

LES
PIONNIÈRES
femmes et impressionnistes

Couverture :

Maria Wiik

Femme ramant (détail)

Vers 1892, huile sur toile, 26,5 x 35,5 cm

Helsinki, Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery

© Bridgeman Images

Dos de couverture :

Berthe Morisot

La Cueillette des oranges

1889, pastel, 60 x 40 cm

Grasse, musée d'Art et d'Histoire de Provence

© Musée de Grasse

Laurent Manœuvre

LES PIONNIÈRES

femmes et impressionnistes

Design graphique : Maria Maddalena Marin

© Editions des Falaises, 2019

16, avenue des Quatre Cantons - 76000 Rouen

102, rue de Grenelle - 75007 Paris

www.editionsdesfalaises.fr



Sommaire

Introduction	7
L es pionnières	8
Berthe Morisot	16
Mary Cassatt	21
Marie Bracquemond	24
Éva et Jeanne Gonzalès	28
Blanche Hoschedé-Monet	30
Jeanne Baudot	30
P aris et les femmes	32
D evenir artiste	68
U n mouvement international	100
H éritages et ruptures	120
Natures silencieuses	141
Portraits	145
Apologie du quotidien	158
Intimités	160
Enfances	163
Le travail	174
Spiritualité	180
L a fin de l'impressionnisme	184
A nnexes	
Biographies sommaires	193
Bibliographie	205
Index	206
Notes	208



Anna Ancher
1916
Photo Anna Knudstrup
Skagen, Skagens Museum
© Skagens Museum

Introduction

Impressionnistes au féminin ? Cassatt et Morisot, bien sûr. Mais qui connaît Marie Bracquemond ? Pourtant, elle expose aussi souvent avec les impressionnistes que Cassatt. Et les deux Jeanne ? Jeanne Gonzalès, que Huysmans classe au nombre des élèves de Manet, au même titre que sa sœur Éva. Jeanne Baudot, l'élève de Renoir, qui expose à la galerie Durand-Ruel...

L'impressionnisme ne se limite pas à ce cercle étroit. Au cours des années 1880, il est adopté, plus ou moins longtemps, par de nombreuses femmes peintres étrangères venues à Paris afin de parfaire leur éducation artistique. Elles sont près de soixante-dix à pouvoir être considérées comme impressionnistes, ou post-impressionnistes. Certaines ont eu un attachement très fort pour la France. Ainsi l'Américaine Cecilia Beaux, dont le père était provençal. Elle offre l'une de ses peintures à l'état français, sans doute de peur d'être oubliée dans ce pays qui a beaucoup compté pour elle. Après un long purgatoire, elle est aujourd'hui reconnue, aux États-Unis, comme l'un des meilleurs portraitistes de sa génération, à l'égal de Sargent. La France continue de la méconnaître. De même qu'une autre Américaine, Alice Pike Barney, dont le salon de l'avenue Victor-Hugo est fréquenté par l'avant-garde symboliste, et qui fait éduquer ses deux filles aux « Ruches », créées à Fontainebleau par la féministe Marie Souvestre. Elizabeth Nourse, qui a un atelier à Étaples, et meurt à Paris, vient d'être redécouverte dans son Ohio natal, mais elle reste totalement inconnue dans sa patrie d'adoption, la France. Même chose pour la Polonaise Olga Boznańska, qui meurt solitaire et oubliée dans son atelier du 49 boulevard Montparnasse, à Paris. Oubli, également, pour la Britannique Beatrice How, qui n'expose pas moins de cent quarante-sept œuvres au Salon de la Société nationale des beaux-arts entre 1902 et 1932. La Suédoise Julia Beck, honorée de son vivant du titre de chevalier de la Légion d'honneur, et qui s'éteint à Versailles, connaît le même sort. Son dossier de légionnaire révèle : « chaque fois qu'il est fait appel à son talent pour des œuvres de charité et tombola, M^{lle} Beck a toujours offert gracieusement un de ses tableaux comme lot ». C'est un point commun à la plupart de ces femmes : le dévouement et la générosité à l'égard de la France. Au cours de la Première Guerre mondiale, Nourse et How déploient une énergie considérable pour venir en aide aux familles françaises qui ont tout perdu. De même pour l'Américaine Sarah Tyson Hallowell, qui réside en France depuis 1894, et s'engage comme volontaire à l'hôpital de Moret-sur-Loing. Elle meurt dans cette ville et y est inhumée, près de sa mère. Pas un seul édifice, pas une seule rue, ne porte le nom de ces bienfaitrices. On leur préfère le nom de batailles au cours desquelles l'humanité s'entredéchira.

Au début du vingtième siècle, l'État a, parfois chichement, ou après bien des demandes, acquis des œuvres de certaines de ces artistes. Deux peintures de la Belge Jenny Montigny sont déposées, l'une en 1909 à la mairie d'Alençon (Roses), l'autre en 1929 à la mairie de Montblanc, dans l'Hérault (Maternité, le pain). Que sont-elles devenues ? Les œuvres de Beaux, Nourse et Boznańska sont conservées dans les réserves du musée d'Orsay. La base de données de ce musée indique, pour certaines : « mode d'acquisition inconnu », alors que la base de données des Archives nationales précise la date et le prix d'acquisition par l'État... C'est bien la preuve de l'absence d'intérêt accordé à ces artistes. Une histoire de l'art qui ne s'intéresse qu'aux « phares » — à condition que ceux-ci soient de sexe masculin — a ignoré ces peintres. Il est temps de leur rendre une place légitime.

Les pionnières

« Société Anonyme Coopérative d'artistes-peintres, sculpteurs, etc., à Paris. »

Le 16 avril 1874, un groupe d'une trentaine « d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs » réunis en société anonyme coopérative, inaugure une exposition indépendante, à Paris, boulevard des Capucines. Parmi ces artistes, il y a une femme, Berthe Morisot. Les œuvres exposées ne répondent pas aux conventions largement admises, car décrétées incontournables par l'Académie. Les exposants remettent en question plusieurs monopoles détenus par les académiciens, ceux du goût, de l'enseignement, des expositions et des ventes. Les réactions seront en proportion de l'attaque : radicales. La grande majorité de la population, la presse, l'État, les marchands, se rangent du côté des académiciens. Quelques rares collectionneurs et critiques prennent le parti des dissidents. Le géant Goliath et l'armée des Philistins, contre David. Mais ce dernier a soigneusement préparé sa fronde. Si l'on en croit la presse de l'époque, l'exposition a été très habilement organisée.

D'abord, le choix du lieu. Il n'est pas anodin. Le boulevard des Capucines est « un des points les plus passagers de Paris » (Philippe Burty, *La République française*, 24 avril 1874). L'exposition se tient plus précisément dans les anciens ateliers de Nadar, connu pour avoir réalisé les portraits photographiques de toutes les personnalités du monde des arts et des lettres. On sait donc facilement où trouver l'exposition. Les espaces ont été « admirablement agencés pour une exhibition de ce genre » (Léon de Lora, *Le Gaulois*, 18 avril). Rien n'a été laissé au hasard : des galeries « excellentement décorées et éclairées » (Ernest d'Hervilly, *Le Rappel*, 17 avril), les murs « tendus de laine brun-rouge [...] extrêmement favorables à la peinture » (Burty, *La République française*, 24 avril).

Ensuite, le choix du moment. Les indépendants devancent « de quinze jours le grand Salon des Champs-Élysées » (Jean Prouvaire, *Le Rappel*, 20 avril). Il est ainsi évident pour tous qu'il ne s'agit pas d'une exposition d'œuvres refusées par le jury du Salon, mais que ces artistes font délibérément le choix de la sécession. Cette démarche est, de manière générale, très favorablement accueillie. *Le Gaulois* titre : « Exposition libre des peintres », et *La Presse* : « L'Exposition des révoltés ». On relève aussi des phrases telles que « la manifestation libre des tendances et des données personnelles d'un certain nombre d'esprits originaux », ou encore : « artistes affamés d'indépendance », et même : « rebelles auxquels on sait volontiers gré de leur éloignement pour le *chic* et le *bourgeois* ».

Enfin, la communication. Le jour même de l'ouverture, Burty, très favorable aux avant-gardes, publie dans *La République française* une chronique dédiée à l'exposition. Il donne à cette occasion le « but d'art commun » de ces artistes : « le rendu dans la large lumière du plein air » et « la netteté de la sensation première ». Cette dernière est qualifiée d'impression dans plusieurs articles. Le mot, d'abord lancé en manière de boutade par Prouvaire, dans *Le Rappel* du 20 avril, est repris sur un ton polémique par Louis Leroy dans *Le Charivari* du



Berthe Morisot
Le Berceau
 1872, huile sur toile, 56 x 46 cm
 Paris, musée d'Orsay
 © RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski

Berthe Morisot
Vue du port de Lorient
 1869, huile sur toile, 43,5 x 73 cm
 Washington, National Gallery of Art /
 Collection Ailsa Mellon Bruce
 © National Gallery of Art



25 avril. Il est adopté, sans esprit de moquerie, par Jules Castagnary, dans *Le Siècle* du 29 avril.

La teneur des articles est variable. Burty, Castagnary, et surtout Chesneau, font preuve d'une remarquable perspicacité. Les autres critiques, s'ils saluent l'initiative des peintres, n'apprécient pas leur manière. Les exposants sont même qualifiés d'« aliénés ». Cette notion de dérangement mental sera reprise à propos de Morisot par Albert Wolff, le très influent critique du *Figaro*, à l'occasion de la deuxième exposition du groupe, en 1876 : « Il y a aussi une femme dans le groupe comme dans toutes les bandes fameuses ; elle s'appelle Morisot et est curieuse à observer. Chez elle, la grâce féminine se maintient au milieu des débordements d'un esprit en délire ». À la suite de quoi on aura le plus grand mal à empêcher Eugène Manet, le mari de Morisot, de provoquer le journaliste en duel.

Grâce à l'exposition de 1874, ce mouvement, né au cours des années 1860, affirme son existence et gagne un nom.

À l'occasion de la première exposition impressionniste, Morisot présente neuf œuvres, quatre peintures, deux pastels et trois aquarelles. Toutes ces peintures représentent l'une des sœurs de l'artiste, Edma. Cette dernière est assise sur le parapet d'un quai de Lorient, on la retrouve lisant sur la falaise, aux Petites Dalles, ou contemplant sa fille Blanche, nouvelle-

ment née, et enfin jouant à cache-cache avec un enfant, autour d'un jeune cerisier. Castagnary écrit : « On ne saurait trouver pages plus gracieuses, plus délibérément et plus délicatement touchées que *Le Berceau* et *Cache-cache* et j'ajouterais que l'exécution est en rapport parfait avec l'idée à exprimer ».

L'utilisation de proches, comme modèles, sera un point commun à un très grand nombre de femmes peintres impressionnistes.

Les catalogues du Salon mentionnent généralement, pour chaque exposant, le nom de son maître. C'est une façon de promouvoir les ateliers des quelques peintres officiels qui se sont arrogé l'exclusivité de la formation. Certains critiques verront dans le manque d'originalité dont font preuve les exposants du Salon, la conséquence de cette situation de monopole. Chez les impressionnistes, rien de tel. L'artiste avance seul, et seule sa peinture mérite d'être jugée. Peu importe qui fut son maître. C'est donc bien une rupture avec le système traditionnel, celui-ci déterminant la valeur d'un peintre moins par ses œuvres, que par son maître. Le catalogue de l'exposition impressionniste mentionne le nom de l'artiste et son prénom, entre parenthèses, et, détail qui n'en est pas un, n'indique aucune civilité. Dans le catalogue du Salon, les prénoms des artistes femmes sont toujours précédés d'une civilité. Chez

les impressionnistes, on ne juge donc pas la peinture par le sexe de l'artiste qui en est l'auteur. Cette indifférenciation sera abandonnée à partir de 1881, au moment où Marie Bracquemond et Cassatt rejoignent le groupe. On ignore qui fut à l'origine de ce retour des civilités, aussi bien que la raison de ce changement.

Le catalogue de la première exposition indique que l'une des peintures présentées par Morisot, *Cache-cache*, appartient à Manet, alors considéré comme le peintre révolutionnaire par excellence. En achetant *Cache-cache*, Manet avait affirmé l'intérêt qu'il portait à la peinture de Morisot. En mentionnant le propriétaire de l'œuvre, Morisot se place intentionnellement dans la mouvance de Manet. Cette allégeance est d'autant plus importante que Manet n'a pas souhaité se joindre aux artistes indépendants. L'ensemble des critiques remarque son absence. Celle-ci affaiblit la démarche des impressionnistes. Manet préfère ferrailer dans l'enceinte du Salon, lorsque le jury daigne l'accepter. Dans *L'Œuvre*, Zola nous livre le point de vue de Manet : « il reconnaissait du reste l'utilité du Salon, le seul terrain de bataille où un artiste pouvait se révéler d'un coup ». Manet devait également expliquer à Renoir : « Le Salon est le meilleur terrain de combat car au Salon, mes pires adversaires sont obligés de défilé devant moi ». Les termes

« terrain de bataille » et « combat » montrent quelle tournure belliqueuse avait pris l'opposition entre académiciens et peintres d'avant-garde.

Manet a tenté de dissuader Morisot, qui a été son élève, de se joindre aux impressionnistes. Forte tête, elle ne l'a pas écouté. Manet a une autre élève, Éva Gonzalès, et celle-ci s'est rangée à la position de son maître. Elle restera en marge des expositions impressionnistes. Elle ne peut toutefois pas être dissociée de ce mouvement. Pas plus que Manet ne peut l'être.

En 1874, David ne parvient pas à abattre Goliath. L'Académie semble même sortir renforcée de cette escarmouche. L'exposition des indépendants — une farce de rapins, si l'on en croit l'opinion générale — n'a guère fait plus d'effet qu'une piqûre. Pas de quoi ébranler la noble et ancienne institution. Pourtant, la puissance de celle-ci va s'éroder progressivement, au fil des expositions impressionnistes. Car, en dépit des apparences, le géant est à bout de souffle, épuisé par des formules passées. Il connaîtra un regain de vie, grâce au naturalisme. Ce dernier naît de la découverte de Manet par Bastien-Lepage. Le naturalisme emprunte à l'impressionnisme une part de sa sève, en l'occurrence la peinture de plein air. Mais ce remède, trop superficiel, ne pourra empêcher l'inexorable



Jeanne Gonzalès
Portrait d'Éva Gonzalès (à Dieppe)
 Vers 1880, huile sur toile, 46 x 38 cm
 Collection particulière
 © Bridgeman Images



Mary Cassatt,
Portrait de petite fille
 1878, huile sur toile, 89,5 x 129,8 cm
 Washington, National Gallery of Art /
 Collection de M. and Mme Paul Mellon
 © National Gallery of Art

déchéance. D'autant que, à la longue, le pouvoir inique des académiciens a fini par devenir odieux, même aux yeux des plus modérés.

D'autres expositions impressionnistes renouvellent cette première expérience. Dès la deuxième, en 1876, les participants ne sont plus qu'une vingtaine. Les artistes, qui bénéficiaient déjà d'une certaine renommée (Cals, Boudin, Lepic), ne réitérèrent pas l'expérience. Seuls les plus radicaux restent. Au fil des ans, de nouveaux noms apparaissent. En 1879, alors que Morisot, absorbée par la naissance de sa fille, ne peut participer, Paul Gauguin, agent de change et peintre amateur, est invité à exposer par Pissarro et Degas. Cette même année, l'Américaine Cassatt accepte enfin la proposition de Degas, de se joindre au groupe impressionniste. Elle présente dix œuvres : sept peintures, trois pastels et une détrempe. Parmi les peintures, *Portrait de petite fille* passe pour avoir été retra-

vailé avec Degas. La composition fortement décentrée, l'effet de perspective, la pose négligée du modèle, sont effectivement conformes aux recherches de Degas. Mais dans quelle mesure celui-ci a-t-il influencé l'Américaine ? Il aurait dit, en découvrant une œuvre de celle-ci, au Salon de 1874 : « En voilà une qui sent comme moi ! ». La gamme chromatique très forte appartient à Miss Cassatt. La palette de Degas est habituellement terne.

Au nombre des participants, cette même année 1879, il y a aussi le couple Bracquemond. Lui, Félix, graveur de talent, a participé à l'exposition de 1874. Cette fois, il vient avec son épouse, Marie. Celle-ci expose un projet de céramique appartenant à Charles Haviland, ainsi qu'un plat de céramique.

Trois femmes, donc, parmi cette vingtaine. Ces trois femmes compteront désormais parmi les participants les plus réguliers, jusqu'à la huitième et dernière exposition, en 1886.



Mary Cassatt
Portrait de Mademoiselle C. Lydia Cassatt
1880, huile sur toile, 92,5 x 65,5 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
© RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

« Les quelques dissidentes du sexe qui présentent
l'esthétique autrement que par leur individu »

Stéphane Mallarmé

Lorsqu'elles rejoignent le groupe impressionniste, ces femmes, si elles ne sont pas célèbres, sont des artistes expérimentées. Elles ont déjà exposé à plusieurs reprises, au Salon. Morisot a trente-trois ans en 1874. Mary Cassatt et Marie Bracquemond ont respectivement trente-cinq et trente-huit ans en 1879. Il ne s'agit donc pas de toquades de jeunesse. Leur choix est réfléchi ; Cassatt hésite deux ans avant de prendre la décision d'exposer avec le groupe dissident.

L'audace de ces femmes n'est pas que picturale. Par cette décision, elles s'engagent sur plusieurs fronts. Et elles en ont nécessairement conscience. Un certain nombre d'entre elles se battent alors pour une reconnaissance du statut d'artiste professionnelle, ce qui, par voie de conséquence, induit une revendication plus globale d'égalité des droits. Pour une femme peintre académique, la reconnaissance, au moins du statut d'artiste, n'est pas impossible. Ainsi, en 1865, l'impératrice Eugénie remet à Rosa Bonheur les insignes de chevalier de la Légion d'honneur. En 1894, cette même artiste est promue officier de la Légion d'honneur, tandis que Virginie Demont-Breton est nommée chevalier. Mais il s'agit d'exceptions. Pour la plupart des artistes, la carrière est semblable à un long tunnel.

Le fait d'appartenir à l'avant-garde picturale rebelle interdit toute perspective de reconnaissance. L'engagement de ces femmes dans un mouvement jugé révolutionnaire fait peser sur elles le sceau de l'infamie. Ce qui induit une mise au ban de la bonne société. Morisot et Cassatt, qui appartiennent initialement à la grande bourgeoisie, voient leur vie mondaine se fermer. Pour l'une, elle se limitera à la fréquentation de ses amis impressionnistes, pour l'autre à celle de sa famille. Car si les impressionnistes, hommes, sont des parias, les impressionnistes, femmes, le deviennent plus encore. Le ton méprisant adopté à leur rencontre par certains critiques le démontre.



Berthe Morisot
La Chasse aux papillons
 1874, huile sur toile, 46 x 56 cm
 Paris, musée d'Orsay
 © RMN-Grand Palais / Jean-Gilles Berizzi

Berthe Morisot

La première à entrer ouvertement dans la lutte est Morisot. Elle naît en 1841, deux ans après Sisley, un an après Monet, et la même année que Renoir. Fille de préfet, elle appartient à la haute bourgeoisie. Son éducation inclut la musique et le dessin, « ornements » indispensables à toute jeune fille bien née. Mais Berthe, et sa sœur Edma, se prennent de passion pour les arts plastiques. Elles auront plusieurs maîtres, au nombre desquels Corot. Alors qu'elles exécutent des copies au Louvre, en 1858, les sœurs Morisot font la connaissance du graveur Félix Bracquemond et du peintre Henri Fantin-Latour qui, déjà, sont tous deux liés à Manet. D'autres amis de Manet, Carolus-Duran et Alfred Stevens, sont reçus à la table des Morisot. Pourtant, la présentation de Manet à Berthe Morisot n'a lieu qu'en 1868. La rencontre se passe au Louvre, comme toujours, et

par l'intermédiaire de Fantin. La réputation de Manet est alors sulfureuse. Depuis *Le Déjeuner sur l'herbe*, du Salon de 1863, Manet accumule les scandales. Ce révolutionnaire a des allures de bourgeois élégant. Ce n'est sans doute pas suffisant pour séduire Berthe. Ses contemporains ont décrit Manet avec l'œil pétillant, « un sourire de gamin un peu goguenard » et « l'accent d'un gavroche ». Primesautier, volontiers frondeur : « gai, jeune d'allure [...] causeur paradoxal et mordant ». Mais tendre et généreux. Un collectionneur lui ayant « envoyé de Marseille une caisse de mandarines, un morceau de son soleil », Manet raconte : « Quand je sors, je prends des tas de ces mandarines, j'en remplis mes poches et j'en donne aux gosses du quartier qui me demandent l'aumône. Ils aimeraient peut-être mieux de l'argent, mais moi je leur donne une part de ce qui me réjouit ».



Berthe Morisot
Eugène Manet à l'île de Wight
 1875, huile sur toile, 38 x 46 cm
 Paris, musée Marmottan Monet
 © Bridgeman Images

En dépit de la notoriété scandaleuse de Manet, et de sa réputation d'enlaidir tout ce qu'il peint — notamment les femmes — Morisot accepte de poser pour lui. Manet a trente-six ans, Morisot vingt-sept. Au regard de la société de l'époque, elle a dépassé l'âge auquel il est acceptable qu'une femme soit demeurée célibataire. Quand Berthe pose pour Manet, Madame Morisot mère est toujours présente. Une jeune fille de bonne famille, même lorsqu'elle approche de la trentaine, ne sort pas sans chaperon. Manet représente son modèle sur un balcon. À ses côtés, les deux autres figures semblent anodines, écrasées par la personnalité sombre de Morisot. L'œuvre est acceptée au Salon. Les critiques s'indignent, un peu moins bruyamment que d'habitude. On ne peut imaginer pire publicité pour une demoiselle de la bourgeoisie.

Ce parfum de scandale, tout autant que la brillante conversation de Manet, constituent le remède à l'ennui qui mine la vie de Morisot. Au printemps 1871, après le siège de Paris et la Commune, le milieu des artistes parisiens ne s'est pas encore réformé. Madame Morisot mère écrit à sa fille Edma : « Je vais t'expédier Berthe bientôt [...] Berthe ne manquera pas de s'ennuyer à Cherbourg, c'est certain, mais comme elle s'y casera de manière à travailler, ce sera toujours moins fort qu'ici ». À son retour, Morisot se rend chez Manet, puis elle se fait coquettement désirer, en dépit de son impatience : « Je n'ai pas été jeudi dernier chez Manet... Le jeudi précédent, il avait été très gentil pour moi ; il me retrouve de nouveau pas trop laide et voudrait me ravoir pour modèle ; à force de m'ennuyer, je finirai par le lui proposer moi-même... ».



Berthe Morisot
La Leçon de dessin
 1888/1890, pointe sèche
 Washington, National Gallery of Art /
 Collection Rosenwald
 © National Gallery of Art

À gauche
Berthe Morisot
La Cueillette des oranges
 1889, pastel, 60 x 40 cm
 Grasse, musée d'Art et d'Histoire de Provence
 © Musée de Grasse

Berthe Morisot
*La Sœur de l'artiste, Edma,
 avec sa fille Jeanne*
 1872, aquarelle sur traits
 à la mine de plomb, sur papier vergé,
 25,1 x 25,9 cm
 Washington, National Gallery of Art /
 Collection Ailsa Mellon Bruce
 © National Gallery of Art

Morisot n'est manifestement pas de ces personnalités qui laissent libre cours à l'expression de leurs sentiments. Elle reste sur la réserve, sinon sur la défensive. D'ailleurs, Manet est marié à celle que Morisot surnomme, assez peu généreusement, « la grosse Suzanne ». Et puis l'intermittent intérêt que Manet porte à autrui peut le faire passer pour inconstant dans son affection. Le peintre a, en outre, la réputation d'être un homme volage. Enfin, Manet prend un peu trop facilement le pinceau pour retoucher les toiles des autres, et notamment celles de Morisot. L'amour-propre de la jeune femme supporte mal ces interventions, en dépit de toute l'admiration qu'elle porte à Manet.

Manet et Morisot sont fondamentalement révoltés, bien que de manière différente. Manet déteste les faux-semblants et il ne cesse de dénoncer la duplicité de son époque. Il procède à cette critique avec franchise, dans le fond comme dans la forme. Morisot subit difficilement les conventions sociales de son époque : mariage, mondanités, alors que seule la peinture l'intéresse. En rejoignant le groupe des impressionnistes, contre l'avis de Manet, Morisot va plus loin que ce dernier dans sa radicalisation artistique. Et si, dans un premier temps, l'influence de Manet sur son œuvre s'avère incontestable, à partir de 1873, la facture légère et hachurée, parfois extrêmement allusive, la palette éclaircie, de Manet, sont inspirées de Morisot.

Quelques mois après la première exposition impressionniste, Morisot, qui a maintenant trente-trois ans, épouse Eugène Manet, l'un des frères du peintre. Elle s'est pliée aux exhortations de sa mère, quant au mariage. En revanche, le choix du mari ne doit guère satisfaire les Morisot, qui apprécient peu le clan Manet. Berthe portera désormais fièrement ce nom de Manet, dans la vie et dans sa correspondance. Mais l'artiste continue de signer ses œuvres sous le nom de Morisot, affirmant ainsi son individualité.

Eugène Manet est proche des amis de Berthe : Degas, Monet, Renoir et Mallarmé, qu'il admire tout particulièrement. Au fil des ans, Renoir et Mallarmé vont devenir des intimes de la famille. Ils seront un soutien moral important après la mort d'Eugène.

Cette femme distante n'éprouve manifestement pas un sentiment passionné pour son mari. Dans ses lettres, celui-ci l'appelle « ma chère amie ». Au fil des ans se développe un attachement croissant et un amour certain. En 1884, Eugène se trouve seul, à Nice, où le couple avait séjourné trois ans plus tôt. Berthe lui demande : « Est-ce des souvenirs tendres au moins qui vous reviennent à l'esprit ? ». Après la mort de son mari, elle écrit à une amie : « tout le monde ne devinait pas ce qu'il y avait en lui de bonté et d'intelligence ».

Morisot a deux passions : le travail et sa fille. Les obligations de la vie mondaine lui pèsent : « on frappe à ma porte (vous savez si j'aime cela lorsque je travaille) ». Et son rapport à la peinture est loin d'être serein, comme le rappelle sa mère : « Dans ce moment elle essaye quelque chose d'après Yves, l'air inquiet, malheureux, presque farouche accompagne toujours le travail ».

Si l'impressionnisme est l'écriture de la vie, du naturel et de

la lumière, alors Morisot en fut l'un des représentants les plus parfaits. Les autres impressionnistes sont surtout paysagistes, Manet et Degas peintres de figures. Morisot traite tous les sujets, portrait, scène, paysage, nature morte, représentation animalière, et chacun avec brio. La lumière, qui manque si souvent à Manet, irradie l'œuvre de Morisot, dont l'écriture peut être qualifiée de fulgurante. Elle utilise toutes les techniques, que ce soit la peinture, le pastel, l'aquarelle, les crayons de couleur, l'eau-forte et même la sculpture. Elle plie chacune à sa vision à la fois légère et pénétrante. Il n'y a aucune incohérence dans sa démarche qui vise à une absolue modernité. À la mort d'Édouard Manet, en 1883, Morisot est déstabilisée. Outre l'« agonie épouvantable » du défunt, elle perd un précieux conseiller même si, depuis longtemps déjà, leurs rapports n'étaient plus d'un maître à une élève. Il y avait entre eux une véritable fraternité artistique. Comme Manet, Morisot peint la vie. Mais elle insufflé à celle-ci une lumière d'une pureté à laquelle son ami Mallarmé est particulièrement sensible : « Tant de clairs tableaux irisés, ici, exacts, primesautiers ». Mallarmé et Morisot sont unis par une profonde amitié, mais aussi par une admiration commune pour le cygne, symbole d'élégance, de pureté et de puissance créatrice :

« Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
 Magnifique mais qui sans espoir se délivre
 Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
 Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui ».

La couleur immaculée de l'oiseau se retrouve dans la chevelure prématurément blanche de Morisot. « Une chevelure blanchie par l'abstraite épuration en le beau plus qu'âgée » dira Mallarmé. Cette « abstraite épuration », Morisot a le sentiment de la conquérir avec les ans : « je ne gagne qu'une qualité en vieillissant, c'est de devenir la simplicité en personne ». Le subtil Mallarmé avoue : « auprès de Mme Manet, je me fais l'effet d'un rustre et d'une brute ». Cet extrême raffinement est perceptible dans la peinture de Morisot. Mais il est suggéré, plus qu'imposé. Cette subtilité fait de Morisot l'héritière du dix-huitième siècle français.

Dans la préface du catalogue de l'exposition posthume de Morisot, Mallarmé insiste sur cette relation du peintre avec le cygne : « Féerie, oui, quotidienne — sans distance, par l'inspiration, plus que le plein air enfant un glissement, le matin ou après-midi, de cygnes à nous ; ni au-delà que ne s'acclimata, des ailes détournée et de tous paradis, l'enthousiaste innéité de la jeunesse dans une profondeur de journée ». Mais le cygne est parfois ombrageux, comme le fut Morisot. Henri de Régnier parlera de sa « singularité énigmatique » : « une expression de mélancolie taciturne et une sauvagerie farouche. [...] Elle apparaissait hautaine et distante dans une sorte de réserve infiniment intimidante qu'elle ne rompait que par de rares paroles, mais sa froideur dégagait un charme auquel on ne pouvait rester indifférent [...] une sorte de timidité hautaine la faisait se tenir à l'écart de toute réclame. Elle n'était pas de celles qui aiment à se mettre en avant. Elle pratiquait son art avec discrétion, acceptait l'estime, l'admiration dues à son talent, mais ne faisait rien pour les provoquer. Berthe Morisot était toute "en retrait" ».



Mary Cassatt
Jeune femme au collier de perles dans une loge
 1879, huile sur toile, 81,3 x 59,7 cm
 Philadelphie, Philadelphia Museum of Art
 © Dist. RMN-Grand Palais / Image Philadelphia Museum of Art

Mary Cassatt

Celle que ses contemporains appellent toujours Miss Cassatt, naît en Pennsylvanie, en 1844. Les Cassatt appartiennent à ces familles de notables dont l'arrivée en Amérique remonte au milieu du dix-septième siècle. La branche paternelle de Cassatt était d'origine française. Mary parle couramment le français et, dès son enfance, ses parents entretiennent des liens avec le Vieux Continent. Cassatt passera la plus grande partie de sa vie en France, où elle mourra. Elle ne fera finalement que de très rares voyages aux États-Unis. Pourtant, elle se considère comme américaine. Et c'est bien cette réalité américaine qui transparait dans plusieurs des choix de l'artiste. Cassatt reçoit sa première formation à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, de Philadelphie. Cette ville est alors, en nombre d'habitants, la quatrième du monde occidental, et la deuxième des États-Unis. Jusqu'alors capitale culturelle des États-Unis, Philadelphie est en passe d'être détrônée par New York. L'Academy traverse une période difficile. Cassatt en regrettera l'« insuffisance de l'enseignement ». Elle se rend à Paris, en 1866. Elle est alors l'élève de plusieurs peintres, et notamment de Chaplin, Gérôme et Thomas Couture. Changer de maîtres, pour mieux compléter sa formation, est une pratique assez répandue parmi les artistes étrangers. En 1868, Cassatt présente une œuvre au Salon, sous le nom de sa grand-mère maternelle : Stevenson. Elle évite d'associer son patronyme à son statut de peintre, comme si cela risquait d'entacher le nom d'une famille honorable. Il est vrai que son père s'était d'abord opposé au souhait de la jeune fille de devenir peintre : « J'aimerais presque mieux te voir morte ». Pendant la guerre de 1870, Cassatt retourne à Philadelphie. C'est pour elle une période de forte tension. Son père accepte de lui donner de quoi vivre, mais il refuse d'assumer les frais inhérents au métier de peintre. Elle tente de vendre des peintures, sans succès. En 1871, l'archevêque de Pittsburgh remarque l'une de ses œuvres. Il lui commande la copie de deux peintures de Corrège conservées à Parme, et lui fournit l'argent nécessaire au voyage et à son séjour en Italie. À Parme, elle attire l'attention du professeur de gravure de l'Académie, Carlo Raimondi. Celui-ci a peut-être joué un rôle dans l'intérêt que Cassatt portera à l'estampe ; elle ne produira pas moins de deux cent vingt planches gravées, au cours de sa vie. Ses copies achevées, elle se rend en Espagne. Fait exceptionnel pour une femme de cette époque, elle voyage seule. Elle démontre ainsi son mépris des conventions. Elle séjourne ensuite à Anvers où elle perfectionne encore sa technique de l'estampe. En 1874, l'année de la première exposition impressionniste, elle revient à Paris, accompagnée d'une amie, de dix ans sa cadette, Louisine Elder. Cette amitié va jouer un rôle considérable pour l'impressionnisme. En effet, en 1883, Louisine épouse un industriel enrichi par le commerce du sucre, Henry Havemayer. Les Havemayer collectionnent et ils contribueront à la diffusion, ainsi qu'à la reconnaissance de l'impressionnisme aux États-Unis. Cassatt envoie régulièrement des œuvres au Salon, désormais sous son patronyme. En 1874, alors que Degas visite le

Salon, il remarque la peinture présentée par Cassatt. Mais il ne fera la connaissance de la jeune femme qu'en 1877. Il lui propose alors de se joindre au groupe impressionniste. Elle refuse. En 1878 elle fait la connaissance de Pissarro, l'année suivante, celle de Morisot. Antonin Proust, un ami de Manet, lui achète une œuvre, avant qu'enfin elle accepte de les rejoindre. Elle expliquera indirectement pourquoi elle a refusé si longtemps de rejoindre les impressionnistes, avec lesquels son art a pourtant beaucoup d'affinités : « *Oh, I am independant* »¹. Cassatt ne vit toutefois pas en solitaire. Ses parents sont venus s'installer à Paris. Sa sœur, Lydia, également, qui lui sert souvent de modèle et dont elle offrira l'un des portraits au musée du Petit Palais, à Paris, en 1923. Son frère Alexander, qui a fait fortune dans les chemins de fer, vient aussi régulièrement.

Son art prime tout, ou presque. Femme de convictions, elle soutient Alfred Dreyfus et elle s'engage aux côtés de Louisine Havemayer, en faveur de la lutte menée par les suffragettes américaines.

L'année 1893 marque une étape importante pour la reconnaissance de Cassatt aux États-Unis. Cette année-là, l'Exposition universelle se tient à Chicago. Sous le titre de World's Columbian Exposition, elle célèbre le 400^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb dans le Nouveau Monde. Potter Palmer, qui est à l'origine de l'extraordinaire développement de Chicago dans le dernier quart du dix-neuvième siècle, intervient de manière importante dans cette organisation. Son épouse, Bertha y tient également un rôle de premier plan. Réputée pour son esprit volontaire, membre du Chicago Woman's Club, Mrs Palmer est élue présidente du Conseil de direction des dames de l'Exposition. A ce titre, elle se rend en Europe pour la préparer et la promouvoir. Elle en rapporte vingt-neuf toiles de Monet et onze de Renoir, destinées à sa collection personnelle. Bertha Palmer confie la décoration du Pavillon de la femme à Lydia Field Emmet, Mary Fairchild MacMonnies et Cassatt. La commande passée à Cassatt est de trois panneaux pour le tympan du pavillon. Au centre : *Jeunes femmes cueillant les fruits de la connaissance ou de la science*, sur le panneau de gauche : *Jeunes filles poursuivant la célébrité* et sur le panneau de droite : *Arts, musique, danse*². Cassatt exécute cet ensemble en France. Contrairement aux deux autres artistes, elle ne se rendra pas sur place. Cet ensemble monumental, exceptionnel, perdu après l'Exposition, est connu grâce à des photographies. Cassatt se refuse à l'allégorie. La composition centrale montre des jeunes femmes cueillant des fruits dans un verger. Cassatt avait traité ce sujet à plusieurs reprises, soit en estampe, soit en peinture (1891-1892, Carnegie Museum of Art - Pittsburgh). Dans le contexte particulier du Pavillon de la femme, on ne peut s'arrêter à une lecture littérale de la représentation, ni même au premier degré de l'allégorie du développement des sciences. L'ambition de Cassatt — et aussi de son commanditaire, Bertha Palmer — va au-delà. Elle affirme l'importance de l'éducation pour les femmes. La signification est limpide pour les contemporains de l'Exposition,



À gauche
Mary Cassatt
La Lettre
 Vers 1891, pointe sèche, vernis mou,
 eau-forte et aquatinte,
 34,61 x 22,54 cm
 Washington, National Gallery of Art /
 Don de Mme Jane C. Carey en complément
 de la collection Addie Burr Clark Memorial
 © National Gallery of Art

À droite
Mary Cassatt
Baiser maternel
 1890-1891, pointe sèche et
 aquatinte sur papier vergé,
 34,6 x 22,7 cm
 Washington, National Gallery of Art /
 Collection Chester Dale
 © National Gallery of Art

car il s'agit de l'un des sujets essentiels liés à la reconnaissance des droits des femmes. Mais ce n'est pas tout. Le développement des sciences permet d'en finir avec l'épisode biblique d'Ève cueillant le fruit de la connaissance et, surtout, avec les conséquences supposées de cet acte. Ce sujet est encore extrêmement présent dans les mentalités occidentales, notamment nord-américaines, familières de la Bible. En France également, il fait l'objet de vives polémiques. L'ouvrage militant d'Alexandre Dumas fils, *La Question du divorce*, en témoigne. Cassatt s'éteint dans sa propriété de l'Oise, quelques mois seulement avant Monet, en 1926. Sa vieillesse n'a pas été aussi productive que celle du maître de Giverny. Victime d'une opération ratée de la cataracte, elle ne peut plus peindre. En outre, la mort de ses proches, une assez longue fâcherie avec son amie Louise Havemeyer, assombrissent ses dernières années.

Américaine, Cassatt a une vision démocratique de l'art. Aussi s'intéresse-t-elle particulièrement à la gravure : « J'aime faire des gravures en couleurs et j'espère que Durand-Ruel mettra les miennes sur le marché à des prix raisonnables, car rien, je crois, n'inspirera davantage le goût pour l'œuvre d'art que la possibilité de l'avoir chez soi »³. Produire facilement des gravures en couleurs est alors un sujet qui préoccupe plusieurs artistes, notamment Degas et Pissarro. Pour l'aristocrate Degas, la recherche semble souvent primer. Au contraire, pour l'Américaine Cassatt, la difficulté présente

moins d'intérêt que sa résolution, laquelle doit être obtenue par des moyens simples. Pissarro écrit à son fils Lucien : « Je suis allé voir, avant de quitter Paris, M^{lle} Cassatt, je l'ai vue imprimer ses aquatintes en couleurs, elle procède comme nous l'avons fait, seulement elle ne se sert pas de couleurs pures, elle mélange ses tons, ce qui lui permet de n'avoir besoin que de deux planches ». Le parti-pris par Cassatt est d'une remarquable efficacité. Pour obtenir le même résultat, avec le système traditionnel, il faut quatre planches, et non deux. Pissarro poursuit : « il y a à cela un inconvénient : de n'avoir pas de tons francs et lumineux, les tons sont passés et jolis tout de même »⁴. Ce sont justement ces tons passés qui donnent à la série d'aquatintes de Cassatt toute sa poésie.

Les sujets qu'elle traite sont relativement limités : « La source d'inspiration de Miss Cassatt, c'est la femme et l'enfant »⁵. Effectivement, femmes et enfants sont omniprésents dans son œuvre. Paradoxalement, car elle n'aura pas d'enfant. Une certaine gravité imprègne son art. Cassatt porte sur ses modèles un regard plein de retenue, sinon de froideur. Alors que les modèles de Morisot semblent saisis de manière instantanée, dans leurs activités quotidiennes, ceux de Cassatt donnent souvent l'impression d'être figés dans la pose. C'est par le jeu rapide du pinceau que cette artiste trahit sa passion.

Le fugitif n'est certainement pas ce qu'elle cherche à traduire. Ses compositions sont mûrement réfléchies, et leur aspect inattendu travaillé. Alors que ses aquatintes révèlent un talent



Mary Cassatt
Mère et enfant
 Vers 1889, papier beige, pastel, 65 x 50 cm
 Paris, musée d'Orsay, conservé au musée du Louvre
 © RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski

d'harmoniste, les peintures font généralement appel à des couleurs fortes, souvent assez dures et froides, pouvant même aller jusqu'à la disharmonie des tons. Cette tension — dans la composition et dans le chromatisme — est volontaire et recherchée. En raison de la solidité des formes, de la franchise du regard et de l'intensité contrastée des couleurs, la peinture de Cassatt est considérée par les critiques de son époque comme « virile ». Trompé par l'apparente retenue de Cassatt, Huysmans oppose l'art de cette dernière à celui de Morisot : « M^{lle} Cassatt a cependant une curiosité, un attrait spécial, car un fouetté de nerfs féminins passe dans sa peinture, plus équilibrée, plus

paisible, plus savante, que celle de M^{lle} Morisot ». Cassatt et Morisot s'estimaient. Toutefois, ces deux pionnières, membres à part entière du mouvement impressionniste, ne furent jamais véritablement amies. Elles étaient sans doute trop rivales. À propos d'une exposition personnelle, organisée en 1892 par Boussod et Valadon, Morisot écrit : « Renoir en Espagne, Mallarmé occupé... vous pensez bien que ce n'est pas Miss Cassatt qui m'écrirait un mot sur une exposition de moi ». Jugement injuste car, du vivant même de Morisot, Cassatt possédait deux des peintures de l'impressionniste française et elle en achètera une troisième en 1896.

Marie Bracquemond

Des pionnières, Marie Bracquemond reste la moins connue. Elle est la victime d'une tendance à ne s'intéresser longtemps qu'aux grands noms. Certains artistes eux-mêmes, notamment Pissarro, ont favorisé cette situation, voulant à tout prix établir une échelle de valeurs au sein du groupe impressionniste. Camille Mauclair renforce encore ce parti dans son histoire de l'impressionnisme (1904). Morisot et Cassatt y sont considérées comme des peintres secondaires. Il ne s'agit pas d'une discrimination fondée sur le sexe car, selon Mauclair, Pissarro, Sisley et Cézanne seraient également des artistes secondaires. De plus, ce même auteur affirme, à propos d'Éva Gonzalès, qu'« elle eût certainement pris une des premières places dans l'art moderne, si la mort n'avait arrêté sa carrière ». Quant à Marie Bracquemond, qui était toujours vivante au moment où paraît l'ouvrage, Mauclair n'en dit mot.

L'extrême richesse du mouvement artistique mondial, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, a été par la suite réduite à quelques noms. Ces personnalités auraient généré, à elles seules, l'ensemble de la modernité. Les autres artistes ne seraient que des suiveurs d'intérêt secondaire, voire inintéressants. Les femmes, bien entendu, ont chèrement payé cette approche réductrice. Morisot et Cassatt n'ont survécu qu'au travers de leurs liens avec Manet ou Degas. À cela s'ajoute une hiérarchie, tout aussi arbitraires, des sujets et des techniques. Les témoignages de contemporains de l'impressionnisme — les correspondances et de nombreux articles de la presse d'époque — nous laissent entrevoir une vie artistique véritablement foisonnante, d'une grande complexité et riche d'échanges permanents entre les créateurs de tous domaines, et de tous pays. Les impressionnistes se montrent insoucieux de la hiérarchie entre art noble et arts mineurs, comme de l'art créé par les hommes et de la production réalisée par les femmes. Peinture sur céramique et éventails sont, alors, généralement produits par des femmes, considérées comme de simples praticiennes, et non comme des artistes. Pissarro, Gauguin s'intéressent à la céramique. Degas, Pissarro et Gauguin peignent des éventails. Gustave Geffroy, le biographe officiel de Monet, est le directeur du Mobilier national et de ses ateliers d'art. Ce n'est donc pas un hasard s'il écrira la brève biographie précédant l'exposition posthume des œuvres de Marie Bracquemond. Même si elle participe à plusieurs expositions impressionnistes, Marie Bracquemond a eu quelques torts, aux yeux de la postérité. D'abord celui d'être une femme. Ensuite, d'avoir étudié auprès d'Ingres. Et puis de n'avoir pas épousé un peintre, mais un graveur et céramiste. Enfin, de s'être elle aussi intéressée aux arts « mineurs ».

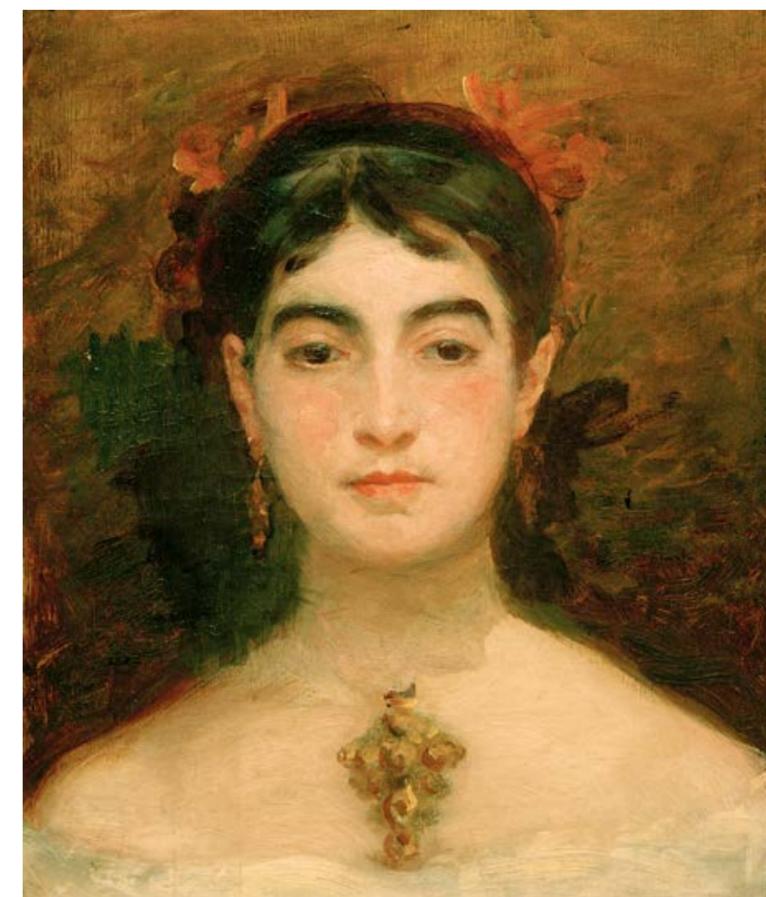
Marie Quivoron naît en Bretagne, en 1840, un an avant Morisot. Elle entre dans l'atelier d'Ingres, ce qui lui assure une certaine aura, au moins auprès de quelques artistes. À commencer par Degas, qui révérait le maître et achètera plusieurs de ses dessins. Dans la préface de l'exposition posthume d'Éva Gonzalès, Burty cite un long monologue de Manet, qui se termine par ces mots : « Ah M. Ingres, en voilà un fort ! Nous ne sommes tous que des enfants. En voilà un qui savait peindre

les étoffes — Demandez à Bracquemond... ». Manet sous-entend Félix Bracquemond. S'il avait été question de Marie, Manet aurait dit « madame Bracquemond ». Manet a beau être révolutionnaire, il respecte certaines formes. Félix Bracquemond a participé à la première exposition impressionniste. Le graveur y avait présenté une importante série d'estampes, parmi lesquelles des interprétations de peintures de Manet et d'Ingres, précisément.

Marie Bracquemond n'est pas entièrement convaincue par la méthode d'enseignement d'Ingres. Elle considère celui-ci comme un despote, ayant « peu d'estime pour les femmes artistes » : « La sévérité de Monsieur Ingres me glaçait... parce qu'il doutait du courage et de la persévérance des femmes dans le domaine de la peinture... il ne leur confiait que des peintures de fleurs, de fruits, des natures mortes, portraits ou scènes de genre ». Marie Bracquemond aspire à des formes d'art supérieures à celles attribuées traditionnellement aux femmes. Plusieurs de ses dessins prouvent qu'elle fut une talentueuse élève du maître (voir illustration p. 130). D'ailleurs, dès 1857, elle est acceptée au Salon. En 1872, Burty déclare qu'elle est la plus intelligente de tous les élèves d'Ingres. Cela signifie, à ses yeux, qu'elle est parvenue à s'émanciper des leçons du maître. Un article publié dans *Le Temps*, au lendemain de la mort de Marie Bracquemond, en 1916, précise : « Elle avait été l'élève d'Ingres, mais n'avait retenu de l'enseignement de son maître que ce qui pouvait lui servir à développer une personnalité qui se révéla dans des œuvres très indépendantes de tendance et d'un modernisme à la fois très accusé et très sobre ». Ses œuvres témoignent de cette évolution et du passage de la ligne à la lumière.

Marie Quivoron fréquente beaucoup le Louvre, avec sa sœur Louise. C'est là qu'elle rencontre Félix Bracquemond, en 1867. Ce dernier jouit déjà d'une réputation importante dans les milieux d'avant-garde, aussi bien artistiques que littéraires, en tant qu'illustrateur. Deux ans plus tard, il épouse Marie. En 1874, année de la première exposition impressionniste, à laquelle participe Félix, mais pas Marie, le couple s'installe à Sèvres. Les Bracquemond y reçoivent Manet, Degas, le couple Fantin-Latour, les Sisley, que Marie représente à deux reprises, et Gauguin, qui dédicace à Marie l'une de ses peintures, en 1886, année de la dernière exposition impressionniste.

L'évolution stylistique de Marie aurait été un sujet de profond désaccord avec son époux, adepte du modelé. Au contraire, Marie Bracquemond vouait, selon Gustave Geffroy, une très grande admiration à Monet, dont on sait quel sort il réserva au modelé... Dans un texte inédit, *La Vie de Félix et Marie Bracquemond*, leur fils, Pierre, accuse son père d'avoir empêché son épouse de suivre ses propres choix artistiques. Geffroy, qui a été extrêmement proche du couple, et qui a pour Félix Bracquemond une profonde estime, évoque le sujet de manière assez générale : « il avait cette faiblesse de vouloir avoir toujours trop raison, et pour peu qu'on lui tint tête, cela finissait par des arrêts terribles, rendus avec une fureur croissante. Avec



Marie Bracquemond
Autoportrait
Vers 1870, huile sur toile, 45 x 38 cm
Rouen, musée des Beaux-Arts
© AKG Images



Marie Bracquemond
Portrait de Pierre
Bracquemond enfant
1878, huile sur toile, 48 x 36 cm
Rouen, musée des Beaux-Arts
© C. Lancien, C. Loisel / Réunion des Musées
Métropolitains Rouen Normandie