur importance dans l'histoire de la création au féminin.

Il y a biographiquement, entre Berthe et Mary, une différence importante à l'égard de la maternité. Cependant, si l'on réfléchit à l'effet produit par l'ensemble de leurs œuvres dans ce vaste champ, on se rend compte qu'il opère la même subtile subversion. Leur peinture ne se présente pas comme la revendication d'un autre ordre social, qu'il faudrait instituer en faveur du genre féminin. Sa subtilité est plutôt de changer l'interprétation et la signification d'attitudes, de scènes, de comportements, et de tout un état de faits qui par ailleurs reste provisoirement inchangé. Le changement d'interprétation porte massivement sur le rapport des femmes à la maternité, conçu traditionnellement dans nos cultures comme la raison d'être du genre féminin, et le lieu quasi unique où doit s'exercer son action. Or au risque d'être déçu(e) si l'on aborde leur peinture du point de vue d'un féminisme superficiel, on a d'abord l'impression que Berthe et Mary ne font que confirmer cette définition traditionnelle du féminin, et vont même jusqu'à en rajouter si l'on ose le dire ainsi familièrement. Mais il se pourrait que dans ce *trop* ou dans ce *plus* réside justement le changement d'interprétation. car il est l'indice d'une intention ou d'une volonté personnelle dont il n'était pas question auparavant.

Les célèbres *Maternités* de Mary Cassatt affirment la force et la présence que donne aux femmes leur aptitude à enfanter. Il faut dans cette perspective prendre le mot à son sens le plus plein, calqué sur celui d'enfant, tant il est vrai que les tableaux de Mary ne sont pas

centrés sur la mise au monde ou sur un ensemble de fonctions physiologiques assumées par les mères, mais plutôt sur leur fabrication vigilante et aimante du petit être humain. Celui-ci étant aussi bien fille ou garçon (et il en est ainsi dans les tableaux de Mary), il apparaît que c'est aux femmes, en tant que genre féminin, qu'appartient entièrement la fabrique de l'Homme, en tant que genre masculin. Aussi peut-on parler légitimement d'un rééquilibrage entre les deux genres, d'où il ressort que toute affirmation de l'autonomie de l'homme par rapport à la femme serait illusoire et même mensongère, et que si dépendance il y a, c'est de manière primordiale celle de l'enfant mâle par rapport à la figure féminine qui le domine complètement.

Pour Berthe Morisot, le caractère consubstantiel de la femme et de la maternité est vécu comme une expérience personnelle, à tel point qu'il ne s'agit pas chez elle d'une démonstration ni d'une monstration, mais tout simplement d'une description du monde vivant dont cette vérité se dégage comme si elle en était l'âme intime. Berthe suit avec joie et émerveillement le développement de sa fille Julie pendant quinze années, avant de s'abandonner à la mort comme si sa tâche était désormais achevée.

De ce rapport de la femme à la maternité tel que les deux artistes nous le montrent, on ne peut imaginer un seul instant qu'il soit conçu comme l'enfermement dans une fonction, obligatoire puisque "naturelle", pour reprendre ici une vision conforme à la tradition la plus répandue!. Cette peinture nous amène à comprendre deux choses à la fois: d'une part qu'il ne s'agit pas d'une nouvelle définition du féminin, qu'on pourrait dire féministe, qui refuserait la répartition traditionnelle des rôles et s'opposerait par principe à la tradition; mais que d'autre part cette représentation du rapport femme/enfant reprend en de tout autres termes, personnels et féminins, ce qui était dit ou montré auparavant en termes cœrcitifs et patriarcaux.

La valorisation du pouvoir d'enfantement, de la part de Berthe et Mary, en fait tout autre chose qu'une *fonction* du féminin. Les deux peintres donnent un lieu, l'espace de leurs tableaux, à l'affirmation d'une force collective et d'un bonheur personnel. C'est un retournement tout à fait nouveau et étonnant, en rupture avec une longue tradition.

L'inscription de la maternité dans le quotidien de la vie contemporaine ébranle ce qui était défini de l'extérieur, pour les femmes, comme leur Destin, pesant sur elles comme une Fatalité qu'on leur imposait. La tactique consiste à retourner la force d'oppression contre ceux qui l'employaient, de manière à en faire l'instrument d'un bonheur personnellement choisi et l'affirmation d'une existence subjectivement (pour Berthe) ou objectivement (pour Marie) légitimée.