



Clio. Femmes, Genre, Histoire

24 | 2006
Variations

Peintres & modèles (France, XIX^e siècle)

Danièle Poublan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/4102>

DOI : [10.4000/clio.4102](https://doi.org/10.4000/clio.4102)

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2006

Pagination : 101-124

ISBN : 2-85816-867-9

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Danièle Poublan, « Peintres & modèles (France, XIX^e siècle) », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 24 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2008, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/4102> ; DOI : [10.4000/clio.4102](https://doi.org/10.4000/clio.4102)

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

Peintres & modèles (France, XIX^e siècle)

Danièle Poublan

- 1 La porte de l'atelier s'ouvre sur un lieu pittoresque et peu familier du public, un espace fictif où s'ébauchent les thèmes de la création et de l'amour, de la sensualité et du génie, où se consomme le mariage de l'immatériel et du mercantile, du trivial et de l'esprit. Le local où travaille l'artiste, où il crée et enseigne à ses élèves représente à la fois au XIX^e siècle la retraite créatrice, le foyer effervescent de talents et une possible rencontre des sexes. Le désordre d'objets, d'étoffes, de personnages nourrit un imaginaire chatoyant de la bohème et ce creuset, où des accessoires de pacotille et le corps d'une femme ordinaire se transforment en œuvre d'art, fascine. De Pygmalion épris de sa statue et qui obtint de la déesse qu'elle donnât vie au marbre jusqu'aux modèles de Picasso, amoureuses proies de l'artiste en Minotaure, la légende ne cesse de retravailler ce trait de vie et de mort dont l'artiste cerne son modèle. En marge du mythe, le lieu commun affadit l'image, la banalise en représentation galante ou érotique et la relation dégénère en échange commercial entre des personnages qui endossent les vieux rôles de l'homme qui peut payer et de la femme qui subit. « Nous servions d'maîtress' et d'modèles / à nos peintres gorgés d'écus » dit la *Complainte d'une demoiselle* de Béranger (1829), dont tout le monde sait alors les chansons. Les auteurs de pièces de théâtre, de romans et de chansons ont trouvé avec les peintres et leurs modèles des personnages riches de possibilités narratives et émotives. Les démêlés du couple peintre/modèle, ses aventures – ses ébats – continuent d'attirer le public. Le cinéma, tout jeune et nouvel art populaire à l'aube du XX^e siècle, ne manque pas de récupérer ces figures : l'un des premiers essais de film grivois en France s'intitule : *Peintre et modèle*¹.

L'atelier littéraire

- 2 Le thème n'est pas neuf. *Le Peintre amoureux de son modèle*, pièce de Louis Anseaume, fait les beaux jours de la scène parisienne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Comme dans de nombreux romans tout commence par des regards échangés² entre les pôles de l'inusable triangle amoureux : vieil homme – jeune homme (tous deux peintres) – jolie femme (le modèle). Au lieu commun littéraire répond le témoignage de M^{me} Vigée-

Lebrun : « plusieurs amateurs de ma figure me faisaient peindre la leur, dans l'espoir de parvenir à me plaire [...] dès que je m'apercevais qu'ils voulaient me faire des yeux tendres, je les peignais à *regards perdus*, ce qui s'oppose à ce que l'on regarde le peintre. Alors, au moindre mouvement que faisait leur prunelle de mon côté, je leur disais : *J'en suis aux yeux* ; cela les contrariait un peu, comme vous pouvez croire, et ma mère, qui ne me quittait pas, et que j'avais mise dans la confiance, riait tout bas. »³ Au-delà de l'anecdote, ce texte montre toute la distance que l'imaginaire des auteurs (essentiellement masculins) introduit avec la perception d'un acteur social, féminin de surcroît. Dans le concert des voix – authentiques et romanesques – qui se répondent, se contredisent, se superposent parfois, les secondes dominant et donnent le ton. Les possibilités narratives nées d'une intrigue entre peintre et modèle sont beaucoup plus nombreuses et faciles à exposer et développer qu'un discours sur la création. La littérature insiste sur la relation amoureuse ou sexuelle du peintre-homme avec son modèle-femme ; les écrits personnels des artistes, hommes et femmes, sur les contraintes, les recherches et les choix picturaux.

- 3 Après Anseaume, la production littéraire captive les lecteurs avec des aventures et des drames entre peintres et modèles, sous la plume – exemples parmi d'autres possibles – de Balzac (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831), des Goncourt (*Manette Salomon*, 1867) ou de Zola (*L'Œuvre*, 1886). Les écrivains ont souvent largement emprunté traits et comportements à leurs contemporains : Balzac aux frères Delacroix (mais Eugène ne semble pas remarquer les allusions⁴ que le public devine dans *Un ménage de garçon en province* – roman publié ensuite sous le titre *La Rabouilleuse*) ou Zola à Cézanne (dont l'amitié pour le romancier a été blessée par des phrases de *L'Œuvre* inspirées possiblement par Claude Monet, Manet ou d'autres peintres).
- 4 Comment s'expriment les protagonistes dans la réalité ? Où trouver la parole des artistes ? D'une certaine façon les tableaux, selon les mots de Renoir à propos de Cézanne, « en disent plus long que ne le fera jamais le meilleur biographe »⁵. On pourrait donc parcourir un musée imaginaire où le face-à-face du peintre et de son modèle, vertige, masque, affrontement ou miroir tendu, serait l'unique sujet de l'exposition. Cependant l'historien qui s'intéresse à la pratique du peintre, aux conditions de production des tableaux, porte d'abord son regard vers des textes. Plutôt qu'un itinéraire pictural ou romanesque, une incursion dans les témoignages écrits laissés par les peintres sera donc proposée. Correspondances, journaux intimes, autobiographies, toutes ces paroles proférées au plus près des convictions de l'artiste ne sont pas pour autant libérées du contrôle social, car nous savons bien que les lettres pas plus que les mémoires ne s'écrivent sans modèles, normes et incitations sociales ; mais ces textes, à la différence des œuvres peintes, échappent à l'emprise des commanditaires, aux règles de l'apprentissage, aux prescriptions de l'Académie, aux attentes des critiques – et laissent moins de place à une lecture subjective.
Qui est sous le regard du peintre ?
- 5 Copies d'œuvres et croquis de moulages en plâtre, dessin puis peinture d'après modèle vivant sont les étapes obligées de l'enseignement artistique au XIX^e siècle. Sans modèle, remarque Delacroix dans son *Journal*, « quelque heureuse que soit la conception, on n'arrive pas à ces effets frappants qui sont obtenus simplement dans les grands maîtres, uniquement parce qu'ils ont rendu naïvement un effet de nature, même ordinaire » (29 janvier 1847). Ce qui circule entre peintre et modèle questionne le statut des personnages. Qui est sous le regard du peintre ? Quel est cet autre, choisi ou imposé, qui est

représenté ? Quelle identité lui est reconnue, ou affectée ? Comment les écarts entre les protagonistes (différences de sexe et de position sociale, en particulier) interviennent-ils dans la relation ?

- 6 L'« effet de nature » est obtenu en observant des personnes que l'on paie pour qu'elles posent ; certaines en font un métier et les peintres s'échangent leurs adresses. Qu'il s'agisse de l'exécution d'une œuvre ou d'exercices pédagogiques, le recours au modèle de métier payant est parfois trop dispendieux. Les considérations financières sont récurrentes dans les lettres des peintres. « L'argent me pressera bientôt. Il faut travailler ferme », note Delacroix (8 avril 1824). Il mentionne les sommes qu'il verse à ses modèles (à M^{me} Clément venue avec son enfant pour le *Massacre de Scio*, 4 francs le 27 avril 1824) ; dans un agenda plus tardif (1850) il recopie leurs adresses, parmi celles d'artisans (tailleur, opticien, graveur pour cartes de visite), d'amis, de peintres. Il a recours lorsqu'il le peut à des amis, comme Jean-Baptiste Pierret, qui travaille au ministère de l'Intérieur (pour le *Massacre de Scio*, 10 mai 1824) ou M^{me} Pauline Villot (Hamlet au cimetière). Lui-même pose pour un des naufragés du *Radeau de la Méduse* de son maître et camarade Géricault – comme Berthe Morisot pose pour Manet : au sein de leur communauté, les artistes peuvent changer de rôles. Différent du portrait réciproque, cet échange de service dans la complicité de la création est une autre tradition d'atelier. Lorsque le modèle salarié fait défaut, les étudiants prennent la pose à tour de rôle.
- 7 Edmond de Goncourt, acide, note dans son journal : « autrefois, des peintres épousaient une femme qu'ils choisissaient avec la pensée de faire avec son corps l'économie d'un modèle »⁶. Isolé, le peintre se prend lui-même pour modèle, réduit comme Van Gogh à faire son autoportrait : « J'ai acheté exprès un miroir assez bon pour pouvoir travailler d'après moi-même à défaut de modèle, car si j'arrive à pouvoir peindre la coloration de ma propre tête, ce qui n'est pas sans présenter quelque difficulté, je pourrai bien aussi peindre les têtes des autres bonshommes et bonnes femmes. »⁷ D'autres, au moins pour une première mise en place, utilisent un mannequin articulé, pittoresque fantôme cher aux romanciers. Le manque d'argent n'explique pas seul le recours aux proches (ou à soi-même) pour poser. L'artiste doit trouver le *bon* modèle, celui qui sait prendre les postures imaginées, celui dont la chevelure et la peau retiennent la lumière, celui dont les traits physiques conviennent, celui dont l'image touchera et émouvra. Les difficultés se multiplient pour les femmes peintres dont les conventions brident la liberté des déplacements et des relations : Marie Bashkirtseff, lorsqu'elle trouve une nouvelle inspiration dans le spectacle de la rue, arpente les Batignolles avec sa bonne Rosalie qui « aborde les gens qu'[elle] lui désigne » comme modèles possibles (1884).
- 8 Le prétexte des scènes mythologiques, exotiques ou bibliques est de moins en moins nécessaire pour représenter des corps nus : les femmes au repos ou à la toilette sont saisies dans leur intimité. Mais le corps violenté, association du nu féminin à la destruction de la beauté, constitue un thème durable à côté des représentations plus paisibles, de l'Angélique enchaînée (Ingres) aux femmes égorgées de Sardanapale (Delacroix) et jusqu'aux impossibles postures des danseuses de Degas. Les photographes présentent dans des répertoires à l'usage des peintres des modèles aux mains liées, suspendues à un portique, etc.⁸ Comparant des photographies quelconques et des gravures de qualité, Delacroix et ses amis concluaient à la supériorité des premières⁹. Lui-même fait de nombreux dessins (en particulier des hommes nus) d'après les daguerréotypes (17 septembre 1850). À côté des classiques recueils de gravures à l'usage

des peintres, qui continuent de paraître pendant tout le siècle (Richer, *Anatomie artistique*, 1889), la nouvelle technique photographique permet de pallier l'absence de modèle.

- 9 Portant témoignage de cette mosaïque de situations, de possibilités et de choix lorsqu'ils sont face à un « sujet », les écrits personnels des peintres esquissent ensemble un schéma qui articule leur façon d'être, au masculin ou au féminin, et leur pratique artistique. Hommes et femmes dans leur temps, ils manifestent leurs positions, conformistes ou transgressives, sur les relations entre les sexes et leurs rôles sociaux respectifs ; professionnels, ils se situent dans la communauté des artistes majoritairement masculine ; peintres confrontés à « l'autre » qu'ils représentent sur leurs toiles, ils perçoivent et expriment – ou mettent à distance et ignorent – la différence sexuelle qui s'impose visuellement au spectateur. Au sein de ces trois espaces mixtes, celui de la cité, celui du métier et celui de l'atelier¹⁰, ils se placent et agissent en tant qu'acteurs, affrontés à la différence plus ou moins perceptible des genres. À travers les figures d'Eugène Delacroix (1798-1863) proche au premier abord de l'image commune de l'artiste en séducteur, de Renoir (1841-1919) ou celles de Berthe Morisot (1841-1895) et Marie Bashkirtseff (1858-1884) entravées par les conventions, se dessinent de possibles relations entre le peintre, le modèle et sa création, relations insérées dans le cadre plus large de la société française du XIX^e siècle.

Delacroix ou les intermittences du désir

- 10 Dans les premiers agendas du *Journal de jeunesse* (1822-1824) qu'il écrit pour lui seul – à la différence du plus tardif *Journal de l'âge mûr et de la vieillesse* (1847-1863) dont il envisage la publication¹¹ – Delacroix se montre très sensible au charme des bonnes de son frère et de ses amis, ou de la camériste d'une voisine. Le jeune Delacroix, s'il redoute « une véritable passion », recherche « le frisson favorable et délicieux qui précède les bonnes occasions », ce « singulier chatouillement nerveux qui [l]'agite quand [il] pense qu'il est question d'une femme » (mai 1823). Mais plus que les bonnes et les grisettes, il mentionne les modèles qui viennent chez lui pour poser : Marie (« J'ai risqué la vérole avec elle », 22 octobre 1822), Sidonie (« Qu'elle était bien, nue et au lit ! Surtout des baisers et des approches délicieuses », 16 mai 1823), la petite Emilie (9 novembre 1823), la jeune Adeline de 16 ans (9 juin 1824), etc.
- 11 Sur les femmes en général, surtout l'âge venant, Delacroix porte des jugements négatifs. Il choisit de recopier cette citation de Balzac : « ...la femme est un être inférieur, elle obéit trop à ses organes » (*La Dernière Incarnation de Vautrin*, 1^{er} août 1850). En villégiature à Dieppe, il se reproche le temps perdu aux jeux stériles de la séduction : « Comment ! sot que tu es, tu t'égosilles à discuter avec des imbéciles, tu argumentes vis-à-vis de la sottise en jupons, pendant une soirée entière ? » (13 septembre 1852). Sans craindre la contradiction, il ne refuse pas à toutes les femmes le statut de créateur. Il consacre un article dans la *Revue des Deux Mondes* (15 septembre 1850) à l'ouvrage de son amie M^{me} Cavé, *Le Dessin sans maître*, et explicite ses propres théories sur l'art à propos du travail de femmes peintres (et pas seulement de Géricault, Rubens ou Ingres).
- 12 Ambivalent devant les talents féminins, Delacroix est aussi incertain vis-à-vis de son propre désir : « les hommes ne savent pas ce qu'ils doivent désirer », déplore-t-il (mai 1823). Il rapporte une scène qui se reproduit souvent : « À l'atelier à neuf heures. Laure venue. Avancé le portrait. C'est une chose singulière que l'ayant désirée tout le temps de la séance, au moment de son départ, assez précipité à la vérité, ce n'était plus tout à fait de même ; il m'eût fallu le temps de me reconnaître » (18 avril 1824). Tourmenté à l'atelier où il doit soutenir « de magnanimes combats », il se désole ensuite : « mes

résolutions s'évanouissent toujours en présence de l'action » (14 juin 1824). Hubert Damisch remarque, dans la préface au *Journal*, le désir mouvant du peintre pour son modèle, présent « tandis qu'il peint pour lui manquer au moment de passer à l'acte, ou à ce qu'on dit tel »¹². À l'inverse du héros de Théophile Gautier, pour qui « le peintre satisfait, l'amant reprit le dessus »¹³, chez Delacroix le peintre a toujours le dessus.

- 13 Qu'il écrive pour lui ou que, plus tard, il pense au portrait qu'il veut laisser à la postérité, Delacroix met en avant dans son *Journal* son « amour pour [son] travail ». À 26 ans, il avoue : « j'ai besoin de distractions, telles que réunions entre amis, etc. Quant aux séductions qui dérangent la plupart des hommes, je n'en ai jamais été bien inquiet, et aujourd'hui moins que jamais. Qui le croirait ? Ce qu'il y a de plus réel pour moi, ce sont les illusions que je crée avec ma peinture. Le reste est un sable mouvant. » (27 février 1824). Trente ans après, il reconnaît que les chatolements du féminin ne l'ont pas laissé indifférent ; cependant peindre a toujours été la seule chose qui compte pour lui. Il se souvient : « dans ce temps-là, je m'occupais beaucoup de l'opinion du beau sexe, opinion que je méprise entièrement aujourd'hui non sans penser quelquefois avec plaisir à ce temps où tout d'elles me paraissait charmant. [...] La raison, plus encore que l'âge, me tourne vers un autre point. Celui-ci est le tyran qui domine tout le reste » (8 décembre 1853) – et ce point c'est son travail : « Je n'ai pas autant de mérite qu'on pourrait le penser, à travailler beaucoup, car c'est la plus grande récréation que je puisse me donner... J'oublie, à mon chevalet, les ennuis et les soucis qui sont le lot de tout le monde » (lettre à son collaborateur Andrieu, 28 mars 1853).
- 14 Le jeune Delacroix a beau se chagriner de son « exigüité corporelle » (22 octobre 1822), il ne se lasse pas de désirer les femmes charmantes qu'il rencontre ou qu'il convoque dans son atelier. C'est une évidence : « Est-ce que nous [les hommes] nous faisons scrupule de faire notre cour à un objet qui nous captive momentanément ? » (10 novembre 1823, projet de lettre, pour convaincre une dame de céder à ses avances). Mais leur charme s'efface vite derrière celui des formes que sa peinture recrée. La passion des couleurs et du mouvement domine chez lui tout autre objet. C'est sur la toile que l'important se joue. La sensualité de sa palette et de son dessin (il n'est que de penser à la *Mort de Sardanapale*) emprunte au regard qu'il porte sur le modèle, à la relation sensible qu'il a avec les corps féminins, mais plus encore à son propre imaginaire – la féminité de ses représentations découvre l'image que le peintre veut donner de sa virilité. Son désir pour le modèle est transcendé sur la toile par son talent et le face-à-face se résout dans « une passion » de travail qui devient dans les dernières années de sa vie, selon le mot de Baudelaire, « une fureur »¹⁴.

L'univers domestique d'Auguste Renoir

- 15 En ce qui concerne Pierre-Auguste Renoir, on ne peut entretenir l'illusion d'une parole brute, ni se leurrer sur le caractère construit du témoignage. Les mots de l'artiste et les événements de sa vie sont rapportés par le fils du peintre, qui non seulement assume, mais revendique sa propre subjectivité. Qu'un lecteur lui objecte : « ça n'est pas Renoir que vous présentez, c'est votre propre conception de Renoir », il approuve : « bien sûr. L'histoire est un genre essentiellement subjectif »¹⁵. Fort de cette mise en garde, Jean Renoir fait état des longues conversations qu'il a eues avec son père (en particulier en 1915 lorsque, après une blessure à la guerre, il est en convalescence chez lui) et affirme rapporter exactement ses propos, assimilés et mieux compris la maturité venant. On pourrait proposer sans doute une lecture différente de celle qu'il fait de certains événements de la vie familiale et sociale du peintre, une lecture moins empreinte

d'admiration, d'indulgence et d'amour filiaux. Mais, artiste lui-même, cinéaste reconnu lorsqu'il rédige ce livre, Jean Renoir a saisi l'importance de la parole du peintre, il a su comprendre les questions que se posait son père, sa recherche tactile de la lumière sur les corps et les matières, son rapport au corps des modèles¹⁶. Le livre du fils n'est pas uniquement un recueil de souvenirs personnels ; pour couvrir l'ensemble de la vie du père, des origines familiales à sa disparition, il doit recourir aux témoignages de proches et, plus rarement, à quelques documents écrits (lettres et articles de presse).

- 16 Les débuts du jeune Auguste Renoir ne l'installent pas directement dans le monde de l'art. Fils d'un tailleur et d'une ouvrière en robe, il ne peut compter que sur son travail pour subvenir à ses besoins. Son talent précoce et reconnu pour le dessin le conduit d'abord à la décoration sur porcelaine ou sur stores en toile imperméable. Ces travaux lui ayant procuré un peu d'argent, il précise son projet et décide de devenir un « artiste peintre » : il abandonne l'atelier du porcelainier pour l'atelier du peintre Gleyre. Mais, bientôt, il « n'a plus le sou » et sa sœur lui conseille de « faire du portrait ». Renoir évoque avec ironie le souvenir de cette période : « c'est exactement ce que je faisais. Le seul ennui est que mes modèles étaient des amis et que les portraits étaient à l'œil. » (p. 123). Lorsque des personnes se présentent et lui passent commande de leur portrait, hommes ou femmes, le sexe du sujet importe peu.
- 17 Pour ses toiles composées, le peintre débutant, inconnu et désargenté, pour qui le modèle est un indispensable instrument de travail, met à contribution ses proches qui posent gratuitement. On reconnaît ses modèles masculins : son frère Edmond (et sa belle-sœur Mélanie) pour *La Loge* (1874) ; ses compagnons habituels pour *Le Moulin de la Galette* – les femmes en revanche sont là de jeunes montmartroises qu'il paie. Et plus tard, ses trois fils ne cesseront de poser pour leur père. Il ne faudrait pas opposer des figures masculines proches à un monde féminin qui serait étranger, car les femmes de son entourage ont aussi posé pour lui (sa compagne, Aline Charigot, est la dame au petit chien du *Déjeuner des canotiers*). Renoir préfère peindre le corps féminin, et les silhouettes féminines, de beaucoup les plus nombreuses sur ses toiles, nécessitent de multiples personnes. Son fils raconte : « autant la nudité féminine lui paraissait naturellement pure, autant l'exhibition du corps masculin le gênait. Quand il peignit le *Jugement de Pâris*, il commença avec Pierre Daltour l'acteur, qui posa pour le berger. Mais, malgré la beauté du corps de Daltour qui était un véritable athlète, il finit le tableau avec Gabrielle, la Boulangère et Pigeot [trois de ses habituels modèles féminins], déclarant qu'il se sentait plus à son aise » (p. 393).
- 18 Renoir se plaît à voir un univers bien structuré, peuplé d'hommes virils et de femmes féminines. Il confie à la fille de Berthe Morisot, dont il est le tuteur, « qu'il n'admirait pas beaucoup les Puvis de Chavannes », regrettant « qu'on ne reconnaisse pas ses hommes de ses femmes »¹⁷. Renoir entretient avec tout ce qu'il représente une relation de grande proximité : il « ne peignait pas ses modèles vus de l'extérieur, mais s'identifiait à eux et procédait comme s'il avait peint son propre portrait. Par modèles j'entends aussi bien une rose que l'un de ses enfants »¹⁸ et, prioritairement, des jeunes femmes lumineuses. Elles ne font plus alors qu'un avec lui ; elles sont pleinement intégrées à son monde. Sa sensualité se subsume dans la peinture : « sa volupté d'homme devenait une volupté de peintre » (p. 220) résume son fils.
- 19 Membres de la famille plus ou moins lointaine, comme Gabrielle venue de Bourgogne à 15 ans pour aider sa cousine M^{me} Renoir, ou modèles salariées, toutes sont intégrées dans le vaste univers domestique. M^{me} Renoir garde à la maison nombre de servantes dont « la peau ne repoussait pas la lumière » (p. 367) – la grande préoccupation du peintre – et ces

jeunes femmes, se souvient Jean Renoir, « passaient sans transition de la position de Vénus au repassage de mes caleçons ou au reprisage des chaussettes » (p. 413). Le peintre s'entretient avec elles sur un ton de plaisanterie bourrue et bon enfant. Il entre peut-être dans le témoignage de Jean Renoir une part de reconstruction rétrospective de cette proximité, que son mariage avec Andrée¹⁹ modèle engagée pour les *Grandes Baigneuses* (p. 499), peut expliquer, mais cette union est également le signe de la porosité des frontières entre l'atelier de l'artiste et la maison familiale.

- 20 L'empathie de Renoir avec ses modèles féminins ne l'empêche pas de prononcer des opinions définitives comme : « mes modèles à moi ne pensent pas » (p. 79) ou [les femmes et les enfants] « peuvent se fondre dans une futilité d'esprit proche de l'éternité » (p. 435). « Étranges contradictions » qui n'échappent pas à son fils : « il ponctuait ses affirmations de la supériorité des femmes de sarcasmes relatifs à leur nouveau désir d'indépendance et d'instruction » (p. 98). Mais Renoir lui-même ne semble pas vivre comme contradictoires son désir, à la fois, de « caresser et battre le motif » (p. 218) ; son attitude pleine de pudeur et de timidité (393) et son goût de peindre des corps sans vêtements, des « belles garces » à la superbe santé ; sa tolérance pour de libres relations entre jeunes hommes et femmes avant leur mariage (p. 94) et sa préférence pour les épouses confinées dans des rôles traditionnels de mères, de cuisinières, de femmes d'intérieur, occupées à « nettoyer le plancher, allumer le feu ou faire la lessive », pour leur bien, car « leur ventre a besoin de ces mouvements » (p. 99) !
- 21 Grandi dans un milieu populaire où les femmes peuvent être aussi libres que soumises, où leur travail est essentiel et leur place strictement marquée, Renoir concilie dans sa vie des attitudes paternalistes et libertaires, une organisation domestique rangée et des voyages solitaires auprès de ses amis, une acceptation des rôles masculins et féminins hiérarchisés et une pratique de l'amitié égalitaire – avec Berthe Morisot par exemple.
- Berthe Morisot, peintre et femme
- 22 « Les intentions viriles de la peinture sérieuse »²⁰ ne sont remises en cause par personne au XIX^e siècle : le monde de l'art est perçu comme sexué par la critique et le public. Pas de compliment à une femme plus apprécié que celui de Baudelaire : « elle peint comme un homme »²¹. Et la fille de Berthe Morisot s'exclame devant un tableau de sa mère : « ah ! il n'y a que maman qui soit arrivée à cette perfection du tableau *chez une femme* »²². Dans les écrits de sa main qui sont livrés au public (essentiellement des extraits de correspondance et quelques notes²³), sans théoriser, comme une évidence, Berthe Morisot se montre peintre, semblable à ses amis : « je commence à entrer dans l'intimité de mes confrères Impressionnistes » écrit-elle à sa sœur en 1884²⁴. Et pour eux, réciproquement, elle fait partie du groupe des Impressionnistes, englobée dans les mêmes injures par la critique²⁵ et soutenue par une commune conception de l'art : « nous étions un groupe. On se serrait les coudes, on se rassurait les uns les autres »²⁶ se souvient Auguste Renoir après la mort de Berthe Morisot, dont la disparition fut pour lui une perte, un des moments clé de son existence, faisant rupture : « j'avais l'impression d'être tout seul dans un désert »²⁷ dit-il alors. Considérée comme leur égale par Renoir, Manet ou Sisley, et se pensant elle-même peintre parmi des peintres, plantant côte à côte leurs chevalets, travaillant ensemble, cherchant ensemble « à mettre une figure en plein air »²⁸, elle s'affronte par ailleurs depuis son enfance au fait qu'elle est une femme.
- 23 Le malentendu est installé très tôt. Berthe Morisot, comme ses sœurs et de nombreuses jeunes filles de leur milieu social, reçoit des rudiments de dessin et de peinture. Leurs parents attendent des jeunes filles qu'elles offrent une aquarelle pour une fête familiale

alors que très vite se manifestent chez Berthe et sa sœur Edma le goût pour une autre peinture, le désir d'une véritable formation et la volonté d'un apprentissage. Elles se révèlent des peintres : « une révolution », « presque une catastrophe » dans ce milieu de grande bourgeoisie, prédit leur professeur²⁹. Dans ce monde-là, les rôles sont fixés. M^{me} Morisot, leur mère, le répète dans ses lettres : aux hommes le danger, l'entreprise, à l'image de son fils Tiburce qui est, de l'avis de Berthe également, sûr de lui et courageux jusqu'à la témérité (pendant le Siège de Paris) – tandis qu'aux filles échoit le (bon) mariage, sa récurrente préoccupation. Elle sait « que le mouvement de Paris, que les goûts d'artistes, sont d'un grand attrait pour Berthe » et redoute qu'elle « succombe à une illusion décevante », « abandonnant le principal », ce « monsieur à la voiture » dont on parle : « l'argent, c'est pourtant bien quelque chose » conclut-elle, engageant sa fille « à ne pas être dédaigneuse. L'avis de tous est qu'il vaut mieux se marier en faisant des sacrifices que de rester indépendante et dans une position qui n'en est pas une »³⁰. Plus tard, elle s'avoue « un peu déçue de voir que Berthe ne trouvera pas à se caser comme tout le monde »³¹. Tandis que M^{me} Morisot s'exprime sur ce que sont les hommes en général et ce qu'elle pense qu'ils devraient être, Berthe a directement sous les yeux, dans son entourage proche, deux exemples opposés : son frère Tiburce et son père, qui, lui, ne semble pas correspondre aux stéréotypes (les lettres le montrent en pleurs, en proie à l'anxiété et à la nervosité). Mais Berthe Morisot ne développe aucune théorie sur le masculin, n'ébauche pas de parallèle entre les conditions masculine et féminine dans sa correspondance ; seuls ses tardifs carnets laissent deviner son amertume : « je ne crois pas qu'il y ait jamais eu un homme traitant une femme d'égal à égal, et c'est tout ce que j'aurais demandé, car je sais que je les vaux »³². En revanche, elle oppose très souvent les positions d'artiste et de mère.

- 24 Le déroulement de sa vie pousse en effet à la comparaison : les deux sœurs Edma (née en 1840) et Berthe (1841) commencent ensemble des études artistiques et exposent ensemble au Salon ; elles sont très proches l'une de l'autre. Puis Edma se marie (1869). Une correspondance serrée commence entre les deux jeunes femmes, l'une qui se voue à la maternité sans abandonner « la toquade de la peinture »³³ et l'autre qui consacre sa vie à la peinture, « cause de bien des soucis »³⁴. Berthe comprend les aspirations de sa sœur : « je crois que quelque affection que l'on puisse avoir pour son mari, on ne rompt pas sans peine avec une vie de travail » lui répond-elle. À la différence de sa mère, le clivage sur lequel Berthe Morisot revient sans cesse dans ses lettres n'est pas celui qui sépare les univers masculin et féminin – et que pourtant elle expérimente, mais bien l'irréductible frontière entre la recherche artistique et la vie sociale.
- 25 Femme et peintre, Berthe Morisot ne peut s'émanciper des règles de la vie bourgeoise mais elle réussit à annexer cet univers imposé à son activité créatrice. Ses modèles sont des enfants et des femmes, exceptionnellement des hommes. Elle choisit des personnes de son entourage aussi bien que des jeunes filles recrutées pour poser. Elle sollicite son jeune neveu, son mari Eugène Manet – mais « ce pauvre Eugène [...] en a tout de suite trop... » (1875) et se révèle « un modèle moins complaisant » que sa sœur Edma, ses nièces, sa fille Julie, et aussi, par commodité mais sans la familiarité de Renoir, la nourrice Pasie, la fille de la concierge de la rue de Villejust, Marthe Givaudan, enfant (*Toilette de nuit*) puis femme (*La Fleur aux cheveux*, 1893 ; *Jeune fille en corset*, etc.) ou une petite voisine de Mézy, Gabrielle (*Bergère couchée*), « cette sauvagesse qui fit sa première communion avec moi », écrit Julie quelques années plus tard³⁵. À l'occasion, elle partage un modèle avec Renoir ou avec Toulouse-Lautrec.

- 26 Le titre du tableau (à l'exception des portraits) indique rarement le statut du personnage, proche ou étranger à la famille, et ne trahit pas une éventuelle proximité : *Le Violon*, c'est sa fille Julie, *Sous le pommier*, une paysanne³⁶. Lors de la rétrospective Berthe Morisot chez Durand-Ruel en 1896 Julie commente un tableau, le *Cerisier*, qui « a été commencé à Mézy avec Jeannie [sa cousine] en bas tendant le panier et moi sur l'échelle cueillant des cerises ; il a été fini rue Weber avec un modèle très gentil »³⁷. Aux yeux du peintre les jeunes filles sont interchangeable. Seule compte la recherche picturale et les ressources de l'environnement immédiat suffisent souvent. La jeune Berthe ne se sent pas assez d'autorité pour en imposer à un modèle (« décidément je suis trop nerveuse pour faire poser n'importe qui », septembre 1869 ; « je n'ai rien de ce qu'il faut pour inspirer du respect aux gens », 1870). Plus tard, d'autres difficultés l'entravent : elle raconte à sa sœur, lors de son voyage de noces en Angleterre (1875), que « rien n'est plus gentil que les enfants des rues, bras nus et dans leurs accoutrements anglais. Je voudrais pouvoir en faire poser quelques-uns, mais tout cela est plein de difficultés. Je parle horriblement mal et Eugène encore plus. »
- 27 Il est difficile, en tant que femme, de recruter des modèles masculins, de donner à voir leur nudité, d'utiliser le pouvoir émotionnel de ces représentations pour fasciner les sens des spectateurs et exprimer à travers elles son identité sexuelle. Mais l'exercice de la peinture en même temps que l'accomplissement de son rôle de maîtresse de maison permet à Berthe Morisot de créer un espace de rencontre et de dialogue avec les hommes de son temps, peintres, sculpteurs, écrivains, critiques, musiciens, politiciens : Degas, Renoir, Monet, Mallarmé, Chabrier, Émile Ollivier et tant d'autres³⁸.
- Marie Bashkirtseff en quête de « types » pittoresques
- 28 Lorsque Berthe Morisot lit en 1890 le *Journal* de Marie Bashkirtseff, elle remarque : « mon admiration est contrariée par sa médiocre peinture »³⁹. Il est vrai que de nos jours aussi Marie Bashkirtseff est plus appréciée pour son témoignage littéraire que pour ses tableaux ; à la différence de la plupart des femmes artistes, elle a laissé de nombreuses pages sur sa pratique de peintre. Il semble, à la lire, qu'elle aspire surtout à la notoriété : « Je veux la gloire » répète-t-elle. Devenir célèbre est sa grande préoccupation. Elle se rêve d'abord cantatrice puis, sa voix s'altérant avec la maladie, peintre, sculptrice, journaliste, écrivain, reine d'un salon – tout cela au cours de sa brève carrière. Finalement, c'est son journal, travaillé jusqu'aux derniers jours, et partiellement publié peu après, qui assure la pérennité du souvenir de son existence, comme elle le souhaitait⁴⁰. Ce journal, elle le veut d'une « exacte, absolue, stricte vérité »⁴¹, et les pages consacrées à la peinture semblent moins touchées par les censures qu'il a subi lorsqu'il est question de problèmes familiaux ou d'espoirs de mariage.
- 29 Marie Bashkirtseff a des idées arrêtées sur ce qu'est un homme, ce qu'est une femme – et surtout sur la différence de traitement qui interdit aux femmes de se réaliser et de créer. Souvent elle s'insurge contre leur [son] sort malheureux et injuste : « je voudrais être homme. Je sais que je pourrais devenir quelqu'un ; mais avec des jupes où voulez-vous qu'on aille ? le mariage est la seule carrière des femmes ; les hommes ont 26 chances, les femmes n'en ont qu'une [...] Jamais je n'ai été si révoltée contre l'état des femmes. Je ne suis pas assez folle pour réclamer cette bête d'égalité qui est une utopie (et puis, c'est mauvais genre) [...] mais je grogne d'être femme, parce que je n'en ai que la peau. » (30 septembre 1878). Elle se rebiffe et court (avec son chaperon) les boutiques du quartier de l'École de médecine pour acheter des plâtres et des livres, au grand scandale de sa mère qui y découvre des « paysans nus » (14 novembre 1877)⁴². Elle revendique la liberté (« Ah !

que les femmes sont à plaindre, les hommes sont libres au moins », 20 juin 1882) qui conditionne la création et des possibilités de formation identiques : « Pourquoi ne puis-je aller étudier là [à l'Ecole des beaux-arts] ? Où peut-on avoir un enseignement aussi complet que là ? » (octobre 1878). Elle se voit également refuser l'entrée de l'atelier de Bonnat (il est impossible de la prendre avec 50 jeunes gens non surveillés, 17 novembre 1877) avant de pouvoir s'inscrire à l'Académie Julian qui a un cours distinct pour les dames⁴³. L'émulation est entretenue avec le cours des garçons et la compétition organisée entre les deux ateliers. La facture « forte et même brutale » (14 janvier 1879) est appréciée. Marie Bashkirtseff elle-même attribue un caractère sexué à un tableau (« viril »), un sujet (« peu féminin » : des hommes devant une affiche électorale), une artiste (Breslau, qui « peu femme », « ne dessine pas comme une femme », mais comme un « garçon » février 1882). Le référent masculin est omniprésent.

- 30 Marie Bashkirtseff évoque un épisode de la vie de cet atelier. En octobre 1880, elle soumet une esquisse au jugement d'un peintre à la mode qui passe régulièrement conseiller les élèves, Tony Robert-Fleury. Elle a imaginé de représenter « le modèle, une petite femme blonde, qui, en attendant l'artiste, est assis à califourchon sur une chaise et fume une cigarette en regardant le squelette entre les dents duquel il a fourré une pipe ». Le mentor Robert-Fleury est séduit par ce thème « canaille », comme le serait sans doute le public, familiarisé avec le stéréotype du milieu « artiste ». « Seulement, poursuit le peintre, vous ne pouvez pas signer cela » à cause du « scandale » qui pourrait rendre célèbre l'auteur, « surtout si l'on sait que c'est une femme, une jeune fille » qui l'a fait. Cette anecdote, qui par son côté enlevé pourrait être tirée d'un roman, souligne à la fois l'intérêt présumé du public pour l'univers de l'atelier où le macabre sait se faire léger et coquin et ses réticences à y accueillir les jeunes filles honnêtes. Une situation en porte-à-faux dont Marie Bashkirtseff a l'habitude.
- 31 Dans sa pratique de la peinture comme dans sa vie quotidienne et ses rêves, elle se tient en déséquilibre : aux marges des classes dominantes comme des artistes professionnels. Elle est issue d'une famille de l'aristocratie provinciale russe peu reconnue dans l'exil qui la conduit à travers l'Europe avant de la fixer en France (à Nice puis à Paris), désargentée et dépensière, arrogante et dédaignée. Marie Bashkirtseff épouse et rejette tour à tour violemment les modes de vie, les préjugés, les solidarités et les aspirations des siens. Malgré une vie familiale qui laisse peu de place aux études sérieuses et un entourage qui ne l'encourage nullement à l'effort, elle veut tout apprendre, tout connaître, tout lire. Lorsqu'elle décide de se consacrer à la peinture, son journal détaille l'« impitoyable travail mécanique » avec les modèles (octobre 1877). À travers des remarques descriptives ou esthétiques (un modèle « femme rousse d'une beauté étonnante », ou « si laid » que l'atelier « refuse de le faire ») s'exprime toute la distance que l'élève met dans l'exercice entre elle et cet *objet* à peindre, qu'il s'agisse d'« un garçon de 18 ans, qui ressemble à s'y méprendre comme forme et couleur à une tête de chat, qu'on ferait avec une casserole » (1879) ou d'une jeune fille (« On dit qu'elle n'a que 17 ans, mais je vous assure que sa taille est joliment endommagée. On dit que ces gredines mènent une vie impossible », 8 octobre 1877). Marie Bashkirtseff, peintre, garde les préjugés de sa classe et du public ordinaire.
- 32 Lorsque, plus aguerrie et ambitieuse, elle prépare des tableaux pour le Salon, elle recherche décors et modèles pour les sujets « neufs », « originaux », « actuels » qu'elle imagine. Bien qu'elle proclame que, dans un tableau « tout est dans l'exécution » (10 octobre 1881), elle s'épuise à visiter des couvents pour trouver un décor, elle projette d'aller à Nice ou à Naples pour peindre un Carnaval (projet, Salon 1882), en Algérie ou à

Jérusalem pour les Maries devant le sépulcre (projet, Salon 1883). En voyage à Grenade, elle a « la fantaisie » de visiter la prison où travaillent les forçats (27 octobre 1881). Elle ressent de la pitié devant ces hommes battus, « désarmés, enfermés, contraints au travail comme des enfants ». « Mais quelles têtes ! » remarque-t-elle aussitôt, et elle obtient de faire le portrait d'un faux-monnayeur (qu'elle gratifie d'un imaginaire « assassinat » pour accentuer son « air criminel »). Le « type » qu'elle poursuit, homme ou femme, vieillard ou enfant, bagnard ou passant retient son attention par son attitude ou son expression. Le modèle appartient à un autre monde que le sien et ce clivage social justifie jusqu'à la brutalité : « les gosses qui posent m'exaspèrent à la folie ! J'ai l'autorisation des parents de taper dessus, et aujourd'hui j'en ai empoigné un et je l'ai flanqué par terre comme un paquet – absolument enragée » (juin 1883). La peinture lisse de Marie Bashkirtseff en dit moins que son écriture sur ses fantasmes de violence et de pouvoir, ses émois sensuels ou la fascination de sa propre nudité.

Dire la sensualité

- 33 Le face-à-face du peintre avec son modèle, confrontation avec le corps de l'autre, renvoie au désir. La société du XIX^e siècle autorise les hommes à ressentir et à exprimer ce désir, elle les encourage même et les oblige à construire leur virilité en l'exhibant, tandis qu'elle éloigne les femmes de ces possibilités et même de la pensée de ces possibilités. Ces comportements imposés n'épargnent pas plus les artistes que le reste du corps social, qu'ils mettent en mots leur perception de la différence de condition (Renoir, Bashkirtseff) ou qu'ils en expérimentent l'évidence en silence (Delacroix, Morisot), que leurs sensibilités s'accommodent des conventions ou s'y heurtent en mouvements contradictoires.
- 34 Les positions de l'homme et de la femme peintre ne sont pas équivalentes. Marie Bashkirtseff met une insistance suspecte à glorifier l'atelier comme lieu où toutes les différences seraient gommées : « À l'atelier, tout disparaît ; on n'a ni nom, ni famille ; on n'est plus la fille de sa mère, on est soi-même, on est un individu et on a devant soi l'art, et rien d'autre. » (6 octobre 1877). Ce paradis égalitaire semble pourtant une vision fallacieuse. Les femmes peintres ne sont pas, alors, des exceptions⁴⁴, mais le monde de la peinture reste dominé par les hommes, de l'apprentissage à la forme de reconnaissance qu'est le Salon, des possibilités matérielles d'exercer (occupation d'un atelier, recrutement des modèles) aux commandes officielles, des collectionneurs aux sujets autorisés, de la critique jusqu'à la conception de l'essence même de l'art. Ils occupent l'espace matériel et symbolique de la création. Si Berthe Morisot et Renoir se perçoivent avant tout comme des peintres – et quelle que soit la définition que chacun d'eux peut donner de son art – les différences sont flagrantes quant à la reconnaissance sociale de leur identité d'artiste. La reconnaissance n'est facile à conquérir pour personne, et la carrière artistique ne s'ouvre pas d'emblée aux hommes nés dans un milieu modeste. Mais pour les femmes de la bourgeoisie, il est plus difficile encore de faire coïncider leur désir de peindre autrement qu'en amateur avec leur destin social de filles à marier et de bonnes maîtresses de maison.
- 35 L'acte de peindre transcende l'ordinaire des rapports entre homme et femme. Certains romanciers ont retenu ces moments de suspens dans les relations habituelles : « il s'était courbé sur son dessin, il ne lui jetait plus que ces clairs regards du peintre, pour qui la femme a disparu, et qui ne voit que le modèle. »⁴⁵. Sous le regard du dessinateur le motif est mis à distance. Mais bientôt cette parenthèse prend fin et le caractère sexué du peintre retrouve toute son importance. La différence des genres s'impose, car toujours

« entre le peintre et son modèle se tissent des liens subtils de possession, d'habitude, de complicité. L'artiste est un voyeur, par nécessité peut-être, par tempérament sans doute »⁴⁶ et pour les femmes certains rôles non licites sont impossibles à tenir. Il n'y a pas plus de licence artistique que de licence amoureuse pour elles, et leur appartenance à la bourgeoisie donne plus de force à ces interdits sociaux. Dans ce domaine de l'art érotique, et même simplement sensuel, « les femmes ne disposent pas d'images – d'un langage officiellement acceptable – pour exprimer leur point de vue particulier »⁴⁷. Elles doivent alors ruser, trouver des médiations, choisir pour leur œuvre un prétexte autorisé ou se censurer : les tableaux de Rosa Bonheur n'évoquent en rien sa situation amoureuse⁴⁸.

- 36 Le désir féminin cependant trouve à s'exprimer en dépit des normes de la société et des femmes parviennent à imposer leur liberté créatrice. Bannies des territoires masculins, elles les investissent pourtant, sans scandale, sans tapage ; à la volonté d'enfermement du XIX^e siècle, à ses velléités de contrôle et d'assujettissement, répondent l'inventivité et leur élan créateur. Le sujet importe moins alors que le pouvoir de suggestion du tableau, sa capacité à faire rêver, à émouvoir, à retenir l'attention. La caresse du modelé, les ombres tièdes, l'enveloppe mouvante du geste, les palpitations végétales, la douceur de l'air, la moiteur de la peau, sont autant de signes perceptibles de la relation sensuelle du peintre avec le sujet peint. La poésie tactile, la fraîcheur lumineuse des tons, la facture libre et vigoureuse qui animent le pinceau de Berthe Morisot, sa sensibilité, sa sensualité ne nous touchent-elles pas plus qu'un nu parfait, délicat et mièvre de William Bouguereau ?
- 37 La relation peintre/modèle décrite ici dans des modalités diverses est historiquement datée, car elle est propre à une configuration artistique et sociale en évolution. Bientôt en effet la peinture s'émancipe de la réalité, signant l'effacement (provisoire) du modèle. Couleur et forme prennent leur indépendance, l'espace réaliste se désintègre, le sujet et l'objet se dissolvent. L'abstraction triomphante supprime délibérément la référence au monde extérieur. D'autre part, le statut des femmes se transforme : plus d'autonomie et de légitimité sont accordées à leurs activités qui se professionnalisent et le nouveau siècle les prépare à devenir « spectatrices et actrices d'un formidable bouleversement entre les sexes »⁴⁹. Mais la relation de l'artiste avec la femme qu'il peint continue de fasciner le public et de hanter son imaginaire, mêlant beauté et amour, génie et violence, rêverie et sensualité.

BIBLIOGRAPHIE

ANSEAUME, 1766, Théâtre de M. Anseaume, ou Recueil des comédies, parodies et opéra-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour, avec les airs, rondes et vaudevilles notés dans chaque pièce, Paris, Vve Duchesne, 18 pièces en 3 volumes in-8 [nombreuses autres éditions].

BALZAC Honoré de, 1994, Le Chef-d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles, Paris, Gallimard « Folio » [plusieurs versions de cette nouvelle ont paru entre 1831 et 1846].

—, 1976, *La Rabouilleuse*, in *La Comédie humaine - IV*, Paris, Gallimard « La Pléiade » [roman composé de *Les deux frères*, 1840, et *Un ménage de garçon en province*, 1842, parus d'abord dans *La Presse*].

BASHKIRTSEFF Marie, 1980, *Journal*, Paris, Mazarine.

BAUDELAIRE Charles, 1966, *Œuvres Complètes*, Paris, Club français du livre, 3 tomes.

BONNET Marie-Jo, 2000, *Les Deux Amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Éditions Blanche.

COSNIER Colette, 1985, *Marie Bashkirtseff. Un portrait sans retouches*, Paris, Pierre Horay.

DELACROIX Eugène, 1980, *Journal, 1822-1863*, Paris, Plon (Introduction et notes d'André Joubin, 1931 ; préface « La peinture en écharpe » de Hubert Damisch).

FONT-RÉAULT Dominique de, 2005, *Dans l'atelier*, Paris, Musée d'Orsay.

GAUTIER Théophile, 1966, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier frères [1835].

GONCOURT Edmond de, 1989, *Journal : mémoires de la vie littéraire. 3, 1887-1896*, Paris, R. Laffont.

HIGONNET Anne, 1989, *Berthe Morisot, une biographie*, Paris, Adam Biro, trad. de l'américain par Isabelle Chapman.

MANET Julie, 1988, *Journal (extraits) 1893-1899*, Paris, Scala (Introduction par Rosalind de Boland Roberts et Jane Roberts).

NOCHLIN Linda, 1993, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Jacqueline Chambon, trad. de l'américain par Oristelle Bonis [1989].

NOËL Denise, 2004, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *CLIO, Femmes et Images*, n° 19, 85-103.

RENOIR Jean, 1981, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Paris, Gallimard « Folio » [1962].

ROLAND MICHEL Marianne, 1973, *L'Art et la sexualité*, Paris, Casterman.

ROUART Denis, 1950, *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Paris, Quatre Chemins-Éditart.

ROUSSET Jean, 1984, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti.

THÉBAUD Françoise (dir.), 1992, *Histoire des Femmes en Occident, vol. V : XX^e siècle*, Paris, Plon.

VAN GOGH Vincent, 1990, *Correspondance générale, 1853-1890*, Paris, Gallimard, 3 volumes.

VIGÉE-LEBRUN Elisabeth, 1984, *Souvenirs*, Paris, édition féministe de Claudine Herrmann, Éditions des femmes [d'après l'édition de Carpentier, 1869], 2 volumes.

WHITE Harrison C. & Cynthia A., 1991, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, traduit de l'anglais par Antoine Jaccottet [1965].

ZOLA Émile, 1996, *L'Œuvre*, Paris, Le Livre de Poche [1886].

NOTES

1. Pathé Frères, 1903, présenté dans l'exposition *The Victorian Nude*, Tate, Londres, décembre 2001.
2. Rousset 1984.
3. Vigée-Lebrun 1984 : I, 38-39.
4. Delacroix 1980 : 252, note 1.
5. Renoir 1981 : 490.
6. Goncourt 1989 : 634 (29 octobre 1891).
7. Van Gogh 1990 : III, 297 (17 septembre 1888). Van Gogh de façon récurrente « désespère de jamais trouver des modèles ».
8. de Font-Réault 2005 ; voir en particulier les modèles de Charles-François Jeandel (1859-1942).
9. Delacroix 1980 : 350 (21 mai 1853).
10. Le terme *atelier* est ici employé dans le sens large d'espace de travail et d'enseignement. L'atelier comme pièce spécialisée, isolée et réservée à la peinture est l'objet de stratégies d'acquisition (partage, colocation, aménagements d'espaces dédiés à d'autres fonctions, etc.) qui offrent beaucoup moins de chances de succès aux femmes qu'aux hommes : longtemps Berthe Morisot doit se contenter d'un coin de salon qu'elle débarrasse chaque soir.
11. Joubin 1931 (Delacroix) : 4.
12. Damisch 1980 (Delacroix) : XXVIII.
13. Gautier 1966 : 367. Le héros de Gautier est d'ailleurs plus un esthète qu'un artiste.
14. Baudelaire 1966 : III, 747 [« L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », 1863].
15. Renoir 1981. Ce dialogue fictif est placé en exergue du volume.
16. Exposition *Renoir Renoir. Peinture et cinéma*, Cinémathèque française/Musée d'Orsay, 2005.
17. Manet 1988 : 71. Julie ajoute : « ce que je trouve aussi » (début novembre 1895).
18. Renoir 1981 : 142.
19. Andrée Heuchling, épousée en 1920, vedette des premiers films de Jean Renoir sous le nom de Catherine Hessling (Jean-Loup Passek, *Dictionnaire du Cinéma*, Larousse, 1998).
20. Baudelaire 1966 : I, 263, [à propos de la miniaturiste M^{me} de Mirbel, « Salon de 1845 »].
21. Baudelaire 1966 : I, 241 [compliment adressé à M^{elle} Eugénie Gautier, « Salon de 1845 »].
22. Manet 1988 : 173 (29 juin 1899). C'est moi qui souligne (devant le tableau de B. Morisot : femme en blanc sur un canapé se regardant dans un petit miroir).
23. Rouart 1950 ; Higonnet 1989 (l'auteur cite des extraits de notes inédites de Morisot).
24. Rouart 1950 : 118.
25. Critiques parues dans la presse après la vente aux enchères de mars 1875 ou la deuxième exposition des Impressionnistes d'avril 1876.
26. Renoir 1981 : 332.
27. Renoir 1981 : 333.
28. Rouart 1950 : 28 (Berthe Morisot, à propos de Bazille, 1869).
29. Rouart 1950 : 10 (selon les souvenirs du jeune frère Tiburce Morisot).
30. Rouart 1950 : 62 (M^{me} Morisot à sa fille Edma en 1871).

31. Rouart 1950 : 68 (M^{me} Morisot à sa fille Edma en 1871).
32. Higonnet 1989 : 206.
33. Rouart 1950 : 34 (Edma à Berthe, août 1869).
34. Rouart 1950 : 24 (Berthe à Edma, 1869).
35. Manet 1988: 93.
36. Manet 1988: 96.
37. Manet 1988: 90.
38. Higonnet 1989 : 183 et suivantes.
39. Rouart 1950 : 156.
40. Marie Bashkirtseff a tenu son journal de 1873 (elle a 15 ans) jusqu'à sa mort en 1884, remplissant des dizaines de cahiers, des milliers de pages. Malade, elle veut confier son journal, qui est sa « vie » même, à un écrivain : elle sollicite en vain Alexandre Dumas fils en 1883, Maupassant puis Edmond de Goncourt en 1884. Tout de suite après sa mort, son journal est diffusé – mais abrégé, corrigé, falsifié. Rajeunie de deux ans, elle devient un personnage d'enfant prodige ; une pure jeune fille est substituée à la jeune femme passionnée et révoltée qu'elle était (Cosnier 1985). Le texte intégral a été transcrit par Ginette Apostolescu, Cercle des amis de Marie Bashkirtseff, 15 tomes parus, 1995-2005 ; Lucile Le Roy a publié le premier tome (1877-1879) d'une édition intégrale du *Journal*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1999. Les citations qui suivent proviennent de Bashkirtseff 1980.
41. Bashkirtseff 1980 : 7 (préface rédigée peu avant sa mort).
42. Cette anecdote rappelle la scène dans laquelle M^{me} Bridau s'enfuit horrifiée de l'atelier où se forme son jeune fils après avoir découvert l'estrade où pose une jeune femme nue (Balzac 1976 : 293).
43. Noël 2004 : 89-91.
44. Le nombre des femmes peintres vivantes en 1863 (œuvres acceptées plusieurs fois au Salon) est estimé à 950 (soit 1/3 des hommes) et « le nombre de femmes ayant eu accès à l'univers du Salon [lors de la décennie 1865-1875] était deux fois supérieur à ce qui se passait précédemment » (White 1991 : 66).
45. Zola 1996 : 72.
46. Roland Michel 1973 : 170.
47. Nochlin 1993 : 193. L'auteur juge qu'« il est quasi impossible d'imaginer une artiste de l'époque réalisant une *Mort de Cléopâtre* où les servantes mettraient à mort des esclaves masculins tout nus », improbable équivalent féminin de *La Mort de Sardanapale* de Delacroix (p. 23).
48. Bonnet 2000 : 163.
49. Thébaud 1992 : 13.

RÉSUMÉS

Le thème littéraire du peintre et de son modèle (une femme désirée sous le regard d'un artiste masculin) est revisité ici pour le XIX^e siècle, à partir des écrits personnels de Delacroix, Renoir, Morisot et Bashkirtseff. Comment, dans sa vie et dans son atelier, chacun vit-il la confrontation

avec l'autre sexe ? L'acte de peindre transcende les rapports ordinaires entre hommes et femmes, mais les règles sociales imposent des comportements différents selon les sexes. Qu'il s'agisse de la reconnaissance publique, de la pratique d'un métier ou des formes d'expression de la sensualité picturale, les voies ouvertes aux unes et aux autres ne sont pas semblables.

This articles reexamines for the XIXth century the literary theme of the painter and his model (a desired woman watched by a male artist), drawing on the private writings of Delacroix, Renoir, Morisot and Bashkirseff. How was each of them, in his/her life and in his/her studio, involved with the other sex? The act of painting transcended the ordinary relations between men and women, but social rules imposed different behaviour according to the sex. The possibilities open to each were not the same, whether with regard to public recognition, the practice of one's craft or the forms of sensual expression in painting.

INDEX

Mots-clés : Bashkirtseff Marie, Delacroix Eugène, modèle, Morisot Berthe, peinture, Renoir Pierre-Auguste

Index chronologique : XIXe siècle

Index géographique : France

AUTEUR

DANIÈLE POUBLAN

Danièle POUBLAN, historienne, est ingénieure d'études au Centre de recherches historiques (École des hautes études en sciences sociales - Paris). Elle s'intéresse aux pratiques ordinaires de l'écriture (correspondances, journaux intimes) et à la diffusion des images (gravures, cartes postales) dans la France du XIX^e siècle. Elle a publié : *Ces bonnes lettres. Une correspondance familiale au XIX^e siècle* (avec C. Dauphin et P. Lebrun-Pézerat, Albin Michel, 1995) ; « Les lettres font-elles les sentiments ? S'écrire avant le mariage au milieu du XIX^e siècle », *Séduction et Sociétés* (C. Dauphin et A. Farge (dir.), Seuil, 2001) ; « Qui pour toi se souvient ? Les histoires de famille au XIX^e siècle, une mémoire revisitée », *Sociétés et représentations (Histoire et archives de soi, n° 13, avril 2002)* ; avec C. Dauphin, « Les stéréotypes de l'épistolière à l'épreuve des gravures », *L'Épistolaire au féminin* (B. Diaz et J. Siess (dir.), Presses universitaires de Caen, 2006).