

Sexuality in the Field of Vision, Londres, Verso, 1986, p. 232.

36. Peter Wollen, «Counter-Cinema and Sexual Difference», in *Difference : On Representation and Sexuality*, catalogue d'exposition, New York, New Museum of Contemporary Art, 1985.

37. Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, n° 3 (automne 1975), p. 6-18. Mulvey a elle-même indiqué par la suite que cette façon d'envisager les choses était peut-être trop simple. Mais l'hypothèse qu'elle formulait semble toujours constituer une bonne base de travail pour commencer à penser la place du spectateur de sexe féminin devant les œuvres d'art.

38. Cf. *Balthus*, catalogue d'exposition, éd. sous la direction de Sabine Rewald, New York Metropolitan Museum of Art et Harry N. Abrams, 1984.

39. Lisa Tickner, «Sexuality and/in Representation : Five British Artists», in *Difference : On Representation and Sexuality*, p. 20

La Nourrice de Berthe Morisot : Part respective du travail et des loisirs dans la peinture impressionniste

*Tant de clairs tableaux irisés,
ici, exacts, primesautiers...*
Stéphane Mallarmé¹.

La Nourrice et Julie [I] (1879) de Berthe Morisot est un tableau extraordinaire², un tableau des plus remarquables, même si on le replace dans le contexte d'une œuvre où l'audace formelle n'a rien de vraiment exceptionnel. «Tout ce qui était solidité et permanence s'en va en fumée» — bien qu'énoncée dans de tout autres circonstances, cette phrase mémorable de Karl Marx aurait pu être conçue pour donner en quelques mots une idée de cette toile³. Nulle trace ici des conventions qui régissent la construction en peinture — figures et objets se détachant sur le fond, opposition de la forme solide et de l'atmosphère, de la description minutieuse et de l'esquisse suggestive, sans oublier les habituelles complexités de composition ou de narration. Tout cela est abandonné au profit d'une composition presque déroutante de simplicité ternaire; pour une facture si ouverte, si éblouissante de liberté qu'elle pose un défi à l'interprétation; pour un colorisme à ce point hardi, à ce point synoptique dans son rejet des stratégies traditionnelles du modelé qu'il en devient presque fauve avant la lettre⁴.

La Nourrice innove encore par son thème. En effet, il ne s'agit pas là du vieux motif de la Vierge à l'Enfant remis au



Figure 1. Berthe Morisot, *La Nourrice et Julie*. Washington, D.C., collection particulière.

goût du jour et laïcisé, comme dans *La Maternité* de Renoir, par exemple, ou dans maints tableaux de mère et d'enfant exécutés par l'autre grande artiste du groupe impressionniste, Mary Cassatt. Contre toute attente, *La Nourrice* représente une scène de travail. La « mère » du tableau n'est pas une vraie mère mais une *seconde mère* *, une nourrice : ce n'est pas l'instinct « naturel » qui l'incline à nourrir l'enfant, mais les gages qu'elle reçoit en tant que membre d'une industrie alors florissante ⁵. Quant à l'artiste qui la peint, qui la définit par le regard qu'elle pose sur elle et qui articule sa sil-

* En français dans le texte (N.d.l.T.)

houette d'un pinceau alerte, ce n'est pas, comme à l'habitude, un homme, mais une femme — la femme qui fait allaiter son enfant. Le tableau illustre sans contester une circonstance des plus inhabituelles dans l'histoire de l'art — une circonstance peut-être unique : une femme peint une autre femme donnant le sein à son bébé. Ou, pour le dire autrement et introduire dans le visible ce que l'on sait sans le voir, deux travailleuses se font ici face, séparées par le corps de « leur » enfant et les frontières de classe, chacune avec ses prétentions à la maternité et aux fonctions maternelles, chacune, se dit-on, occupée à une activité agréable qu'il est également possible d'assimiler à une production au sens littéral du terme. Ce que l'on pourrait considérer comme simple valeur d'usage si le tableau avait été produit par un peintre amateur — le lait produit pour nourrir son enfant — doit désormais être tenu pour une valeur d'échange. Dans un cas comme dans l'autre — le lait, le tableau — un produit est élaboré, ou créé, pour un marché, en vue d'un profit.

Une fois cela précisé, il devient possible, en regardant à nouveau ce tableau, d'interpréter son ouverture, son immatérialité, la réduction des deux personnages, la nourrice et le nourrisson, à une quasi-caricature, à une esquisse synoptique, comme des signes venant indiquer le gommage, la ténation, l'occultation consciente ou inconsciente d'une réalité pénible et dérangeante aussi bien que l'audace et le plaisir — à moins qu'en la circonstance ces signes soient identiques, indissociables les uns des autres. On pourrait aller jusqu'à dire que cette représentation d'un thème classique, le corps maternel, consigne de façon poignante la double identité de Morisot, mère dévouée et artiste de profession, deux rôles mutuellement exclusifs dans le discours du XIX^e siècle. *La Nourrice* s'avère alors beaucoup plus complexe qu'il n'y paraissait de prime abord ; ses ambiguïtés stimulantes se rapportent peut-être autant aux contradictions inhérentes aux

my myologies de l'époque sur le travail et les loisirs, a la façon dont les idéologies du genre recourent ces notions couplées, qu'à l'attitude et aux sentiments personnels de Morisot.

Interpréter *La Nourrice* comme une scène de travail m'amène inévitablement à resituer ce tableau dans la représentation picturale des thématiques du travail au XIX^e siècle, notamment celle des activités et métiers féminins. Cela soulève aussi la question du statut du travail en tant que motif dans la peinture impressionniste — celle de sa présence ou de son absence et donc de la viabilité de ce thème aux yeux du groupe d'artistes qui comptait Morisot parmi ses membres actifs. Enfin, dans la mesure où le métier de nourrice est directement lié au sujet de cette toile, je me pencherai aussi sur la spécificité de cette occupation.

Quelle était la place du travail dans l'art d'avant-garde de la fin du XIX^e siècle, à l'époque où Morisot réalisa ce tableau ? De manière générale, comme le souligne Robert Herbert⁶, ce thème était alors associé au travailleur des champs, soit d'ordinaire le paysan de sexe masculin engagé dans une activité productive. Cette iconographie traduisait une certaine vérité statistique puisque à l'époque la plus grande partie de la population active française se consacrait effectivement aux travaux agricoles. Et si les représentations de paysans sont quantitativement plus nombreuses, ce n'est pas pour autant que les paysannes furent absentes de la peinture française de la deuxième moitié du XIX^e. Millet peignit souvent des femmes de la campagne vaquant à des tâches domestiques tels le filage ou le barattage, Jules Breton se fit une spécialité des tableaux de paysannes idéalisées occupées dans les champs. Il est toutefois significatif que *Les Glaneuses* de Millet, quintessence des descriptions picturales de paysannes à l'ouvrage, soient non pas engagées dans un travail productif — qu'elles effectueraient pour gagner de l'argent, dans le cadre d'un marché —, mais occupées à assurer purement et

simplement leur survie personnelle : pour se nourrir, elles et leurs enfants, elles ramassent ce qu'il reste une fois terminé le travail productif de la moisson⁷. *Les glaneuses*⁸ sont de la sorte assimilées au règne du naturel — elles ont quelque chose des animaux qui fouissent le sol pour manger et assurer la subsistance de leurs petits — plutôt qu'à l'ordre du social, du travail productif. Ce rapprochement entre la paysanne, le naturel et les fonctions de nourricière s'impose à l'évidence dans *Les Deux Mères* de Giovanni Segantini [2], tableau qui établit une analogie visuelle entre la vache et la femme, toutes deux instinctivement nourricières de leurs petits.

Le travail occupe une place ambiguë dans les systèmes de représentation de l'impressionnisme, mouvement auquel Morisot fut irrévocablement liée; ou, pourrait-on dire aussi, récemment encore l'importance accordée à « l'engagement [de ce groupe d'artistes] dans les thèmes des loisirs citadins⁸ » empêchait de reconnaître la présence de la thématique du



Figure 2. Giovanni Segantini, *Les Deux Mères*, détail. Milan, Musée d'art moderne.

travail chez les impressionnistes. Dans deux articles importants rédigés au cours des années trente, Meyer Shapiro, lui surtout, pose en principe l'idée que l'impressionnisme correspond à la représentation des loisirs, de la sociabilité, des moments de détente de la classe moyenne dépeints dans la perspective du consommateur bourgeois éclairé, sensuellement averti⁹. Pour contredire cette affirmation, il suffit de se référer à toutes les œuvres impressionnistes venues de fait prolonger la traditionnelle description des travaux des champs entamée à la génération précédente par Courbet et Millet, popularisée ensuite sous une forme plus sentimentale par Breton et Bastien-Lepage. Jusqu'à la fin des années 1880 Pissarro puisa dans les lexiques impressionniste et néo-impressionniste pour continuer à développer le motif du paysan, et surtout de la paysanne au travail ou au repos, ou celui de la femme au marché. Berthe Morisot elle-même s'intéressa à plusieurs reprises au thème des travaux des champs : d'abord avec *La Faucheuse*, superbe étude dessinée en vue d'une composition plus importante, puis avec un petit tableau de 1875, *Le Champ de blé*, enfin une troisième fois, en 1891-1892, avec *Le Cerisier* (mais de façon plus ambiguë puisque les « travaillieuses » agricoles ici représentées en train de cueillir des cerises ne sont pas, loin s'en faut, des paysannes, mais sa fille, Julie, et sa nièce, Jeanne)¹⁰. Il faudrait bien sûr mentionner aussi le nombre important d'œuvres impressionnistes consacrées aux métiers des gens de la ville, citadins ou banlieusards. Degas réalisa toute une série sur les repas des peintres en bâtiment; quant à Morisot, elle se pencha au moins deux fois sur le travail des blanchisseuses : la première en 1875 avec *Percher de blanchisseuses*, une composition lyrique sur les blanchisseuses professionnelles exerçant leur métier aux abords de la ville, dont la légèreté synoptique paraît vouloir démentir le dur labeur associé à ce thème; la



Figure 3. Berthe Morisot, Femme étendant la lessive. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek.

seconde en 1881 avec *Femme étendant la lessive* [3], un plan rapproché où les pièces de linge rectangulaires semblent malicieusement reprendre la forme et la texture de la toile, comme si le travail de la blanchisseuse renvoyait à celui de l'artiste. Il est donc clair que les impressionnistes ne se sont en aucune façon dispensés de représenter le monde du travail.

Plus généralement d'ailleurs, affirmer que l'impressionnisme s'est essentiellement constitué autour de la peinture des loisirs revient à accorder autant de poids à certaine définition du travail qu'à l'iconographie de ce mouvement artistique. Dans les constructions idéologiques en vigueur sous la Troisième République, le travail, nous l'avons vu plus haut, se résumait aux travaux champêtres, aux tâches que les paysans effectuaient dans les champs selon l'usage consacré, en payant de leur personne et en se soumettant aux lois de la nature. En dépit des heures d'entraînement qu'il requiert,

des exercices, des répétitions interminables et harassantes, l'effort physique tout aussi astreignant que devaient fournir les danseuses de Degas passait pour quelque chose de radicalement différent : pour de l'art ou du spectacle. Cette construction repose bien sûr en partie sur la manière dont le spectacle se donne à voir : tout le travail de la danse ne consiste-t-il pas à faire croire qu'il ne s'agit pas d'un travail, que la danse est une activité spontanée, facile ?

Pour m'en tenir aux remarques d'ordre général, il en est une autre, plus intéressante encore, sur l'impressionnisme et ses affinités présumées avec les thèmes des loisirs et du plaisir. Je veux parler de la tendance à amalgamer l'idée même de loisirs aux tâches et occupations *féminines* — au travail des domestiques, des employées des industries du spectacle ou, et surtout, des ménagères. Façonnée comme elle l'est par les stéréotypes du paysan aux champs ou du tisserand devant son métier, notre conception de l'iconographie du travail nous pousse à écarter de la catégorie « scènes de travail » des figures telles que la barmaid ou la serveuse de bière, à les ranger au contraire dans la catégorie « scènes de loisirs ». En regardant certains tableaux dans la perspective de la nouvelle histoire des femmes, le *Bal aux Folies-Bergère* de Manet, par exemple, ou sa *Serveuse de bocks*, on est tenté de dire que le travail des femmes (des entraînées et des serveuses semblables à celles qui inspirèrent Manet ¹²⁾ entretient, anime les loisirs des hommes de la moyenne et de la grande bourgeoisie. Il est clair aussi que ces représentations placent les femmes actives — barmaids ou serveuses — dans une position telle qu'elles sont là semble-t-il pour être regardées, visuellement consommées en quelque sorte, par un observateur de sexe masculin. Ainsi, pendant que la diligente *Serveuse de bocks* (1878) jette un œil attentif sur les clients, l'homme qui se détend dans le fond — un travailleur lui aussi, le trait est ironique, reconnaissable à sa blouse bleue — observe placidement la femme

à demi visible qui exécute son numéro sur la scène. De manière marginale ou non, systématiquement ou par intermittences, le travail des serveuses de café, ou des artistes telles celles représentées par Degas dans ses pastels sur les cafés-concerts, est souvent lié à la sexualité ou, plus précisément, au marché sexuel de l'époque. À la ville, ce que les femmes avaient à vendre c'était pour l'essentiel leur corps, surtout lorsqu'elles appartenaient à un milieu défavorisé. La comparaison du *Bal à l'Opéra* de Manet — tableau qualifié de *Fleischbörse* (marché de la chair) par le critique allemand Julius Meier-Graefe — et du *Bureau de coton à la Nouvelle-Orléans* de Degas fait clairement ressortir que le travail ne constitue pas une catégorie objective ou logique mais une catégorie estimative, voire morale. Déguisé pour ressembler au plaisir, le travail des femmes produit et entretient les loisirs des hommes. Sous la Troisième République, le concept de travail était construit en fonction des occupations décriées saines et productives par la société ou ses dirigeants — soit de manière générale l'activité salariée ou la participation à la production du capital. Le fait que des femmes vendent leur corps contre de l'argent ne rentrait pas dans la rubrique morale « travail » ; on y voyait tout autre chose : un vice, un divertissement. Les prostituées (que le langage familial a d'ailleurs finit par appeler « professionnelles ») qui servent souvent de modèles à Degas exerçaient bien sûr une activité commerciale, au même titre que l'homme d'affaires qu'il a décrit dans *À la Bourse*. Mais personne ne s'est jamais avisé de qualifier de « scènes de travail » les gravures tirées des monotypes de Degas sur les bordels, alors pourtant que les prostituées, à l'instar des nourrices, des serveuses, des blanchisseuses, représentaient au XIX^e siècle une part importante de la population active des grandes villes modernes, et, dans le Paris de l'époque, une force de travail mise en coupe réglée et surveillée par le gouvernement ¹³.

Si la prostitution était bannie de la sphère du travail honnête parce qu'elle impliquait que des femmes vendent leurs corps, la maternité et la prise en charge domestique des enfants se voyaient exclues de la catégorie « travail » à cause précisément de leur gratuité. Donner le sein était considéré comme une activité participant des fonctions naturelles féminines, pas comme un travail. La nourrice [4] constituée dès lors une espèce d'anomalie dans la distribution du travail féminin au XIX^e siècle. Elle s'apparente à la prostituée dans la mesure où elle vend son corps, ou ce qu'il produit, pour en tirer profit et satisfaire ses clients, mais, au contraire de la prostituée, elle se vend pour une cause vertueuse. Elle est en même temps mère — *seconde mère* *, *remplaçante* * — et employée. Elle accomplit une des fonctions « naturelles » de la femme, mais s'en acquitte comme d'un travail, contre de



Figure 4. Nourrices. Photographies anonymes françaises prises vers 1900.

l'argent, selon des modalités éminemment non naturelles, ouvertement sociales.

Pour bien comprendre *La Nourrice et Juliette* de Morisot il convient de replacer le métier de nourrice dans son contexte social et culturel. L'allaitement donnait lieu à un commerce prospère dans la France des XVIII^e et XIX^e siècles. Au XIX^e, pour que les épouses puissent continuer à travailler, les ménages artisans et commerçants installés en ville confiaient régulièrement leurs enfants à des femmes de la campagne. L'essor de *l'industrie nourricière* *, les manquements patents à l'hygiène, le taux de mortalité élevé et le flou des arrangements financiers poussèrent le gouvernement à intervenir pour réglementer ce marché : en 1874 la loi Roussel instituait le contrôle des nourrices et de leurs clients à l'échelle de la nation ¹⁴. Les membres de l'aristocratie ou, comme Berthe Morisot, de la grande bourgeoisie, n'étaient toutefois pas obligés de recourir à cette industrie « contrôlée ». Ils engageaient d'ordinaire une *nourrice sur lieu* * qui, hébergée chez eux, suivait le nourrisson, l'emmenait au jardin, veillait sur lui — mais était d'abord et avant tout recrutée pour le nourrir ¹⁵. Aux courses en province de Degas témoigne de l'omniprésence des nourrices dans les sorties les plus courues de la société parisienne : les époux Valpinçon sont accompagnés de leur chien, de leur fils et héritier, Henri, et de la vraie vedette de cette composition, la nourrice, que le peintre montre en train d'allaiter le bébé ¹⁶. Lorsqu'il entreprit de fixer sur la toile les charmes de la vie parisienne aristocratique, le Finlandais Albert Edelfelt pensa tout naturellement à inclure le personnage de la nourrice dans ses *Jardins du Luxembourg*, un tableau de 1887 maintenant exposé dans la collection Antel, à Helsinki; et Georges Seurat l'intégra, géométrisé à outrance, dans l'échantillon de la société française du temps décrit dans un *Dimanche d'été à la Grande-Jatte*.

La nourrice était à la fois la plus « gâtée » des domestiques



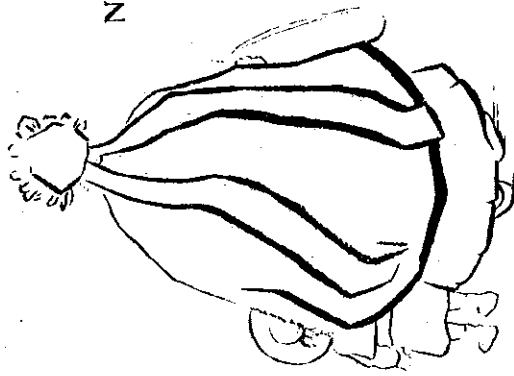
Figure 5. Edgar Degas, Aux courses en province. Boston, Museum of Fine Arts.

de la maisonnée et la plus étroitement surveillée. En un sens, on la considérait plus comme une vache laitière de valeur que comme un être humain. Si ses services se voyaient souvent fort bien payés puisque chaque engagement lui permettait d'économiser entre 1 200 et 1 800 francs — son salaire venait juste après celui de la cuisinière en chef¹⁷ —, si elle recevait souvent des vêtements et autres cadeaux précieux, son régime alimentaire, bien qu'abondant et choisi, était soigneusement contrôlé et sa vie sexuelle inexistante; qui plus est, il lui fallait bien sûr abandonner son propre bébé aux soins de sa mère ou d'un autre membre de sa famille¹⁸.

Toutes les nourrices venaient de la campagne, en général d'une région déterminée : le Morvan, par exemple, passait pour une pépinière de nourrices¹⁹. Le nourrissage offrait à ces femmes pauvres et sans grandes compétences monnayables le moyen de se constituer un pécule relativement

important : elles vendaient leurs services à des familles citadines aisées. L'analogie avec les actuelles mères de substitution s'impose d'emblée, à cette nuance près que la nourrice ne faisait pas vraiment l'objet de discours moralisateurs sur l'exploitation. Bien au contraire : s'il se trouvait des médecins et des spécialistes de l'enfance pour déplorer le refus des mères naturelles d'emprunter les voies de la nature et de donner elles-mêmes le sein à leurs enfants, en règle générale ils préféreraient une nourrice en bonne santé à une jeune mère nerveuse. À la fin du XIX^e, rares étaient les femmes aisées qui révaient de nourrir leur progéniture; et parce qu'il leur fallait travailler ou qu'elles habitaient des quartiers surpeuplés, bien peu de femmes d'artisans optaient pour cette solution. Lorsque Renoir dépeint avec fierté sa femme en train d'allaiter leur fils, Jean, ce n'est pas qu'il était « naturel » pour elle d'agir de la sorte mais sans doute, à l'inverse, que ça ne l'était pas. Quoi qu'il en soit, Mme Renoir n'appartenait pas à la classe sociale de Berthe Morisot, elle était issue d'une famille ouvrière. En engageant une nourrice, Berthe Morisot se conduisait donc avec un parfait « naturel » au sein de son milieu social. On n'y voyait aucune négligence et ses sérieuses qualités professionnelles ne lui servaient certainement pas d'excuse : ce comportement était tout simplement de mise dans sa situation.

L'iconographie populaire a souvent représenté la nourrice dans les différents aspects de sa charge et le personnage apparaît plus souvent qu'à son tour dans la presse ou les peintures de genre sur les métiers typiques et les emplois dans la capitale. José de Frappa, un peintre oublié de la fin du XIX^e, décrit dans son *Bureau de nourrice* l'examen médical que les postulantes passaient dans l'officine d'embauche. Manifestement le mari, la belle-mère, le médecin participaient à la sélection des candidates. Le nourrissage continua d'inspirer bien des caricaturistes jusqu'au début du XX^e siècle, époque



N. Nourrice

Figure 6. Lettre « N » : Nourrice. Illustration pour un abécédaire. Paris, Bibliothèque nationale.

où la stérilisation et la pasteurisation permirent de remplacer le sein humain par les hygiéniques biberons — et inspirèrent des dessins humoristiques où l'on voit les nourrices essayer de rivaliser avec leur substitut²⁰. Avec leur coiffe enrubannée et leur jaquette à dentelles ou leur cape, elles figurent fré-

quement dans les illustrations représentant les riches maisons où elles travaillaient, les jardins à la mode où elles aéraient les enfants confiés à leurs soins. Leur silhouette caractéristique servit même à illustrer la lettre N — pour *nourrice* * — dans un abécédaire [6]. À la suite de Seurat, Degas, frappé par cette figure familière si expressive vue de dos, en dessina une esquisse dans un de ses carnets [7].

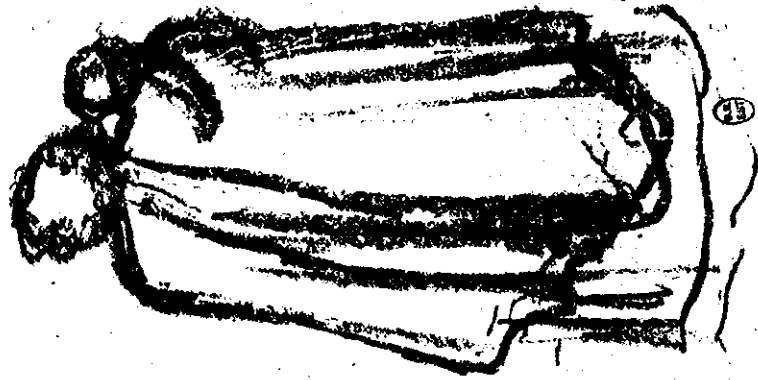


Figure 7. Edgar Degas, Dessin de nourrice vue de dos. Carnet n° 34, Paris, Bibliothèque nationale.

Lorsqu'elle peignait sa fille et sa nourrice ²¹, Morisot n'entendait certes pas produire un document sociologique sur une activité précise, ni même une scène de genre sur un moment attachant de l'allaitement. Julie et sa nourrice servaient l'une et l'autre de motifs à des tableaux impressionnistes d'une grande originalité, dont la qualité documentaire sur une pratique sociale ne suscitait guère l'intérêt conscient de la signataire de ces œuvres, absorbée qu'elle était par le désir de créer un équivalent de ses perceptions au travers des qualités visuelles de la couleur, du style, de la lumière, de la forme — ou de la déconstruction des formes — et de l'atmosphère. De prime abord d'ailleurs on ne pense pas à Morisot comme à une spécialiste de scènes de travail; elle comptait au nombre de ces artistes du XIX^e siècle finissant qui, à l'instar entre autres de Whistler et de Manet, ont contribué à élaborer une iconographie propre aux loisirs, personnifiée par des femmes jeunes, séduisantes, dont le rôle, aux yeux du peintre, se limitait à celui d'objets de contemplation esthétiques, languissants, tout occupés d'eux-mêmes — une forme de nature morte humaine. Le *Portrait de Mme Marie Hubbard* (1874) et la *Jeune fille étendue* (1893) constituent de remarquables exemples du genre. L'œuvre de Morisot est tout naturellement associée, non à des scènes de travail, si ambigu soit ce terme, mais à des représentations de la vie familiale, à des mères, plus rarement à des pères — en l'occurrence à son mari, Eugène Manet — et des filles saisis en des instants de détente [8]. Dans les annales de l'impressionnisme, ce motif père-fille est aussi rare que celui de la nourrice. Les impressionnistes de sexe masculin qui se tournaient vers la sphère domestique, comme Morisot, pour y trouver matière à travailler, prenaient automatiquement épouse et enfants pour modèles. Dans le cas qui nous occupe, le fait que l'artiste soit femme introduit une différence de taille. Lorsqu'elle s'arrête aux plus proches d'entre ses proches, Morisot peint un père et



Figure 8. Berthe Morisot, Eugène Manet et sa fille dans le jardin. Paris, collection particulière.

une enfant, thème assez inhabituel dans les annales de l'impressionnisme et qui plus est doté d'exigences bien à lui. Elle décrit son mari et sa fille occupés à des activités concrètes — ils jouent avec un bateau, crayonnent, s'amuse avec un jeu de construction — l'air tous deux vaguement masculins.

S'il est vrai que les moments de loisirs, d'indolence ou de détente tiennent une place importante dans l'œuvre de Morisot, il existe un autre biais qui autorise à rattacher le travail à sa production : l'acte de peindre. Le travail qu'il suppose n'est jamais coupé de son art, et sans doute même est-il allégoriquement présent dans différentes scènes de femmes à leur toilette où les gestes que le modèle accomplit pour se préparer, se parer, imitent l'art du peintre ou y renvoient subtile-

ment ²². L'opération qui consiste simultanément à regarder et à créer est au cœur de la toilette féminine et de la production artistique, deux activités qui mettent en jeu le plaisir sensuel et une attention considérable. On pourrait aller plus loin encore et affirmer que dans les deux cas — le maquillage, la peinture — il s'agit de préparer en secret une création destinée à emporter l'approbation d'un public.

Morisot prenait très au sérieux son travail de peintre. Le catalogue d'une récente exposition de son œuvre ²³ nous apprend qu'elle ne ménageait pas ses efforts, se disait rarement satisfaite et détruisait souvent les tableaux, ou les séries de tableaux, qui ne répondaient pas à ses exigences. Lorsqu'elle travaillait elle avait systématiquement l'« air anxieux, malheureux, presque furieux », à en croire sa mère qui dit aussi : « L'existence qu'elle mène ressemble au supplice d'un forçat dans ses chaînes. ²⁴ »

D'autres indications permettent encore d'établir un lien entre l'œuvre de Morisot et le travail du peintre : ses tableaux laissent découvrir le travail qui les a créés tout en composant des registres éblouissants, stimulants, de l'acte même de peindre qui ne doivent apparemment rien à l'effort. Les meilleurs d'entre eux s'organisent délibérément autour de la couleur et de la facture : ce sont, pour ainsi dire, des peintures sur la peinture, sur le travail du peintre, où la tâche qui consiste à regarder et à enregistrer l'activité du regard avec un pinceau sur une toile ou des pastels sur du papier revêt une importance à peu près sans équivalent dans l'histoire de l'art. J'irai jusqu'à dire que le travail du peintre ne se révèle avec autant de force que dans les dernières œuvres de Monet ou celles des expressionnistes abstraits, encore que pour ces derniers la question n'était pas, bien entendu, de regarder et d'enregistrer ce que voyait le regard ²⁵.

Même lorsque Morisot se regarde, comme dans l'*Autoportrait avec Julie* (1885), une œuvre puissante réalisée sur toile

sans apprêt, ou dans l'*Autoportrait au pastel* exécuté la même année, le travail qui consiste à peindre, à repérer s'avère essentiel : ces autoportraits ne sont absolument pas flatteurs ni même pénétrants selon la loi habituelle du genre. Ils correspondent, la version au pastel surtout, à des enregistrements travaillés d'une expression entrevue, leurs asymétries éloquentes sont voulues, la technique, l'ébauche s'y révèlent de propos délibéré, ils étonnent surtout par leurs omissions, la consignation sélective d'un motif qui se trouve être le visage de l'artiste. Une émotion presque douloureuse se dégage de l'*Autoportrait* au pastel. Rien d'étonnant si les critiques ont parfois trouvé le travail de Morisot trop esquissé, inabouti, audacieux au point de paraître indéchiffrable. « Un pas de plus et distinguer ou comprendre quoi que ce soit deviendra impossible », déclarait par exemple Charles Ephrussi à propos de deux autres de ses pastels ²⁶.

Dans son dernier tableau, *Julie Manet avec son lévrier*, un portrait de Julie à côté d'un chien et d'un fauteuil vide réalisé en 1893, Morisot fonde le siège dans une vision d'une légèreté évanescence : un travail sur l'omission, presque le néant. En regard, le célèbre *Fauteuil de Gauguin* de Van Gogh paraît presque lourd, solide, comme trop appuyé. Le fauteuil de Morisot est pourtant troublant, aussi. Son aspect fantomatique, déréalisé, nous rappelle que l'artiste l'a peint peu après la mort de son mari, peut-être pour emblématiser sa présence absente dans le portrait de sa fille. Et nous qui savons qu'elle exécuta ce tableau à la fin de sa vie pouvons sans doute y lire la prophétie émouvante, quoique bien discrète, de sa mort imminente, un effort sans doute à peine conscient pour établir — sans insister, en s'en tenant au cadre de l'œuvre — sa présence à elle au sein de l'image où, pour la dernière fois, elle représentait son unique enfant adorée.

Si je me suis longuement étendue sur l'importance du travail dans la production de Morisot, et très précisément sur les

signes de son activité manuelle, ce n'était pas dans l'intention de suggérer que la tâche à laquelle elle s'est consacrée égale le dur labeur physique des paysans ou les efforts mécaniques et répétitifs exigés des ouvriers — ni qu'elle est du même ordre que la charge relativement facile et limitée des nourrices. Il est cependant possible d'établir quelques rapprochements : si l'on réfléchit en même temps au travail de la nourrice et à celui de l'artiste femme, le facteur genre s'impose tout de suite à l'esprit. La plupart des critiques d'hier et d'aujourd'hui insistent sur le fait que Morisot était une femme; sa féminité se voit définie à partir d'une perspective essentialiste faisant



Figure 9. Berthe Morisot, Julie Manet avec son lévrier. Paris, musée Marmottan.

intervenir la délicatesse, l'instinct, le naturel, le ton espiègle — définition qui suppose certains manques ou défauts naturels à son sexe : manque de profondeur, de substance, de professionnalisme ou d'autorité, par exemple. Sinon, comment expliquer que Morisot ait toujours été tenue pour un impressionniste mineur, en dépit de sa fidélité exemplaire au mouvement et à ses buts? Pourquoi avoir pris son mépris ouvert des «lois» traditionnelles de la peinture pour une faiblesse plutôt qu'une force, pour une insuffisance, un manque de connaissance et de savoir-faire plutôt qu'une audacieuse transgression? Pourquoi ne pas voir dans la désintégration des formes caractéristique de ses meilleures œuvres une question vitale posée à l'impressionnisme «de l'intérieur», une volonté de «dépayer» les pratiques les plus conventionnelles de ce courant? Et si l'on pense que l'érosion des formes est en fait l'inscription d'un conflit interne négocié de manière complexe — la maternité contre l'activité professionnelle — cela doit être pris au sérieux au même titre que les déchirements si valorisés des artistes masculins contemporains de Morisot : Van Gogh se débattant contre la folie, Cézanne aux prises avec une sexualité turbulente, Gauguin en proie aux exigences contradictoires du raffinement et du primitivisme.

J'aimerais terminer comme j'ai commencé, sur la belle formule de Karl Marx, « Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée ». Mais je voudrais d'abord relire tout le passage du *Manifeste du Parti communiste* d'où j'ai tiré cette phrase (à la suite de Marshall Berman qui en a fait le titre d'un livre) : « Tous les rapports sociaux traditionnels et figés, avec leur cortège de notions et d'idées antiques et vénérables se dissolvent; tous ceux qui les remplacent vieillissent avant même de pouvoir s'ossifier. Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée, tout ce qui était sacré est profané et les hommes sont enfin forcés de jeter un regard lucide sur leurs conditions d'existence et leurs rapports réciproques. »²⁷

Mon intention n'est pas d'insinuer que Morisot était une révolutionnaire politique ou sociale — tant s'en faut. Je dis simplement que l'image insolite, fluide, inclassable, chargée de contradictions de *La Nourrice* et *Julie* porte en elle plusieurs des traits caractéristiques du modernisme et de la modernité auxquels Marx fait allusion dans ce passage célèbre — et notamment le projet profondément déconstructeur du modernisme. Dissoudre « tous les rapports sociaux traditionnels et figés, avec leur cortège de notions et d'idées antiques et vénérables », c'était aussi, n'en doutons pas, le projet de Morisot. Et d'une certaine manière elle aussi fut forcée, dans ce tableau, de jeter un regard sur les conditions réelles d'existence d'une de ses semblables et les rapports qu'elle entretenait avec elle, même si ce regard ne pouvait bien sûr rester pleinement lucide. Les mots de Marx dans la tête, le tableau de Morisot sous les yeux, je sens ces conditions réelles se profiler à la surface de la toile, surface qu'il reste à explorer, à éprouver, mais qui pourtant représente toujours une menace potentielle pour « des notions et des idées antiques et vénérables » touchant à la nature du travail, au genre sexué, à l'art de peindre.

Notes

1. Préface du catalogue de l'exposition posthume des tableaux de Berthe Morisot, galerie Durand-Ruel, Paris, 5-23 mars 1896.
2. Le tableau fut présenté à la sixième exposition impressionniste de 1880 sous le titre *Nourrice et Bébé*. On l'appelle aussi parfois *La nourrice allaitant Julie Manet*, ou, plus souvent, *Nourrice allaitant*. Cf. le catalogue de l'exposition *The New Painting: Impressionism*, 1874-1886, San Francisco, Fine Arts Museums et Washington, National Gallery of Art, 1986, n° 110, p. 366; cf. aussi Charles F. Stuckey et

William P. Scott, *Berthe Morisot: Impressionist*, catalogue d'exposition, Washington, National Gallery of Art; Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum; Mount Holyoke College Art Museum, 1987-1988, fig. 41, p. 89 et p. 88.

3. La citation de Karl Marx figure in Robert C. Tucker, éd., *The Marx-Engels Reader*, New York, Norton, 1978, p. 476. [Pour la traduction française, cf. Karl Marx, *Le Manifeste du Parti communiste*, Paris, Union générale d'éditions, «10/18», 1962, p. 23.]

4. Dans *La Justice* du 21 avril 1881 où il rendait compte de l'œuvre de Morisot présentée à la sixième exposition impressionniste, le critique Gustave Geffroy recourt à une éloquence lyrique pour parler des qualités uniques de *La Nourrice*: « Les formes sont toujours vagues dans les tableaux de Berthe Morisot, mais une vie étrange les anime. L'artiste a trouvé moyen de fixer le jeu des couleurs, le frémissement entre les choses et l'air qui les enveloppe. [...] Rose, vert pâle, la lumière légèrement dorée chante avec une inexprimable harmonie » (cité in *The New Painting: Impressionism, 1874-1886*, p. 366).

5. Peut-être peut-on à bon droit soupçonner que la rapidité du pinceau qui donne cette insolite impression d'esquisse tient quelque peu à la hâte qui poussa Morisot à achever son tableau au cours d'une unique séance d'allaitement. De toute évidence pourtant, elle ne le considérait pas comme une simple étude puisqu'elle l'a exposé comme une œuvre achevée.

6. Robert Herbert, « City vs. Country: The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin », *Artforum*, 8 (février 1970), p. 44-15.

7. Cf. Jean-Claude Chamboredon, « Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan : les deux manières de Jean-François Millet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 17-18 (novembre 1977), p. 6-28.

8. Thomas Crow, « Modernism and Mass Culture in the Visual Arts », in Benjamin H.D. Buchloh, Serge Guilbaut et David Solkin (éd.), *Modernism and Modernity: The Vancouver*

ver *Conference Papers*, Nouvelle-Ecosse, The Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 226. [trad. franç., «Modernisme et culture de masse dans les arts visuels», *Les cahiers du musée national d'art moderne*, juin 1987, n° 19-20, p. 20-50.]

9. Cf. Meyer Shapiro, «The Social Bases of Art», in *Proceedings of the First Artists' Congress Against War and Fascism*, New York, 1936, p. 31-37; et «The Nature of Abstract Art», *The Marxist Quarterly*, (janvier 1937), p. 77-98, repris in Shapiro, *Modern Art : The Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York, George Braziller, en particulier p. 192-193.

10. Sur *La Faucheuse*, cf. *Berthe Morisot : Impressionist*, planche 93, p. 159; sur *Dans le champ de blé*, cf. Kathleen Adler et Tamar Garb, *Berthe Morisot*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, fig. 89; sur *Le Cerisier*, *Berthe Morisot : Impressionist*, planche 89, p. 153.

11. On trouvera un exposé complet sur les repasseuses et les blanchisseuses de Degas in Eunice Lipton, *Looking into Degas : Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 116-150.

12. Sur l'iconographie et le rôle des serveuses dans la société française du XIX^e siècle, cf. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 205-258; et Novalene Ross, *Manet's «Bar at the Folies-Bergère» and the Myths of Popular Illustration*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1982.

13. L'ouvrage d'Alain Corbin, *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, donne des informations sur les réglementations gouvernementales en matière de prostitution; sur la représentation de la prostitution dans l'art de la fin du XIX^e, cf. Hollis Clayson, «Avant-Garde and Pompier. Images of 19th Century French Prostitution : The Matter of Modernism, Modernity and Social Ideology», *Modernism and Modernity*, p. 43-64. Meier-Graefe emploie l'expression *Fleischbörse* dans *Édouard Manet*, Munich, Piper Verlag, 1912, p. 216.

14. Sur la loi Roussel, adoptée le 23 décembre 1874, cf. George D. Sussman, *Selling Mothers' Milk : The Wet-Nursing Business in France : 1715-1914*, Urbana, University of Illinois Press, 1982, p. 128-129, 166-167.

15. Un ouvrage de Fanny Fay-Sallois, *Les Nourrices à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Payot, 1980, décrit remarquablement le rôle de la nourrice au XIX^e siècle; l'auteur s'intéresse surtout à la *nourrice sur lieu* * et analyse également le discours médical autour du problème de l'allaitement maternel.

16. Je dois à Paul Tucker de m'avoir signalé la présence de la nourrice dans ce tableau.

17. Fay-Sallois, *Les Nourrices à Paris au XIX^e siècle*, p. 201.

18. En ce qui concerne le niveau des salaires cités, cf. Sussman, *Selling Mothers' Milk : The Wet-Nursing in France : 1715-1914*, p. 155; sur le salaire des nourrices à demeure et la condition qui leur était généralement faite, on se reportera à Fay-Sallois, *Les Nourrices à Paris au XIX^e siècle*, p. 200-239.

19. Sussman, *Selling Mothers' Milk*, p. 152-154.

20. L'ouvrage de Fay-Sallois, *Les Nourrices à Paris au XIX^e siècle*, comprend notamment un dessin felleux montrant une nourrice qui essaie de faire bouillir son sein pour damer le pion au biberon stérilisé (p. 247). Ce livre abondamment illustré contient d'autres caricatures intéressantes sur le nourrissement et les pratiques qui lui étaient associées : cf. p. 172-173, 188 et 249.

21. Il existe au moins deux autres œuvres de Morisot représentant sa fille, Julie, et sa nourrice : une huile sur toile de 1880, *Julie avec sa nourrice*, actuellement conservée à la Ny Carlsberg Glyptothek de Copenhague et correspondant à la fig. 68 de l'ouvrage d'Adler et Garb, *Berthe Morisot*; une aquarelle intitulée *Déjeuner à la campagne* (1879), montrant la nourrice et l'enfant assises à une table en compagnie d'un petit garçon (sans doute Marcel Gobillard, le neveu de Berthe Morisot), reproduite in Stuckey et Scott, *Berthe Morisot, Impressionist*, pl. 32, p. 77.

22. Cf., par exemple, la *Jeune Femme à sa toilette* (1879), Art

musée de Chicago, ou la Jeune Femme se poudrant (1877),

Paris, musée d'Orsay.

23. Charles Stuckey et William Scott, *Berthe Morisot : Impressionist*, Washington, National Gallery of Art; Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum; Mount Holyoke college Art Museum, 1987-1988.

24. *Ibid.*, p. 187.

25. Voici par exemple ce que déclare Charles Stuckey dans *Berthe Morisot : Impressionist* à propos de *La Nourrice et Julie*. « Il faudrait longuement chercher parmi les peintres antérieurs à l'expressionnisme abstrait des années cinquante pour trouver une surface peinte avec un dynamisme comparable. »

26. Cité in Stuckey et Scott, *ibid.*, p. 88. [La citation est tirée d'un article de Ch. Ephrussi, « Exposition des peintres indépendants », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 23 avril 1881, p. 134.]

27. Cité par Marshall Berman in *All That Is Solid Melts into Air : The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982, p. 21. [Pour la traduction française : Karl Marx, *Le Manifeste du Parti communiste*, p. 23.]

Perdue, Retrouvée : La femme déçue, encore et toujours.

« C'est une chose bien étrange », songe une jeune femme dans un roman de Rose Macaulay écrit peu après la Première Guerre mondiale, « que *fallen* s'emploie au masculin pour désigner les hommes tombés au champ d'honneur, et au féminin à propos des femmes déçues qui s'adonnent à un vice particulier ». L'asymétrie sexuelle propre à la notion de chute mérite toute notre attention, surtout dans le contexte du XIX^e siècle où ses deux versants étaient pris beaucoup plus au sérieux qu'aujourd'hui. En art, la chute au masculin a le plus souvent inspiré des monuments, des sculptures et des sarcophages plutôt ennuyeux. Au féminin en revanche — elle renvoie alors à n'importe quelle forme d'activité sexuelle pratiquée par des femmes en dehors des liens du mariage, dans un but lucratif ou non — elle exerça au XIX^e siècle une fascination particulière sur l'imagination des artistes, pour ne rien dire des écrivains, des réformateurs sociaux et des moralistes du temps, intérêt qui atteignit son apogée en Angleterre au tournant du même siècle et trouva sans doute son expression la plus aboutie dans le cercle formé par les préraphaélites et leurs amis. L'image de la femme déçue a indéniablement captivé Dante Gabriel Rossetti à un point proche de l'obsession. Il lui a non seulement consacré un nombre importants de poèmes et d'œuvres picturales, mais le seul de ses tableaux qui traite d'un sujet contemporain sur un mode étonnamment