Université de Tartu
Institut des langues et des cultures étrangères
Département d'études romanes

Katariina Helene Arrak

LES FACETTES DE L'EXCEPTIONNALITÉ DANS LES REPRÉSENTATIONS BIOGRAPHIQUES DE BERTHE MORISOT : UNE ANALYSE MÉTADISCURSIVE

Mémoire de licence

Sous la direction de
Marge Käsper

Tartu 2024

Table des matières

Introduction 3

1. Parler d'une femme peintre.....8

1.1 Berthe Morisot comme femme peintre « extraordinaire » 9

1.2 L'exceptionnalité ou les types de conscience féministe historiquement développés ...11

2. Les discours d'exceptionnalité du début du XXe siècle 13

2.1 L'exceptionnalité de Berthe Morisot en tant que femme.....14

2.2 L'exceptionnalité de Berthe Morisot en tant qu'artiste 15

2.3 Berthe Morisot et Édouard Manet : le rapport et les influences réciproques 18

3. Les discours d'exceptionnalité du début du XXIe siècle.....21

3.1 Une peintre professionnelle travaillant son émancipation.....22

3.2 La nouvelle peinture de Berthe Morisot : les femmes qui travaillent 25

3.3 La muse d'Édouard Manet : un partenariat exceptionnel pour l'art.....29

Conclusion 34

Bibliographie.....37

Corpus 40

Resümee.....42

Annexe 1 45

Annexe 2 46

Annexe 3 47

Annexe 4 48

Introduction

L'impressionnisme fêtait ses 150 ans le 15 avril 2024. Il s'agit de l'un des mouvements artistiques les plus connus, probablement connu aujourd'hui même par ceux qui sont « éloignés » de l'art. Dans son temps, cependant, l'impressionnisme était quelque chose de complètement révolutionnaire et nouveau à l'époque, il n'était pas pris au sérieux à ses débuts, sans doute parce que les artistes de ce mouvement se rebellaient contre les règles et les notions de ce qu'était l'art et les idées préconçues sur la façon de le réaliser. L'impressionnisme, dont l'esprit naît dans les années 1860, « a provoqué une rupture essentielle dans l'histoire de l'art : il a rompu avec la peinture académique et a véritablement ouvert la voie à la peinture moderne[1] ».

Le 15 avril 1874, se réunissent pour la première fois 29 artistes aujourd'hui connus comme les créateurs de « l'impressionnisme » — l'étiquette attribuée aux artistes centraux de cette exposition (Monet, Renoir, Degas, Morisot, Pissarro, Sisley, Cézanne), comme il est à savoir, d'abord par plaisanterie, de manière péjorative (Leroy 1874 dans Karine Marie (éd) 1996 : 34), mais qui finit par les rendre célèbres dans l'Histoire de l'art. Parmi ces artistes, Berthe Morisot se démarque par sa singularité : elle est la seule femme du groupe. Après cette première exposition impressionniste, trois autres femmes se joignent de fait au mouvement à des moments et avec des destins différents. Il y a eu Eva Gonzales qui était l'élève d'Édouard Manet après Morisot, mais elle n'a pas eu le temps de s'épanouir pleinement puisqu'elle est décédée à 36 ans. Une deuxième femme était Marie Bracquemond, « femme de Félix Bracquemond, artiste et ami du goupe impressionniste » décrite ainsi par Bastien Alleaume (24.09.2021) sur Artmajeur, une galerie d'art en ligne. La même source fait néanmoins savoir que cette femme-là a dû abandonner son métier pour « devenir la femme et la mère discrète que son mari souhaitait avoir » (*ibid.*). Une troisième femme encore parmi les impressionnistes était Mary Cassatt, qui ressemble le plus à Berthe Morisot : « elle est indépendante et

[1] Extrait du texte d'introduction, dans le chapitre intitulé « L'Impressionnisme dans l'histoire », dans une série de cours en ligne ouverts au grand publique sur l'impressionnisme par la Rmn-Grand Palais et la Fondation Orange depuis le 20 octobre 2014 (MOOC *L'impressionnisme*).

elle dédiera sa vie entière à la peinture, sans jamais ne céder aux concessions » (*ibid.*). Les parcours artistiques comparables de ces deux femmes seraient toutefois un sujet d'études à part, précisions juste que leurs styles étaient plutôt différents, malgré des thèmes similaires représentés dans leurs toiles et que Cassatt, une femme d'origine américaine, a été intégrée au groupe par Edgar Degas quand l'impressionnisme commençait à devenir déjà connu aux Etats Unis alors que Berthe Morisot était née en France et participait au groupe des impressionnistes dès leur première exposition.

Dans cette première exposition, Berthe Morisot se démarque donc comme la seule femme entre autres. C'est extraordinaire à plusieurs niveaux. Morisot se distingue si nous réfléchissons au contexte de l'époque : au XIX^{e} siècle, les femmes n'étaient pas considérées comme égales aux hommes et, par conséquent, elles avaient beaucoup moins de possibilités de s'épanouir dans leur métier. Aujourd'hui, cependant, Berthe Morisot est une impressionniste beaucoup plus reconnue que tant d'hommes de cette première exposition du mouvement. Sur Artmajeur, par exemple, Bastien Alleaume (*ibid.*) l'introduit pour parler de la thématique comme suit : « 6 Choses à savoir sur l'extraordinaire Berthe Morisot ». Il est à noter que l'épithète « extraordinaire » dans le titre est placée notamment avant le nom « Berthe Morisot », pour souligner ainsi cette qualification positive et en même temps intrigante, ou encore suggérer que le fait d'être « extraordinaire » faisait partie intégrante de cet artiste. Même si l'auteur n'utilise cette épithète même pas mot-à-mot dans l'article qui parle de l'artiste, il est néanmoins intéressant de se demander pourquoi plus précisément, en dehors des techniques de rédaction de titres intrigantes, est cette femme artiste décrite comme extraordinaire ? Est-ce parce qu'elle travaillait à une époque où il n'était pas si courant que les femmes travaillaient ? Puisque quand nous pensons aux grands maîtres de l'art, des artistes hommes viennent principalement en tête. Ou y avait-il autre chose d'extraordinaire chez elle ?

Il est à savoir que durant les décennies suivant la mort de Berthe Morisot en 1895, au début du XX^{e} siècle, une série considérable de textes et d'ouvrages sur Morisot a été

rédigé pour faire valoir qu'elle en tant qu'« artiste femme » se distinguait du contexte en étant une artiste femme, étant **une grande exception** dans son époque. Après cette époque, cependant, il semble que Morisot aille s'éclipser dans l'oubli, pour aller devenir plutôt une énième femme oubliée par l'Histoire. Il faut savoir toutefois que dans les années 1930 le rôle des femmes en général se repliait en fait sociologiquement, les femmes reperdaient de nombreuses prérogatives qu'elles aient gagnées auparavant (comme le montre par exemple un documentaire « Façonner les femmes, une histoire du soutien-gorge » par Sandra Rude (2021 : 21min 57sec)). Pour cette raison, nous pouvons supposer qu'il y a eu également une stagnation dans la discussion sur les femmes influentes qui ont façonné l'Histoire, situation qui n'a fait qu'empirer pendant la Seconde Guerre mondiale. La montée de la libération des femmes a commencé à s'accélérer à nouveau dans les années 1960. Les événements de mai 1968 ont certainement eu un fort impact et ont accéléré cette deuxième vague du féminisme. Au milieu de tout ça, en 1971, l'historienne de l'art américaine Linda Nochlin publie un article intitulé « Why Have There Been No Great Women Artists? » (traduit en français en 1993 comme « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? »). Cet article pose la question des conditions d'existence même des artistes femmes. Depuis l'article de Nochlin, qui constitue un moment important dans la montée des études féministes dans l'Histoire de l'art, l'intérêt pour Morisot aussi se reprend et (sans qu'elle soit forcément une artiste phare des études féministes) on parle de plus en plus d'elle aussi aujourd'hui. Nous allons donc suivre ces différentes vagues d'intérêts pour elle et examiner ainsi les différentes manières de parler de cette femme peintre, décrite à des moments et aux sens différents toujours comme « extraordinaire ».

Le but de ce mémoire est d'analyser les discours de présentation de Berthe Morisot avant et après la grande montée des études féministes dans les années 1960-70 et de déterminer si elle est représentée de la même manière ou plutôt différemment au début du XX^{e} siècle et aujourd'hui, une centaine d'années plus tard. Les discours de présentation des artistes en général se sont certainement évolués et diversifiés aussi, mais quelles sont plus précisément les différences entre le début du XX^{e} siècle et

celui du XXIe siècle jusqu'aujourd'hui, entre lesquels se produisent de nombreux changements dans le développement des droits et des opportunités des femmes ? Les comportements et les notions de l'égalité des genres ont beaucoup changé avec ce temps. Nous pouvons donc supposer que ces positions différentes se reflètent également dans les textes des deux époques, même s'ils parlent toujours d'une figure féminine exceptionnelle à un moment historique, dans son temps.

Ce mémoire est ainsi divisé en trois parties. Dans la première partie, nous introduisons la question de savoir comment on parle de Berthe Morisot et nous définissons notre grille d'analyse, à savoir les trois types de conscience féministe que nous allons discuter lors de l'analyse des discours sur Morisot aux XXe et XXIe siècles. Dans les deux parties suivantes, nous analysons des textes de ces deux époques différentes, où Morisot, personnage exceptionnel, est représenté tant comme femme que comme artiste féminine, en essayant de distinguer ces aspects si possible. Il convient de souligner cependant d'ores et déjà que ces points de vue sont souvent fortement liés et il est assez difficile de les séparer complètement. Afin d'élargir donc cette perspective binaire et de nuancer une perspective sinon peut-être trop uniquement féministe, dans les deux parties de ce mémoire, nous analysons aussi la représentation discursive de la relation qui reliait Berthe Morisot et l'artiste que les impressionnistes, y compris Berthe Morisot, considéraient comme leur maitre, Édouard Manet. Morisot a entretenu une relation avec lui à la fois privée et professionnelle, en étant pour Manet une amie mais aussi une modèle, et c'est aussi son art qui a été influencée par Manet. L'étude de cette relation permet de jeter sur Morisot ainsi un regard de la perspective d'un homme du même temps qu'elle.

Pour l'analyse discursive des représentations données de cet artiste dans et par des sources historiquement variées, nous allons analyser « les formes du féminisme historique » (Fraisse : 1985) observables dans ces sources. Nous allons explorer différentes facettes de l'idée d'une « exceptionnalité », terme fort employé dans les premières études féministes, problématisé et affiné par Michèle Riot-Sarcey et Éléni Varikas dans leur « Réflexions sur la notion d'exceptionnalité » écrit en 1988. Cet

article décrit trois types de conscience féministe historiquement développées à cet égard. Puisque nous analysons différents textes écrits à différentes époques, nous discutons à laquelle de ces types de conscience féministe et à quelle mesure correspondent les représentations données de Berthe Morisot dans ces textes, au regard des points de vue différents par auteurs. Une exceptionnalité définie au premier abord par la société sera définie ainsi, dans la dernière partie de ce mémoire, du point de vue affectif et individualisé quant à la femme peintre en étude, car depuis les années 1990, « les émotions suscitent un intérêt croissant » dans les différents domaines d'études (Renard : 2018).

1. Parler d'une femme peintre

Dans cette partie, nous présentons tout d'abord notre objet d'étude pour l'analyse discursive qui suit, en partant du bref article plutôt typique sur la galerie d'art en ligne qui caractérise Berthe Morisot comme « l'extraordinaire » et en complétant cette introduction par d'autres sources plus ou moins significatives pour faire un premier cadrage de la femme artiste dont « l'exceptionnalité » sera étudiée plus en détails par la suite.

Ensuite, nous introduisons un article sur les trois types de conscience féministe qui est notre grille d'analyse pour analyser les facettes de cette exceptionnalité qu'elle représente.

Il est à souligner que notre objet d'étude n'est pas Berthe Morisot, mais ce comment on parle de Berthe Morisot. Dans un article intitulé « Écrire des vies de femmes », Christine Planté (1988) explique cet importance du langage dans les biographies comme suit :

> Une biographie est avant tout une affaire de langage. D'un bout à l'autre : depuis les « sources », les documents que l'on déchiffre et accumule patiemment, jusqu'à la rédaction finale. Les documents sont, dans leur immense majorité, des textes de toutes natures. Lorsqu'on cherche à retrouver quelque chose de la vie des femmes du passé, on ne rencontre donc d'abord ni une « personne », ni « la réalité d'une époque », ni même des « énigmes » ou des « problèmes », mais d'abord des mots, des phrases. Celles de ces femmes, celles des autres sur elles, ou autour d'elles, qu'il importe de traiter comme phrases, comme activité de langage, et non comme des fragments de réalité qu'il n'y aurait plus qu'à ajuster et assembler. A l'issue de la recherche, il s'agira encore d'écrire, si ce n'est de raconter ces vies. (Planté 1988 : 57)

L'image que nous aurons de la « personne » en étude ne sera donc toujours qu'une construction discursive. C'est notamment pour cette raison que nous allons mettre en dialogue de fragments et des sources différentes.

1.1 Berthe Morisot comme femme peintre « extraordinaire »

Comment présenter Berthe Morisot ? L'une des peintres impressionnistes, auteure d'au moins de trois centaines d'œuvres[2], elle est née en 1841 et est morte subitement en 1895 à l'âge de 54 ans. Au cours de sa vie, elle réussit à accomplir beaucoup de choses sur le plan personnel ainsi que dans le contexte de l'Histoire des femmes. Elle n'est peut-être pas être une artiste phare des études féministes de l'art comme Rosa Bonheur, Camille Claudel ou Sonia Delaunay (voir par exemple la présentation par Françoise Armengaud (2008) d'un ouvrage de référence sur les artistes femmes par Gonnard et Lebovici (2007)), mais au moins sur le site de la galerie d'art en ligne Artmajeur, Bastien Alleaume (24.09.2021) met Berthe Morisot au même niveau que Frida Kahlo, Niki de Saint Phalle, Artemisia Gentileschi ou Suzanne Valadon : « [C]'est une femme parmi les hommes, qui a réussi à s'imposer et convertir les difficultés de son existence en poudre à canon créative ». Alleaume (*ibid.*) souligne, d'une part, les « ambitions révolutionnaires » de cet artiste extraordinaire, mais conclue, d'autre part, que c'est une révolution douce qu'elle a effectuée dans l'art. Comment se conçoit une « douce révolution » ?

Alleaume (*ibid.*) souligne d'abord l'exceptionnalité de Morisot comme femme parmi d'autres femmes moins chanceuses, comme sa sœur ou d'autres impressionnistes. Nous apprenons qu'elle vient d'une famille aisée, l'un des membres de sa famille ayant été un célèbre peintre du style de rococo Jean-Honoré Fragonard. Elle a deux sœurs aînées. La plus aînée s'appelait Yves et elles n'avaient pas « grand-chose en commun » (*ibid.*) et elles avaient donc du mal à communiquer entre elles. La deuxième sœur aînée était Edma. Avec Berthe, « elles étaient toutes les deux animées par la même fougue, les mêmes passions pour la culture » (*ibid.*). Berthe et Edma étaient très proches, mais Edma aurait dû malheureusement abandonner ses passions pour devenir une épouse et mère, « [u]ne tragédie (bien trop) courante en France, à la fin du XIX^{e} siècle » (*ibid.*).

[2] Information selon artexpertise.fr

Quant aux « difficultés de son existence », Berthe elle-même a par ailleurs témoigné dans une lettre à sa sœur Edma d'un certain complexe d'infériorité ressenti en tant que peintre :

> Je travaille, ayant un peu la perspective d'une exposition cette année; tout ce que j'ai fait depuis longtemps me paraît si horriblement mauvais que je voudrais avoir du nouveau et surtout du meilleur à montrer au public. Ce projet est très en l'air, le mauvais caractère de Degas le rend presque irréalisable; il y a dans ce petit groupe des chocs d'amour propre qui rendent toute entente difficile. Il me semble que je suis à peu près la seule n'ayant pas de petitesse de caractère, ce qui est une compensation pour mon infériorité comme peintre. (Lettre à Edma, 1885, citée dans Karine Marie (éd) 1996 : 110)

Même si elle ne s'attendait alors sans doute pas vraiment à ce qu'elle devienne une artiste aussi marquante dans son époque et même aujourd'hui, elle a continué de travailler son art et a participé à presque toutes les expositions des impressionnistes, la lettre témoignant par ailleurs aussi de sa volonté de tenir ce groupe d'artistes ensemble. Nous apprenons aussi que parce que Berthe était charmante, plusieurs relations avec des hommes connus lui ont été attribuées, tel qu'avec Édouard Manet. Elle a épousé Eugène, le frère d'Édouard Manet, tardivement pour son époque. Ce mariage avantageux l'a aidé à avancer dans sa vie d'artiste. Eugène Manet l'a aidée sous tous les aspects, y compris financièrement : « il défend ses intérêts en négociant avec des collectionneurs et marchands » (*ibid.*). L'écrivaine française Dominique Bona, auteure d'un essai sur Berthe Morisot, affirmait en 2019 dans un podcast coordonné par Christine Bernard qu'Eugène Manet était « entièrement a dévoué à son épouse » (2019 : épisode « Berthe Morisot (1841-1895), un atelier à soi » 31min 38sec). Nous reviendrons sur le point de vue de Dominique Bona sur Berthe Morisot dans la troisième partie du mémoire, en étudiant les discours sur Morisot au XXI^{e} siècle.

Ce qui rend encore plus inhabituelle l'idée selon laquelle au XIX^{e} siècle un mari aidait son épouse à protéger ses intérêts professionnels est que, avec son origine du milieu bourgeois, Morisot n'a même jamais eu besoin de gagner sa vie. Il est de

même pour le fait que pour toute une série de portraits, Berthe Morisot a aussi servi de modèle pour Édouard Manet – il a peint onze portraits d'elle. En ce qui concerne le rôle des modèles pour les artistes, Marie Lathers (2001 : 23, 24, 39, 49), dans son essai intitulé *Bodies of Art. French Literary Realism and the Artist's Model*, a décrit un phénomène de « Paris qui pose » à la fin du XIX^{e} siècle en France. L'auteure observe, d'une part, la naissance de la catégorie sociale de modèle professionnel à l'époque et constate, d'autre part, la montée contemporaine du modèle occasionnel pour les artistes. L'ouvrage suggère que dès que le modèle professionnel comme une vocation a été inventé au début du XIX^{e} siècle, l'idée classique de la femme comme muse allégorique et idéalisée aurait pu être abandonné. Toujours est-il qu'à la fin du XIX^{e} siècle, les artistes faisaient une forte distinction entre les modèles professionnels — qui posaient dans le but de gagner de l'argent – et modèles soi disant « occasionnels » – telles même de grandes dames bourgeoises pour qui le fait de servir de modèle était une « affirmation sociale » plutôt qu'un moyen de gagner sa vie. En posant pour Édouard Manet, Morisot faisait certainement partie de ces dernières, le besoin de gagner de l'argent ne lui important point, mais nous allons nous pencher sur cette facette de sa personnalité plus en détails dans la dernier sous-chapitre de ce mémoire (cf. 3.3. ci-dessous).

Bastien Alleaume (24.09.2021), de sa part, souligne que « [p]armi les impressionnistes, Berthe ne sera jamais une muse anonyme, ni même une bienfaitrice au service de la réussite de ces messieurs ». En reprenant l'idée de l'exceptionnalité, Alleaume (*ibid.*) conclut que « amie de tous les impressionnistes », « Berthe est une artiste hors-pair : sa présence est jugée nécessaire, et ses compères en sont tous conscients ». Avant de détailler cette exceptionnalité dans les faits, considérons d'abord sur cette notion comme outil d'analyse subséquente.

1.2 L'exceptionnalité ou les types de conscience féministe historiquement développés

Dans le contexte des femmes « face à l'exclusion sociale […] au nom d'une différence » où nous observons une montée de la conscience féministe, Michèle Riot-Sarcey et Éléni Varikas (1988 : 78) réfléchissent à la notion d'exceptionnalité et à sa fonction. Elles déchiffrent la signification la plus courante de la notion de femme, qui repose sur une société patriarcale dans laquelle sont établies des règles et des ententes selon lesquelles les femmes sont « moins » que les hommes. Chaque femme qui ne se conforme pas à ces normes « est, au regard de la société, exceptionnelle aussi bien pour ses contemporains que pour la postérité » (*ibid.*). Trois « types de conscience féministe historiquement développées » sont présentés dans cette analyse :

> a) La conscience des « femmes exceptionnelles » pour laquelle la fin de l'exclusion passe par l'assimilation aux valeurs dominantes qui excluent les femmes au nom de leur différence méprisée.
> b) Le féminisme subversif pour lequel la fin de l'exclusion passe par une mise en cause radicale de l'ensemble des valeurs sociales qui dénigrent la différence en divisant les êtres humains en individus privilégiés et non privilégiés.
> c) Le féminisme « du possible » qui inverse l'échelle hiérarchique des valeurs en faisant de la différence attribuée aux femmes une source de supériorité. (*id.* 1988 : 77)

Après une analyse du texte de chaque auteur, nous concluons laquelle des trois types de conscience féministe décrit le mieux Berthe Morisot dans le texte et dans l'aspect en question. Pour une lecture plus agréable, au lieu de suivre une catégorisation en a-b-c, nous appelons ces formes des consciences féministes simplement comme étant du premier, du deuxième ou du troisième type.

2. Les discours d'exceptionnalité du début du XX^{e} siècle

Dans cette partie, nous nous concentrons sur le discours sur Berthe Morisot entre les années 1914 et 1933. Nous nous intéressons tout d'abord à une source issue des archives numériques de la Bibliothèque nationale de France (BnF), signalée par le moteur de recherche Gallica comme le plus pertinent sur Berthe Morisot (suggérée comme « Gallica vous conseille »). Il s'agit de la présentation d'une exposition des œuvres de Berthe Morisot à l'Hôtel des Modes, rédigée par le journaliste, critique et romancier[3] Albert Flament, publiée en mai 1914 dans *Les Modes*, « une revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme[4] ».

Puis, nous examinons un texte tiré du livre sur Berthe Morisot écrit par Armand Fourreau en 1925. Armand Fourreau était « un auteur dont les ouvrages ont toujours obtenu le plus vif succès dans les milieux artistiques et littéraires. En 1925, il a réalisé la première biographie complète de l'artiste peintre Berthe Morisot (1841-1895), saluée par la critique de l'époque »[5]. Enfin, nous nous intéressons au regard de Monique Angoulvent sur Morisot dans son ouvrage sur l'artiste publié en 1933. Dans la préface de l'ouvrage, Robert Rey loue l'œuvre d'Angoulvent qui décrit la vie de Morisot en disant qu'« [e]lle l'a fait avec un laconisme fervent et plein de tact » (1925 : 10).

Nous examinons la représentation de Berthe Morisot dans les textes de ces deux décennies de trois points de vue : Berthe Morisot en tant que femme, Berthe Morisot en tant qu'artiste et, pour conclure, ce qui ferait son style artistique individuel selon ces auteurs.

---

[3] Information sur Albert Flament prises à partir de la base de données de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

[4] Définition de *Les Modes* prises à partir de RetroNews, un site de presse de la BnF.

[5] Informations sur Armand Fourreau prises à partir de Babelio.

2.1 L'exceptionnalité de Berthe Morisot en tant que femme

Le texte dans la revue mensuelle *Les Modes* est une illustration authentique d'un avis général de l'époque, selon lequel les femmes ne peuvent point être égales aux hommes, qu'elles sont inférieures aux hommes et forcément moins talentueuses, à quelques exceptions près. L'auteur admet de fait que Berthe Morisot a du talent, mais il ne décrit ce talent que par rapport à celui du peintre homme de référence, dont Berthe Morisot comme femme parviendrait « parfois à se détacher » tout en rappelant que l'empreinte de la parenté « ne peut se nier » :

> Manet était le beau-frère de Berthe Morisot. Ici nous revenons à cette influence que l'on sent presque toujours dans le talent des femmes, mais dont elles parviennent quelquefois à se détacher. La parenté des deux artistes ne peut se nier. (Flament 1914 : 4)

Dans sa présentation de l'exposition de Berthe Morisot, Albert Flament (1914 : 2) reconnaît que les femmes peintres n'ont jamais égalé les hommes et trouve qu'elles demeurent toujours un peu isolées dans leurs temps. Flament (*ibid.*) affirme qu'il y a eu « une pléiade d'artistes des mieux douées », donc en principe exceptionnelles, capables de mettre fin à leur exclusion. Toutefois, l'auteur n'admet pas vraiment que telles femmes peintres puissent avoir une originalité, car elles seraient toujours influencées et inspirées par des hommes. Leur exceptionnalité fait néanmoins en sorte « [qu']il leur arrive de rompre » malgré leur différence méprisée et de « se créer au soleil une place » :

> Certes, elles n'ont pas eu toujours une originalité très définie. On sent près d'elles, sinon une influence tout à fait directe, du moins une inspiration bien marquée. Cependant, il leur arrive de rompre avec leurs premiers initiateurs et de se créer au soleil une place qu'elles ne doivent qu'à leur talent. (*id*. 1914 : 2)

Alors que Flament (1914) écrit sur les artistes féminines qui réalisent leur potentiel à travers le prisme de l'homme, Armand Fourreau (1925), d'autre part, embrasse

pleinement le côté féminin de Morisot et la voit montrer sa vulnérabilité à travers son art comme une force.

> Ainsi, derrière la simplicité de sa vie extérieure, derrière la banalité des agitations de sa vie mondaine qu'illuminèrent à la vérité le charme d'une grâce féminine exquise et le sourire d'une constante bonté auquel vint s'ajouter celui d'une tendresse maternelle très profonde, se cache une admirable vie d'artiste : sa vie intérieure, sa vraie vie, celle que révèlent ses œuvres qui furent ses confidentes de chaque jour et qui, à travers leur multiplicité et leur diversité, montrent que, depuis l'enfance jusqu'à la mort, elle est toujours demeurée elle-même dans son art, ce qui ne l'a pas empêchée d'enrichir peu à peu sa palette et de perfectionner et élargir son métier à mesure que se développait sa sensibilité, que s'affinait sa vision et que s'assouplissait sa main. (*id.* 1925 : 6)

Selon cet auteur, la « vraie vie » de Berthe Morisot c'est ses œuvres, elle serait toujours restée fidèle à sa réalité, une qualité admirable pour une artiste, surtout en tant qu'artiste féminine à son époque, ce qui était encore une notion très nouvelle.

2.2 L'exceptionnalité de Berthe Morisot en tant qu'artiste

Les toiles de Berthe Morisot à l'exposition à l'Hôtel des Modes sont commentées par une remarque un peu critique d'Albert Flament (1914 : 4), qui affirme que pour « un visiteur peu observateur » les œuvres « paraissent ou sont très souvent inachevées ». Une explication est immédiatement fournie par Flament (*ibid.*) selon laquelle l'Hôtel des Modes présente la collection de l'atelier de Morisot tel que conservé encore par sa famille, et que tous les toiles chez elle étaient à peine achevées, « que des ébauches, des tentatives de jeunesse, des essais, des études, ayant servi ensuite à des tableaux plus poussés, partis chez des amateurs ». Il faut préciser toutefois qu'en général aussi à l'époque, les œuvres des impressionnistes étaient considérées par l'Académie comme « inachevées », étant donné le but affiché des impressionnistes de ne peindre que les sensations de l'instant, pris sur le vif et pas des compositions d'atelier classiques.[6]

---

[6] Extrait du cours du MOOC sur l'impressionnisme du chapitre intitulé « Les réactions face à l'Impressionnisme » du sous-chapitre intitulé « Que reproche-t-on aux impressionnistes ? ».

Si Flament pensait que Morisot était très influencée par Manet, Armand Fourreau (1925 : 31) souligne dans son ouvrage sur Berthe Morisot que le style artistique de Manet est différent de celle de Berthe Morisot. Il décrit le style de Manet comme étant calculé, « la touche, sous l'émotion contenue du peintre, demeure toujours calme » (*ibid.*) et ses œuvres sont toujours de couleur sombre. Avec Berthe Morisot, c'est exactement le contraire, les émotions ne sont pas contenues dans la touche mais suscitées au moyen de l'inspiration : « [T]antôt elle appuie, tantôt elle effleure, ici elle s'étale grasse, onctueuse, chargée de matière, là elle se pose légère, soyeuse, rapide, sans insistance » (*ibid.*). Toutes les couleurs vives et claires de ses coups de pinceau reflètent toutes les phases de sentiments et d'émotions ressenties par Morisot. Le fait de suivre ses émotions, de « suivre le courant », est généralement associé à la féminité, et le fait d'être plus calculé à la masculinité. Dans ce sens, Morisot n'abandonne pas son côté féminin en manière de style artistique. Nous pouvons ainsi l'exclure du premier type de conscience féministe tel que suggéré par Riot-Sarcey et Varikas (1988 : 77), impliquant le cas de figure où la femme exceptionnelle s'assimile « aux valeurs dominantes qui excluent les femmes au nom de leur différence méprisée ». Comme nous l'avons montré ci-dessus, Flament (1914 : 2) décrivait dans *Les Modes* les artistes femmes comme non les plus originales mais le plus souvent directement inspirées par d'autres artistes, des hommes, tout en admettant que parfois, les artistes femmes rompaient avec ces influences et créaient leur propre place. Fourreau (1925 : 31), à son tour, trouve que les œuvres de Morisot naissent d'influences variées : « de la palette argentée de Corot », « [un] peu des découvertes lumineuses de Claude Monet », « la sombre palette de Manet chargée des couleurs de Frantz Hals ou de Goya ».

> La vérité c'est qu'il y eut entre eux échange d'influences et que, si Manet mit, par son exemple, Berthe Morisot sur la voie du modernisme où elle s'est engagée, celle-ci contribua de son côté par le charme de sa couleur à éclaircir et à fleurir la sombre palette d[e Manet]. (Fourreau 1925 : 31)

Nous pouvons donc dire que Berthe Morisot a été représentée comme influencée par d'autres artistes hommes comme on s'y attendait de la part des artistes femmes de

l'époque, mais qu'elle avait fait sa place et avait sa propre touche et par cela était l'une des exceptions, comme Flament l'accorde.

Dans la préface par Robert Rey dans le livre de Monique Angoulvent (1933) sur Berthe Morisot, dès le départ, Rey accentue sa féminité et ajoute :

> C'est qu'il n'existe point de génie qui soit plus spécifiquement féminin que celui de Berthe Morisot. Je sais combien ce mot est dangereux. Il faut cependant s'entendre sur ce qu'il peut signifier selon les cas. C'est l'instant où jamais de faire le départ entre la littérature et la poésie plastique. (Rey dans Angoulvent 1933 : 7)

Rey souhaite que les gens soient plus ouverts sur ce que représente la féminité. Il existe une autre manière d'être féminine que la fragilité et l'expansivité, il peut s'agir d'être « exempte de rire comme de larmes ». Angoulvent (1933 : 11) vante en effet les œuvres de Morisot et la richesse de sa touche, en l'introduisant comme « cette nature exceptionnelle » à la naissance de la quelle « une fée généreuse ait présidé ». L'auteur met en valeur le milieu privilégié de Morisot et les opportunités qui en découlent, ainsi que son indépendance et sa conscience que les femmes de son temps sont inférieures aux hommes et qu'en dépit de sa position défavorisée, elle pourrait aller loin dans la vie. Dans l'esprit d'Angoulvent, son évolution est particulièrement significative précisément parce qu'elle est née à une époque où tout en étant femme, elle a atteint un tel niveau dans son art.

En revenant aux trois types de conscience féministe de Riot-Sarcey et Varikas (1988 : 77) et en nous appuyant sur l'interprétation d'Angoulvent, nous pouvons considérer de positionner Morisot sous le deuxième type de conscience décrit. Ce type d'exceptions féminines est combatif et tente de subvertir les valeurs actuelles « en divisant les êtres humains en individus privilégiés et non privilégiés » (*id. ibid.*). Cela dit, il convient de noter qu'elle n'est pas placée sous ce deuxième type en tant que femme, mais plutôt en tant qu'artiste, et cela auprès des hommes. Elle contraste toutefois immédiatement avec ce type, car étant femme à son époque, elle n'est certes pas privilégiée, mais en « sortant d'un milieu de haute bourgeoisie » (Angoulvent 1933 : 11), elle avait néanmoins certains privilèges et opportunités que

les femmes d'un milieu modeste n'avaient pas. Elle n'a par ailleurs pas cherché à renverser cet ordre ni à lutter activement contre quoi que ce soit, sinon en se battant passivement en peignant comme elle le voulait, dans un style qui était nouveau à l'époque, et en étant une source d'inspiration pour ses contemporains. Dans cette révolte contre l'art traditionnel elle n'était cependant pas seule, elle a fait partie organique du groupe des impressionnistes qui ont lancé ce nouveau mouvement artistique en luttant contre la compréhension de ce qu'était l'art à cette époque. Il reste, toutefois, qu'elle était l'une des rares femmes de cette école de plein air. Morisot luttait d'une manière calme, faisant son art révolutionnaire et c'est dans ce sens que cela pourrait être sa « douce révolution » à laquelle Bastien Alleaume (24.09.2021) faisait allusion dans son article sur Berthe Morisot sur Artmajeur.

Tant sur le plan personnel que professionnel, Berthe Morisot a surtout fréquenté le peintre bien connu déjà mais fort controversé à l'époque Édouard Manet.

2.3 Berthe Morisot et Édouard Manet : le rapport et les influences réciproques

Angoulvent (1933) cite dans son livre une lettre que Manet écrit à Fantin-Latour à propos de la jeune Berthe Morisot et ses sœurs. Celle-ci reflète la forte distinction que Manet perçoit entre les femmes et les hommes :

> Cette lettre caustique de Manet, adressée à Fantin-Latour, confirme sa satisfaction des relations établies : « Je suis de votre avis, les demoiselles Morisot sont charmantes. C'est fâcheux qu'elles ne soient pas des hommes; cependant elles pourraient, comme femmes, servir la cause de la peinture en épousant chacune un académicien... C'est leur demander bien du dévouement. En attendant, présentez-leur mes hommages. » (*id.* 1933 : 22)

Même si Manet plaisante sans doute, ces propos reflètent probablement toujours de vrais sentiments et pensées, car ce genre de blagues font bien voir des raisonnements considérés comme généralement admis pour l'énonciateur.

Manet a certainement exercé une influence importante sur Morisot. Grâce à lui, celle-ci a pu réaliser son talent à travers sa vocation d'impressionniste car c'est Manet qui l'a guidée vers ce mouvement artistique. Or, Morisot a également eu une influence très importante sur Manet : jusqu'en 1870, l'œuvre de Manet présentait plutôt des tonalités très sombres mais comme Morisot utilisait toutes les différentes couleurs et travaillait en plein air, Manet « substitua au noir et blanc de ses premières toiles toute la polychromie du plein air » (*id.* 1933 : 23).

Angoulvent (1933 : 24) décrit Manet comme étant un « fin psychologue » en ce qui concerne Morisot : il « pouvait comprendre et apprécier le charme de cette hautaine et belle figure ». L'apparence de Morisot était à son goût, elle a influencé son art et il a utilisé la peintre comme modèle à plusieurs reprises.

D'autre part, Angoulvent montre la relation et compréhension profonde que Berthe Morisot avait de Manet, dont elle écrivait à sa sœur Edma :

> « Quant à Manet, [...] il riait de bon cœur ; cela lui faisait du bien, le pauvre garçon, car son insuccès l'attriste; il vous dit d'une façon très naturelle qu'il rencontre des gens qui l'évitent afin de ne pas lui parler de sa peinture et que voyant cela, n'a plus le courage de demander à personne de poser pour lui. » (*id.* 1933 : 33)

Finalement, assez tard dans sa vie, Morisot a épousé Eugène Manet, le frère cadet d'Édouard Manet. C'était un « événement un peu prévu » à cause de la « sincère amitié » (Angoulvent 1933 : 48) entre les deux familles. Également compte tenu du contexte du XIX^{e} siècle, ce mariage ne pouvait qu'être bénéfique pour eux et ne pouvait que renforcer les relations entre leurs familles, comme le décrit Angoulvent (*ibid.*). Cette « sincère amitié » entre les familles est présentée dans l'ouvrage avec pudeur. Nous pouvons présumer que très probablement, par « amitié sincère » entre les familles, Angoulvent (*ibid.*) fait allusion à une amitié sincère entre Berthe Morisot et Édouard Manet. À ce jour, il semble y avoir une discussion pour savoir s'il y avait une relation amoureuse entre les deux peintres ou si Berthe Morisot et Édouard Manet avaient des sentiments refoulés réciproques. Ce qui n'est pas du tout une conclusion bizarre puisque Morisot a beaucoup inspiré et influencé Manet dans

son art et qu'elle était sa muse et son modèle, et qu'à l'inverse, Manet a eu une grande influence sur les choix artistiques de Morisot. C'est aussi grâce à Manet que Morisot a commencé à faire de l'art impressionniste car elle était son élève. Mais que ce soit par pudeur ou par manque de connaissances, leur relation personnelle n'est pas davantage détaillée dans cet ouvrage.

L'ouvrage fait par contre clairement savoir que Morisot a été grandement appréciée pour son art par tous les grands artistes du groupe impressionniste : à sa mort soudaine en 1895, à l'âge de 54, tous réagissent[7] : « [a]ussitôt après la mort de Berthe Morisot, Mallarmé, Degas, Renoir, Monet, voulurent rendre à la grande artiste le témoignage d'admiration auquel elle avait droit » (*id.* 1933 : 114). Ses amis et confrères impressionnistes présentent ses œuvres en mars 1896, un an après la mort subite de Morisot, « dans les galeries Durand-Ruel avec un catalogue dont Mallarmé fit la préface » (*id. ibid.*). Nous saurons aussi que cette exposition posthume était le premier de nombreux événements artistiques presque annuels qui ont été lancé et ont contribué à poursuivre l'appréciation de la grande œuvre de Morisot pour un grand public.

Dans les décennies peu après sa mort, Berthe Morisot était donc vue et représentée en effet comme une femme extraordinaire et en même temps bien inscrite dans son temps. Dans les temps à venir, il reste toutefois des aspects à mettre en valeur tant sur le plan de la compréhension de sa féminité que de son art ainsi qu'en ce qui concerne son rapport avec son « influenceur » Manet.

[7] Manet s'était mort 12 ans auparavant, en 1883.

3. Les discours d'exceptionnalité du début du XXIe siècle

Dans la troisième partie de ce mémoire, nous nous concentrons sur le texte de l'exposition du musée d'Orsay à l'occasion d'une exposition spéciale consacrée à Berthe Morisot dans ce musée en 2019 et sur un ouvrage essai rédigé par l'écrivaine membre de l'Académie française Dominique Bona sur Berthe Morisot. Cette dernière auteure souligne son travail acharné et son professionnalisme tout en introduisant de nouveaux aspects d'être une femme, ou encore d'être une femme « du possible » (dans le sens du troisième type de notre typologie). A cet effet, le texte de l'exposition de 2019 ne souligne même plutôt pas son côté féminin, mais en le met toutefois en valeur plutôt dans sa quotidienneté.

Linda Nochlin, « la grande historienne de l'art », comme l'introduit le texte du Musée d'Orsay (2019) même à deux reprises[8], écrit en 1971 un article intitulé « Why Have There Been No Great Women Artists? » (traduit en français en 1993 : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » par Oristelle Bonis[9]). Johanna Renard (2022 : 102) résume pourquoi la publication de cet article est importante à la fois dans l'Histoire de l'art et dans le mouvement de libération des femmes comme suit : « C'est en plein cœur du mouvement de libération des femmes, alors que l'histoire de l'art, ode aux « grands maîtres », ne s'écrit qu'au masculin, que Linda Nochlin commet cet article aussi brillant que provocateur ». Renard (*ibid.*) cite dans son article sur celui de Nochlin des mots de louange de l'artiste Judy Chicago : « « Why Have There Been No Great Women Artists? », publié en 1971 dans la revue *ARTnews*, a « changé le monde » et a « initié une révolution dans le canon » de l'histoire de l'art ».

[8] Le texte du musée d'Orsay sur Berthe Morisot utilise cette épithète pour décrire et introduire ainsi Linda Nochlin par erreur en effet même à deux reprises. Il était donc définitivement à leur ordre du jour pour ce texte de souligner l'importance de Nochlin.

[9] « En célébration du cinquantième anniversaire de la publication, les éditions Thames & Hudson consacrent une réédition » (Johanna Renard 2022 : 102) traduit par Margot Rietsch en 2021.

Sans aucun doute que l'article de Nochlin constitue-t-il donc un jalon pour toutes les représentations à venir de Morisot dans tous textes qui suivent sa publication. Par conséquent, dans la dernière partie de ce mémoire, les textes que nous examinons se situent dans une époque pour ainsi dire après-« Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? ».

3.1 Une peintre professionnelle travaillant son émancipation

Nous nous intéressons tout d'abord au texte rédigé dans le cadre de l'exposition Berthe Morisot présentée au musée d'Orsay du 18 juin au 22 septembre 2019, qui montre aux visiteurs de l'exposition Berthe Morisot du point de vue à la fois d'une artiste individuelle et, plus précisément, d'une artiste (femme) de cette époque. Ce texte met toujours en évidence son exceptionnalité, mais cette exceptionnalité n'est pas nécessairement basée sur son genre, mais sur la compréhension de ce qu'est l'art et comment elle, en tant qu'artiste, a fait quelque chose de révolutionnaire, quelque chose qui n'avait pas été fait auparavant. A cet effet, nous pourrions supposer que le discours féminin mis en avant dans ce texte prenne inévitablement en compte tenu de l'époque à laquelle Morisot, une femme, faisait de l'art révolutionnaire. Le but de cette exposition est, néanmoins, plutôt de réfuter les clichés féminins souvent associés à son travail :

> Figure centrale du mouvement [impressionniste], elle participe à toutes les expositions du groupe, sauf celle de 1879. Elle travaille jusqu'à sa mort prématurée en 1895, laissant un ensemble d'un peu plus de quatre cents tableaux. Cette exposition veut marquer une nouvelle étape dans la diffusion et la connaissance de Morisot en proposant et en suscitant de nouvelles approches, tout en déjouant les clichés d'une peinture « féminine » encore attachés à son œuvre. L'exposition se concentre sur une facette essentielle de sa création : les tableaux de figures et les portraits. Pour Morisot, portraits et tableaux de figures sont autant de scènes de la vie moderne. (Musée d'Orsay 2019)

D'après le texte de l'exposition, Renoir décrit l'environnement dans lequel Morisot est née comme « austèrement bourgeois » (*ibid.*). Quoi qu'il en soit, Morisot serait « ouverte aux arts, [elle] affiche très tôt un goût de l'indépendance que reflètent sa

carrière, au cœur des avant-gardes, et sa peinture, une des écritures les plus novatrices de l'impressionnisme » (*ibid.*). Les portraits et tableaux de figures reflètent les scènes de la vie moderne, c'est-à-dire, la vie moderne de l'époque où Morisot les peignait. Le catalogue de l'exposition la place clairement dans le courant des études de la conscience féministe en citant « la grande historienne de l'art » Linda Nochlin, dont nous savons qu'elle est une figure importante de l'Histoire de l'art et du mouvement des femmes. Le texte de l'exposition décrit les toiles de Morisot en utilisant le libellé de Nochlin, qui les appelait comme « stimulantes ambiguïtés » (*ibid.*). Les tableaux « s'expriment tant du point de vue des modèles que des espaces mis en jeu et en scène, et d'une technique audacieuse et énergique, qui vise à suggérer plutôt qu'à décrire » (*ibid.*). Le texte de l'exposition met en lumière ce que Morisot écrivait en 1871 : « Je n'obtiendrai [mon indépendance] qu'à force de persévérance et en manifestant très ouvertement l'intention de m'émanciper », et on explique que pour une femme qui vient d'un milieu bourgeois comme elle, l'émancipation « commence par l'affirmation publique de son ambition de peintre professionnelle » (*ibid.*).

> Elle participe ainsi au Salon, exposition officielle alors annuelle, à partir de 1864. Surtout, à l'invitation d'Edgar Degas, **mais contre l'avis de ses amis Édouard Manet et Pierre Puvis de Chavannes**, elle décide de présenter des œuvres à ce qui deviendra la première exposition impressionniste en 1874. La première moitié des années 1870 est décisive. (*ibid.*)

Le texte de l'exposition du musée d'Orsay renouvelle donc même les références en matière de l'introduction de Berthe Morisot dans le groupe des impressionnistes (c'est plutôt contre l'avis de Manet qu'elle se présente à l'exposition de 1874). De même, la conception de ce qu'est son art est renouvelée : la présentation met en avant le texte rédigé par Edmond Duranty en 1876 où celui-ci définit « la représentation de la figure moderne dans un intérieur » comme « la nouvelle peinture ». Selon le musée d'Orsay, nous pouvons qualifier aujourd'hui ce texte écrit par Duranty nommément comme « manifeste de l'impressionnisme ». Représenter une scène domestique dans l'art est en effet quelque chose de nouveau et était auparavant un domaine méprisé en raison de ses consonances féminines :

> C'est ainsi que la sphère domestique, qui relevait de la scène de genre, inférieure et méprisée, et constituait un sujet et un espace assignés aux femmes, est investie par les impressionnistes, en particulier Degas, Caillebotte, Cassatt, Morisot, Renoir et Monet au début de sa carrière. Chez Morisot, les personnages à la fois présents et absorbés dans leur rêverie confèrent une silencieuse poésie et une part de mystère à ces scènes de la vie moderne. (*ibid.*)

Morisot, avec d'autres artistes, hommes, prend donc ce qui aurait pu être considéré comme des scènes privées dans des salles d'exposition et les présente au grand public sous la forme de tableaux révolutionnaires.

Morisot a par ailleurs intégré très tôt dans sa formation la peinture en plein air, ce qui, pour elle, est indissociable de sa représentation de la vie moderne, quoique « [o]util de connaissance de la nature, le plein air fait certes partie du cursus académique depuis la fin du XVIII^{e} siècle ainsi que de la pratique féminine en amateur ou professionnelle » (*ibid.*). Dans les années 1870, au début de sa formation, Morisot a profité des opportunités d'une femme privilégiée en raison de son milieu bourgeois et pouvait faire de la peinture à l'extérieur : « [à] Paris depuis la colline du Trocadéro, où se situe le domicile familial, [dans] les stations balnéaires des Petites Dalles ou de Fécamp, [dans] les jardins privés ou publics » (*ibid.*).

> Le plein air est indissociable chez Morisot de la représentation de la vie moderne. Ces scènes bourgeoises du XIX^{e} siècle reflètent certes le quotidien de l'artiste, mais elles constituent tout autant des terrains d'expérimentations plastiques privilégiés. La facture est nerveuse ; le pinceau, graphique, met en place les principaux repères et les personnages, parfois simplifiés à l'extrême et réduits à quelques touches schématiques de couleurs. Mettant l'artiste au défi avec ses incessantes variations, la lumière extérieure contraint à une exécution rapide, synthétique, économe de ses moyens, une « impression », pour être toujours en phase avec un motif fugace. Néanmoins, Morisot a certainement terminé dans l'atelier des tableaux commencés en extérieur. (*ibid.*)

Morisot a donc saisi la manière de peindre dans un nouveau regard, mais ce sont aussi ses thématiques qui sont vues comme novatrices.

3.2 La nouvelle peinture de Berthe Morisot : les femmes qui travaillent

Le texte introductif du musée d'Orsay à l'art de Morisot souligne une vingtaine de scènes de toilette qu'elle a réalisées entre 1876 et 1894. Les toiles de telles scènes révèlent des moments privés jamais vus auparavant car « [l]a toilette féminine au XIX^{e} siècle est liée à de multiples codes vestimentaires » (*ibid.*). Les œuvres de Morisot dévoilent l'intime plutôt que le portrait de femme posant pour la scène : « Les modèles sont ainsi représentés dans la tenue la plus privée qui soit, telle la chemise, qui se porte à même la peau, formant la toute première strate du vêtement féminin, et que les femmes convenables n'étaient pas censées révéler à leur époux » (*ibid.*) (voir Annexe 1). Morisot a exposé sa vie privée au public en représentant sa chambre entre 1876 et 1883 dans son travail et révélant par là le côté féminin qui était jusqu'alors caché à l'œil du public, la perspective intime d'une femme (voir Annexe 2). L'intimité vient aussi dans l'art de Morisot à partir de modèles qui sont « [s]ervantes, bonnes et nourrices » (*ibid.*), les « modèles de prédilection pour Morisot » (*ibid.*). Morisot a été la première du groupe impressionniste à introduire cette scène privée en présentant deux de ses tableaux représentant une telle scène à l'exposition impressionniste de 1876.

> Ce travail silencieux et invisible, cantonné à la sphère privée, n'a pas la dimension politique ou naturaliste des représentations des mondes paysan, artisan et ouvrier qui abondent au Salon à partir des années 1880, mais Morisot leur donne dignité et poésie. Elle est la seule impressionniste, avec Cassatt et Pissarro, à représenter avec régularité les domestiques dans le quotidien de leurs tâches. (*ibid.*)

Le texte de l'exposition cite le poète Jules Laforgue qui compare les deux polarités dans la représentation de l'humain dans l'art : « l'être en robe » et « le nu grec » (*ibid.*). La représentation de « la mode et le vêtement moderne » (*ibid.*) est devenue une facette importante du mouvement impressionniste puisque les impressionnistes se sont révoltés contre l'art traditionnel approuvé par l'Académie. Dans le mouvement impressionniste, l'un des aspects importants était donc de mettre en valeur les modèles à travers les toilettes qu'elles portaient. Morisot représentait des femmes comme elle dans ses tableaux : « les jeunes femmes de la grande bourgeoisie

parisienne, qui [...] ne font peut-être pas la mode, mais la [suivent] » (*ibid.*). Ce faisant, elle a pu capturer son point de vue, étant une femme de la haute bourgeoisie de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle. Par conséquent, en capturant cette époque éphémère de l'Histoire sur ses œuvres, ce regard de la vie des femmes de l'époque ne pourra jamais être complètement oublié. C'est l'élégance du quotidien, de l'ordinaire qu'elle représente dans sa vivacité, tout comme Monet représente les boulevards affairés ou Pissarro les paysans au travail.

Albert Flament (1914 : 4) a souligné dans le texte de l'exposition Morisot, publié dans **une revue mensuelle féminine**, que les visiteurs moins observateurs peuvent se plaindre que des œuvres de Morisot laissent une impression d'inachevé. Le texte de l'exposition de Morisot de 2019 (Musée d'Orsay 2019) mentionne également l'inachèvement potentiel des œuvres présentées. Lorsqu'en 1914, Flament (1914 : 4) écrivait qu'une raison possible à cela était ce que ces œuvres avaient été données par la famille de Morisot et qu'il était hautement probable que Morisot n'avait pas terminé toutes ces œuvres venues de chez elle. Nous pouvons supposer qu'il est tout à fait possible que Berthe Morisot elle-même ne distinguait pas vraiment si une certaine œuvre était terminée ou si elle n'était qu'un croquis, qu'elle « finirait » plus tard. Un peu plus de cent ans plus tard, cette critique s'inverse et les « œuvres inachevées » sont interprétées comme des œuvres où elle s'établit le mieux en tant que femme et où tout le contrôle est dans ses mains. C'est elle qui décide si le travail est achevé ou inachevé :

> La recherche d'un effet d'instantanéité la conduit alors à adopter une touche de plus en plus rapide et esquissée, fusionnant figure et fond dans un *all-over* privé de repères spatiaux. En extérieur, la végétation, parfois l'eau, envahit l'arrière-plan ; le ciel disparaît durablement. Selon un procédé cher à Morisot, les angles et parfois les pourtours de la toile ne sont que peu ou pas recouverts de peinture, la touche se fait toujours plus lâche dans les angles précisément, et c'est parfois la toile à nu, sans préparation, que l'artiste laisse apparente. Un journaliste la surnomme en 1880 « l'ange de l'inachevé ». Cette absence de fini n'est, dans le cas de Morisot et contrairement aux autres impressionnistes, pas toujours envisagée par la critique de l'époque comme un projet artistique, **mais souvent comme le signe d'une timidité et d'une indécision toutes féminines**. Pourtant, à y regarder vraiment, c'est moins l'incertitude que la

> détermination et l'autorité qui s'imposent. L'artiste s'affirme comme la seule à décider si un tableau est achevé ou non. (Musée d'Orsay 2019)

Cette sorte de « contrôle » que Morisot avait sur ses propres choix artistiques se manifeste aussi dans ses faire sur le plan général. Certaines œuvres de Morisot ont également été acceptées au Salon Officiel à Paris. Elle a pu donc dire avec calme et assurance qu'elle a connu et pourrait suivre une formation artistique formelle si elle le voulait, cependant elle a fait intentionnellement une œuvre impressionniste. La première exposition impressionniste en 1874 était indépendante du Salon officiel.

Le texte du musée d'Orsay (*ibid.*) sur le style artistique de Morisot souligne qu'elle est la plus radicale en ce qui concerne l'expérimentation artistique dans le groupe impressionniste, tant en intérieur qu'en extérieur. Les œuvres de Morisot semblent refléter des choix stylistiques que tout le monde peut aujourd'hui appeler de style impressionniste : fait rapidement, « non-fini », les coups de pinceau visibles et reflétant l'avancée de l'œuvre et les couleurs vives non mélangées et cette spontanéité que nous pouvons associer à la féminité qui reflète tout à fait dans son travail si radical par rapport aux règles de l'Académie.

D'après le texte du musée d'Orsay, Linda Nochlin a écrit que le travail de Morisot ne critique pas la maternité « mais [Morisot] montre en tout cas qu'elle n'est pas la seule voie d'accomplissement et la destinée unique d'une femme » (*ibid.*). Morisot a montré à travers son travail de nouvelles facettes de la féminité, c'est-à-dire les femmes qui travaillent, en travaillant elle-même : « C'est ainsi que Morisot a tenu à se mettre en scène dans son magnifique *Autoportrait*, unique occurrence dans son œuvre peint où elle se montre seule et, précisément, au travail » (*ibid.*).

Le titre d'une section du texte du musée d'Orsay (« Un atelier à soi ») « renvoie à un texte de la romancière anglaise Virginia Woolf qui soulignait l'importance d'« une chambre à soi si [une femme] veut écrire une œuvre de fiction » » (*ibid.*). Berthe Morisot n'a peut-être pas toujours eu son propre atelier pour faire son travail, mais

« elle a pu se ménager des espaces de création que l'on retrouve dans ses tableaux » (*ibid.*).

En revenant aux trois types de consciences féministes de Riot-Sarcey et Varikas (1988 : 77), en ce qui concerne la façon dont Morisot est représentée dans le texte de l'exposition, nous pouvons exclure avec confiance le deuxième type, « le féminisme subversif » (*ibid.*). Morisot ne se révoltait activement contre rien. De plus, son art, mis en valeur par le musée d'Orsay, reflète davantage la quotidienneté. Le côté féminin s'inscrit organiquement dans le quotidien. En montrant de nouveaux aspects de la femme qui n'ont jamais été exposés au public, elle montre la femme comme sujet d'une conscience féministe « du possible » (*ibid.*), ce qui constitue le troisième de ces types de conscience et la montre à la fois en tant que femme et artiste. Cependant, nous pouvons supposer que Morisot ne considérait probablement pas « la différence attribuée aux femmes » comme « une source de supériorité » puisqu'elle représentait le quotidien ordinaire de la femme bourgeoise. Elle ne correspond donc pas complètement au troisième type. Elle correspondrait tout autant au premier type, à la fois en tant que femme et artiste, puisque les aspects révolutionnaires de ses peintures étaient simultanément réalisés par ses contemporains impressionnistes et présentés dans les expositions aux côtés d'artistes hommes. Dans ce sens, Morisot s'est donc assimilée « aux valeurs dominantes » (*ibid.*) du groupe impressionniste tout en étant capable de créer son propre style. Les femmes de son milieu à l'époque ne faisaient pas de l'art en tant que métier, mais plutôt un passe-temps en plus d'être mère et épouse. En montrant de nouvelles possibilités pour les femmes à travers son œuvre, Morisot marquait tranquillement l'Histoire pour la génération suivante de femmes, « une douce révolution », comme l'a proposé par Bastien Alleaume sur Artmajeur (24.09.2021).

Nous nous intéressons ensuite à d'autre type de rapport développé par Berthe Morisot dans sa manière d'être femme et peintre professionnelle en analysant l'ouvrage intitulé *Berthe Morisot : le secret de la femme en noir* écrit par Dominique

Bona, publié en 2000[10]. Bona est celle qui a effectué les recherches les plus approfondies sur Morisot.

3.3 La muse d'Édouard Manet : un partenariat exceptionnel pour l'art

Dominique Bona décrit comment Berthe Morisot est représentée dans l'œuvre d'Édouard Manet intitulée *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, le portrait le plus connu de Morisot, où elle est représentée en tant qu'une muse, qui n'est en effet point anonyme ou mythologique (cf. 1.1) mais très personnalisée et vivante :

> Il y a de la fierté dans ce visage de femme qui ne sourit pas, dans ce port de tête altier, dans ce regard calme et sûr. Une fierté que le bouquet de violettes pourrait démentir, mais il sied à son air à la fois sincère et farouche. Sans panache ni arrogance, sans pose ni mièvrerie, cette femme a une manière particulière d'être soi, en toute simplicité. Comme la violette en somme, sans faste mais sans chichis. Le costume, la robe et les rubans, le chapeau, la coquetterie, tout cela importe peu. Ce qui retient, c'est la forte personnalité du modèle. Et, dans tout ce noir si noir, un rayonnement. Une lumière. (2000 : chapitre « L'énigme du bouquet de violettes »)

Bona mentionne ceci : « Aucune autre femme n'aura autant posé pour Edouard Manet que Berthe Morisot » (*ibid.*). Morisot semble être un peu un mystère pour ses biographes, y compris pour Dominique Bona, qui tentent d'interpréter ses motivations et ses raisonnements pour avoir fait les choses qu'elle a faites. Bien qu'elle soit une femme d'origine bourgeoise, elle est une peintre par métier et une modèle pour Manet. Elle n'avait pas besoin d'argent en vendant son art ou en posant pour des artistes en une sorte d'« affirmation sociales » (Lathers : 2001).

> Rue Guyot, puis rue de Saint-Pétersbourg où travaillait Edouard Manet, dans ce quartier dit de l'Europe, cher aux artistes de la fin du XIX^{e} siècle, non loin des Batignolles où il habitait, **elle a remplacé les modèles professionnels**, à dix francs la séance, qu'il avait l'habitude de peindre, les filles faciles, légères, dont il aimait s'entourer, et dont l'atelier devait garder le parfum de musc et d'ambre. Par quels hasards est-elle arrivée là ? Elle, une grande bourgeoise. Qui n'a jamais eu besoin de gagner sa vie, mais qui pour autant n'achète pas encore les toiles pour lesquelles elle pose. Elle, une artiste. Non pas peintre

[10] L'essai de Bona a été republié en 29 mai 2019, juste à temps pour l'exposition de Berthe Morisot au musée d'Orsay du 18 juin au 22 septembre 2019.

> du dimanche, des heures libres ou creuses, des loisirs insignifiants. Mais peintre de vocation et de métier, qui expose et qui tient sa place à l'avant-garde prochainement nommée impressionniste. (Bona *ibid.*)

Pour l'exposition de Berthe Morisot au musée d'Orsay en 2019, un podcast coordonné par Christine Bernard a été diffusé premièrement en 15 juin 2019 et cette année, à l'occasion des 150 ans de l'impressionnisme, il est rediffusé sur Radio France dans la série *Vies d'impressionnistes*. Puisque Bona a effectué les recherches les plus approfondies sur Morisot, elle était également l'une des invitées du podcast. Quand on lui a demandé de s'exprimer sur « l'apport artistique de Manet à Berthe Morisot » (2019 : épisode « Berthe Morisot (1841-1895), un atelier à soi » 12min 21sec), elle fait ressortir « ce qu['elle] trouve émouvante, c'est de voir que jamais Manet à traversé ses onze représentations de Berthe, […] il ne peint jamais la peintre, il peint la femme » (*ibid.*). Cette description ci-dessus de la peinture célèbre de Morisot par Manet et le commentaire de Bona sur le podcast de « l'apport artistique de Manet à Morisot » montre l'aspect intime de Morisot en tant qu'une muse de Manet et comment celui-ci a pu capturer une impression de Morisot comme cette femme assurée et féminine à sa façon sur son tableau, et non de manière étourdie. Dans la préface de Monique Angoulvent, Robert Rey (1933 : 7) écrivait qu'il souhaitait que les gens abandonnent cette compréhension unidimensionnelle de ce que représente la féminité, par exemple, être étourdie, et soient plus ouverts aux représentations alternatives. Bona, en faisant ressortir la représentation de la féminité de Morisot par Manet, confirme que Manet était capable de représenter sincèrement le caractère de Morisot. Le fait que Manet ait pu représenter Morisot sincèrement telle qu'elle était en tant que femme confirme leur lien profond et leur forte connexion. Que celle-ci ait été platonique ou pas restera probablement toujours un mystère, mais nous ne pouvons nier que les œuvres pour lesquelles Morisot a posé pour Manet révèlent un lien entre les deux :

> Le regard surtout fascine, à la fois doux et sévère. On n'en finirait pas de tenter d'analyser les nuances qu'il exprime. Il est en lui-même une énigme et ressemble à un gouffre. Ce qu'il laisse deviner, ou au moins entrevoir, c'est un tempérament. Il y a du feu dans ces pupilles, mais un feu maîtrisé, un feu qui brûle en dedans et communique

> au-dehors, malgré une grande réserve, beaucoup d'ardeur, beaucoup d'intensité. (Bona 2000 : chapitre « L'énigme du bouquet de violettes »)

Bona (*ibid.*) décrit comment Manet est lent dans son travail et comment Morisot ne semble jamais se lasser de poser pour lui tandis que tout ce temps passé à être modèle signifie ne pas pouvoir travailler pour soi. Mais les expressions de Morisot sur les toiles de Manet ne révèlent jamais la moindre trace d'elle désireuse qu'il finisse rapidement : « [a]ucune impatience ne filtre de ses portraits » (*ibid.*). Morisot étant elle-même une peintre signifie très probablement qu'elle était consciente de tous les moindres aspects du travail de Manet et qu'ils ont donc cette **meilleure compréhension réciproques** : « [e]t tandis qu'il est à son dessin, à ses couleurs, elle le regarde peindre » (*ibid.*). Cette « probable, une profonde complicité » (*ibid.*), Manet n'aurait pas pu l'avoir avec des modèles professionnels car elles n'avaient peut-être pas pleinement compris le point de vue du peintre. Par conséquent, puisqu'il existe une liaison plus profonde chez eux, tant au niveau professionnel que personnel, cela pourrait être, comme le suggère Bona : « [q]uelque chose comme une amitié amoureuse. Un amour ? » (*ibid.*).

Selon Bona (*ibid.*), Manet ne semblait jamais se lasser, chez Berthe, de « son visage sombre et ardent ». Morisot n'a pas seulement utilisé son regard captivant, elle a joué en utilisant son corps et en choisissant des scènes à peindre. Bona (2000 : chapitre « Trois sœurs sur la ligne de départ ») écrit comment « Berthe a la jolie silhouette de ses sœurs ». Manet appréciait sans doute aussi cette belle part de Morisot, considérant qu'il la peignait, une fois en montrant un de ses pieds, scandaleux pour l'époque (voir Annexe 3) :

> La même année que *Berthe Morisot au bouquet de violettes* et que *Le Bouquet de violettes*, Manet a peint Berthe assise évidemment vêtue de noir —, la jupe largement relevée sur la cheville, montrant ses bas et l'un de ses pieds chaussé d'un soulier rose : une pose audacieuse en un temps où cette partie du corps était plus taboue que les seins. (Bona 2000 : chapitre « L'énigme du bouquet de violettes »)

En plus d'être une personnification féminine et inspiration pour Manet, Morisot était caractérisée par une humanité sensible et ancrée sur terre, que Bona fait ainsi ressortir :

> Petite dernière, que sa mère nomme son « Bijou », sa « Bichette », Berthe a la jolie silhouette de ses sœurs. Elle est de loin la plus mince des trois — elle se nourrit à peine. La moindre contrariété lui coupe l'appétit ; elle souffre **d'une anorexie légère**, quoique persistante et chronique. Sa beauté n'est ni celle, classique, d'Yves, ni celle, romantique, d'Edma. (2000 : chapitre « Trois sœurs sur la ligne de départ »)

Ceci est immédiatement suivi d'une partie où Bona met l'accent sur sa conscience d'elle-même et sur son côté plus confiant, juste après avoir évoqué son trouble de l'alimentation. Comment elle s'affirme et se démarque par sa confiance en elle. Probablement, ce côté de Morisot, en plus de sa belle silhouette, a également attiré l'attention de Manet, puisqu'il l'a utilisée à plusieurs reprises comme modèle.

> Elle tient à son regard de braise, à l'intensité de sa présence, et à ce port de tête inégalable, à ce long cou qui la fait comparer à un cygne et lui donne un air de fierté. Aussi vive et nerveuse qu'Yves peut être lente et Edma pacifique, **Berthe affirme son caractère**. (Bona 2000 : chapitre « Trois sœurs sur la ligne de départ »)

Tandis que Morisot posait pour Manet, elle ne pouvait pas faire son propre travail, mais ce n'était certainement pas une perte de temps. Dans le podcast, lorsqu'ils[11] parlent de la façon comment Manet a capturé Morisot dans ses peintures, Morisot est décrit comme une « femme fatale », étant « en charge » et ayant un regard « sensuelle » et « amoureuse » (2019 : épisode « Berthe Morisot (1841-1895), un atelier à soi » 10min 30sec). Morisot posé de façon peu orthodoxe, « les traditions du portrait refusée », comme décrit dans le podcast (2019 : épisode « Berthe Morisot (1841-1895), un atelier à soi » 14min 14sec). Elle a fait « des choses assez étonnante », elle ne pose pas de manière « conventionnelle » (*ibid.*). Les poses qu'elle a faites étaient « pas convenablement pour une femme de son milieu » (*ibid.*). Nous pouvons interpréter ces instances, du coup, comme si Morisot se divertissant

[11] Parallèlement à Dominique Bona, il y a aussi Sylvie Patry, Bertrand Marchal, Marianne Mathieu, Philip Nord, Jean-Marie Rouart et Yves Rouart qui prennent la parole dans le podcast.

tout en travaillant ensemble de manière créative avec Manet : en posant comme modèle pour Manet, elle est au fond engagée dans une « aventure artistique » (*ibid.*) (voir Annexe 4). Leur collaboration artistique, Manet peignant et Morisot posant, est défini comme « co-création » (*ibid.*). En posant de façon innovante n'était donc certainement pas passive mais plutôt une expérimentation, un art du spectacle perceptible. Morisot et Manet avaient ainsi une symbiose personnelle et artistique.

Pour revenir maintenant pour la dernière fois aux trois types de conscience féministe de Riot-Sarcey et Varikas (1988 : 77), nous pouvons dire cette fois-ci que la manière dont Dominique Bona représente Morisot dans son ouvrage et comment elle avec d'autres spécialistes des arts en podcast parlent de Morisot, tant en tant que femme qu'en tant qu'artiste, laisse penser qu'elle correspond pour elle bien et pleinement au troisième type, une femme et une artiste « du possible » (*ibid.*). Dans son ouvrage, Berthe Morisot n'était pas seulement une Grand Artiste à part égal avec les hommes, ce qui la ferait correspondre au premier type. Même si elle n'a pas mis « en cause radicale » tout l'ensemble des valeurs sociales, Morisot, grâce à son travail acharné et son humanité, créait un art personnel et unique tant en peignant qu'en posant. Elle réalisait son potentiel de talent à travers sa passion pour l'art a pu donc réaliser son « possible » personnel. Comme nous pouvons le voir, le travail formidable de Bona sur Berthe Morisot a pu réveiller sa singularité. Cette singularité-ci se concentre davantage sur l'individualité que l'exceptionnalité. Le fait qu'elle soit catégorisée comme « exceptionnelle » implique de fait entre autre de la mettre dans la même catégorie que d'autres femmes ou artistes qui partagent des similitudes avec elle. L'accent mis sur le fait qu'elle était une femme ou qu'elle était dévouée à son travail n'aurait peut-être pas pu autant faire émerger cette individualité.

Conclusion

En analysant les discours sur Berthe Morisot entre le début du XX^{e} siècle et celui du XXI^{e} siècle, nous avons trouvé que les deux époques mettent toutes les deux en valeur son exceptionnalité mais de différentes manières. Une femme de son milieu travaillant, c'était encore un concept assez nouveau au début du siècle dernier. C'est pourquoi à ce moment-là tout l'accent est mis sur le fait qu'elle est une femme. De nos jours, mettre en valeur le fait qu'une personne est une femme peut avoir même des connotations de marginalisation. Ainsi, comme nous pouvons le voir par exemple dans le texte de l'exposition du musée d'Orsay, les rédacteurs du texte veulent prendre leurs distances du point de vue qui domine depuis longtemps. L'individualité de Morisot se perd malheureusement d'une manière ou d'une autre, que nous se concentrons sur le fait qu'elle est une femme ou qu'elle est une travailleuse acharnée. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'attention portée aux émotions dans la recherche est une nouvelle facette à laquelle les chercheurs de différents domaines s'intéressent de plus en plus depuis les années 1990. Dominique Bona a publié son essai sur Morisot en 2000 et nous pouvons clairement voir dans cet ouvrage l'accent mis sur une singularité personnalisée de Morisot. Bona a ramené dans sa lecture de la vie de Berthe Morisot le point de vue émotionnel qui aurait pu se perdre dans l'Histoire.

Comme nous avons souligné ci-dessus, la « douce révolution » à laquelle Bastien Alleaume faisait allusion dans son article sur Morisot pourrait être interprétée de fait à la fois du point de vue de Morisot comme femme et comme artiste. En tant que femme, Berthe Morisot a ouvert des nouvelles voies en montrant de nouveaux aspects de la féminité et les nouvelles possibilités, en étant une femme participant aux expositions pour un grand public, tout en étant elle-même une peintre par métier. En tant qu'artiste, elle s'assimile aux vues générales sur l'art du groupe d'impressionnistes, principalement des hommes, mais ils font tous ensemble quelque chose de révolutionnaire, tout en ayant chacun aussi son propre style artistique.

En ce qui concerne les trois types de conscience féministe historiques, nous pouvons voir que Morisot peut plus ou moins correspondre aux chacun des trois types, que ce soit en tant que femme, artiste ou les deux. Cela dépend entièrement de la facette sur laquelle l'auteur se concentre le plus dans son texte lorsqu'il ou elle parle d'elle. Le seul type auquel Berthe Morisot correspond d'un seul point de vue, de celle d'artiste, est le deuxième type. Elle n'a en effet pas mis radicalement en cause des valeurs sociales en ce qui concerne les différences entre les hommes et les femmes. Sa mise en cause des valeurs est plus subtile, c'est à travers son art, représentant des femmes comme elle, des femmes qui travaillent, qu'elle montre des aspects intimes d'être une femme jamais vus auparavant, etc.

Dans notre analyse, nous pouvons comprendre que de chercher à apprendre davantage sur une artiste à travers différentes époques et différents textes peut prêter à confusion et être même contradictoire. Le fait est qu'il faut toujours se rappeler que ces textes *présentent* comment Berthe Morisot, un personnage historique, est rappelée. C'est une mémoire collective désordonnée, ajoutant toujours de nouvelles perspectives sur l'objet étudié en fonction de l'époque dans laquelle le chercheur soi-même s'inscrit ; pareillement, les valeurs sociales dominantes des époques et des approches méthodologiques, idéologiques, etc. adoptées peuvent toujours rajouter encore des perspectives également aux textes déjà existants.

De plus, nous l'avons mentionné précédemment, lorsqu'il s'agit de savoir si les œuvres de Morisot étaient terminées ou non, elle ne savait peut-être même pas toujours elle-même si elle ajouterait quelque chose à certains œuvres plus tard ou s'ils étaient finis. Morisot, comme tout le monde, n'a peut-être pas réfléchi à tous les aspects de sa vie, il est donc toujours possible de trouver différents aspects de sa vie, de son travail, des décisions qui peuvent être contradictoires. Mais nous pouvons supposer que c'est ce qui la rend si fascinante et met encore plus en valeur son individualité.

Cette singularité transparaît surtout dans le dernier des ouvrages étudiés — dans celui de Dominique Bona. Cet ouvrage réfléchit à ce que Morisot travaillait à son émancipation tout en étant une muse de Manet, ce qui pourrait être vu du point de vue d'une femme comme quelque chose qui ne semble pas une nouvelle possibilité. Cependant, il parait que Morisot ait rendu de cet aspect féminin, étant une belle modèle pour un artiste, quelque chose de révolutionnaire aussi en refusant la tradition du portrait. Elle était donc révolutionnaire à la fois dans son métier tout en étant celle qui est capturée dans un tableau.

Bibliographie

Artexpertise.fr, site d'estimation en France de tableaux et objets d'art. En ligne https://www.artexpertise.fr/cote-estimation-cote-du-peintre-berthe-morisot-prix-de-vente-et-estimation/. Consulté le 20 mai 2024.

Base de données de la Bibliothèque nationale de France (BnF), fiche d'information sur Albert Flament. En ligne https://data.bnf.fr/fr/12125270/albert_flament/. Consulté le 3 mai 2024.

Base d'information de Babelio, fiche d'information sur Armand Fourreau. En ligne https://www.babelio.com/auteur/Armand-Fourreau/507590. Consulté le 3 mai 2024.

FRAISSE, G. 1985. « Les formes du féminisme historique », *Le Cahier (Collège International de Philosophie)*, n° 1, pp. 91–93. En ligne https://www.jstor.org/stable/40972361?seq=1. Consulté le 20 mai 2024.

GONNARD, C ; LEBOVICI, É. 2007. « Femmes/artistes, artistes femmes ». En ligne. DOI : https://doi.org/10.3917/nqf.271.0141. Consulté le 20 mai 2024.

LATHERS, M. 2001. *Bodies of Art. French Literary Realism and the Artist's Model*, Google Books (numérisé). En ligne https://books.google.ee/books?id=vB3pJgkLEXUC&pg=PA21&hl=et&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false. Consulté le 20 mai 2024.

MARIE, K. (éd.) 1996. *L'Impressionnisme : 1874, une exposition*, Aubenas : Éditions de l'Amateur.

Musée d'Orsay. 2024 (dernière modification). *Berthe Morisot à l'éventail*, l'œuvre par Édouard Manet sur le site Internet du musée. En ligne https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/berthe-morisot-leventail-991. Consulté le 20 mai 2024.

Musée d'Orsay. 2024 (dernière modification). *Portrait de Berthe Morisot à l'éventail*, l'œuvre par Édouard Manet sur le site Internet du musée. En ligne https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/portrait-de-berthe-morisot-leventail-100381. Consulté le 20 mai 2024.

Musée d'Orsay. 2024. « Paris 1874, Inventer l'impressionnisme ». Présentation de l'exposition sur le site Internet du musée d'Orsay. En ligne https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/expositions/paris-1874-inventer-limpressionnisme Consulté le 3 mai 2024.

Musée Marmottan Monet. 2023. « Berthe Morisot et l'art du XVIII^{e} siècle. Watteau, Boucher, Fragonard, Perronneau », présentation de l'exposition sur le site Internet du musée. En ligne https://www.marmottan.fr/expositions/berthe-morisot-et-le-xviiie-siecle/. Consulté le 20 mai 2024.

NOCHLIN, L. 1971. « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », extrait d'article sur le site des ressources culturelles et pédagogiques de la Bibliothèque nationale de France (BnF). En ligne https://essentiels.bnf.fr/fr/extrait/70ed9ff0-7400-47a8-9806-b62697d559a0-pourquoi-ny-a-t-il-pas-eu-grands-artistes-femmes. Consulté le 3 mai 2024.

PLANTÉ, C. 1988. « Écrire des vies de femmes », *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38 « Le genre de l'histoire », p. 57-75. DOI : https://doi.org/10.3406/grif.1988.1757

RIOT-SARCEY, M ; VARIKAS, É. 1988. « Réflexions sur la notion d'exceptionnalité », *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38 « Le genre de l'histoire », p. 77-89. DOI : https://doi.org/10.3406/grif.1988.1756

RENARD, J. 2018. « Affects, flux, fluides. Représentations, histoires et politiques des émotions en arts (Strasbourg) ». Appel à communications, *Fabula*. En ligne

https://www.fabula.org/actualites/86261/affects-flux-fluides-representations-histoires-et-politiques-des-emotions-en-arts-colloque.html Consulté le 3 mai 2024.

RENARD, J. 2022. « Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?* », *Critique d'art*, note de lecture. En ligne. DOI : https://journals.openedition.org/critiquedart/85700. Consulté le 3 mai 2024.

RetroNews, le site de presse de la Bibliothèque nationale de France (BnF). En ligne https://www.retronews.fr/titre-de-presse/modes. Consulté le 3 mai 2024.

Rmn-Grand Palais & Fondation Orange. 2014. MOOC *L'impressionnisme*, chapitres « L'Impressionnisme dans l'histoire », « Les réactions face à l'Impressionnisme ». En ligne https://mooc-culturels.fondationorange.com/course/view.php?id=42. Consulté le 20 mai 2024.

RUDE, S. 2021. *Façonner les femmes, une histoire du soutien-gorge*, documentaire sur le programme « La France en vrai — Paris Ile-de-France » sur les archives numériques de la Radiotélévision publique estonienne. En ligne https://jupiter.err.ee/1609200233/rinnahoidja-lugu. Consulté le 20 mai 2024.

RUDE, S. 2021. *Façonner les femmes, une histoire du soutien-gorge*, documentaire sur le programme « La France en vrai — Paris Ile-de-France ». En ligne https://www.france.tv/france-3/paris-ile-de-france/la-france-en-vrai-paris-ile-de-france/5192328-faconner-les-femmes-une-histoire-du-soutien-gorge.html. Consulté le 20 mai 2024.

Corpus

ALLEAUME, B. 2021. « 6 Choses à savoir sur l'extraordinaire Berthe Morisot », dans une galerie d'art en ligne Artmajeur. En ligne https://www.artmajeur.com/fr/magazine/5-histoire-de-l-art/6-choses-a-savoir-sur-l-extraordinaire-berthe-morisot/330491 Consulté le 3 mai 2024.

ANGOULVENT, M. 1933. *Berthe Morisot*, Google Books (numérisé). En ligne https://books.google.ee/books?id=e6rUAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false. Consulté le 3 mai 2024.

BERNARD, C. 2019. « Berthe Morisot (1841-1895), un atelier à soi », la série *Vies d'impressionnistes*, sur le site Internet du Radio France. En ligne https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-vie-une-oeuvre/berthe-morisot-un-atelier-a-soi-1841-1895-8698176 Consulté le 3 mai 2024.

BONA, D. 2000. *Berthe Morisot : le secret de la femme en noir*, un aperçu gratuit en Babelio, chapitres « L'énigme du bouquet de violettes », « Trois sœurs sur la ligne de départ ». En ligne https://www.babelio.com/livres/Bona-Berthe-Morisot--Le-Secret-de-la-femme-en-noir/5917/extraits. Consulté le 3 mai 2024.

FLAMENT, A. 1914. « Berthe Morisot », in *Les Modes : revue mensuelle illustrée des arts décoratifs appliqués à la femme*, dans les archives numériques de la Bibliothèque nationale de France (BnF). En ligne https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5725931f/f4.item. Consulté le 3 mai 2024.

FOURREAU, A. 1925. *Berthe Morisot*, les archives numériques de la Bibliothèque nationale de France (BnF). En ligne https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572534g/f39.item. Consulté le 3 mai 2024.

Musée d’Orsay. 2019. « Berthe Morisot (1841-1895) », présentation de l’exposition sur le site Internet du musée. En ligne https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/expositions/presentation/berthe-morisot-1841-1895#anchor-navigation-9 Consulté le 3 mai 2024.

Resümee

„Erakordsuse tahud isikuloolilistes kujutustes Berthe Morisot'st: metadiskursiivne analüüs"

2024. aasta on märgilise tähendusega impressionistlikule kunstivoolule — 15. aprillil tähistasime 150 aasta möödumist esimesest impressionistide näitusest. Käesolevas bakalaureusetöös analüüsime ja võrdleme Berthe Morisot', impressionistliku kunstivoolu ühe tuntuima naiskunstniku, isikuloolisi kirjeldusi 20. ning 21. sajandi tekstides, uurides tema „erakordseks" nimetamise eri aspekte. Töö eesmärgiks on võrrelda kahe erineva ajastu tekste, et leida, kuivõrd sarnased või erinevad need on. Kuna tekstide vahele jääb palju ajaloolisi sündmusi, mis on muutnud meie arusaamu ja vaateid naiste õiguste kohta, siis eeldame, et Morisot'd, kui ajaloolist erandlikku naisfiguuri, kujutatakse tänapäeval erinevalt kui sada aastat tagasi. Toome välja 1971. aastal avaldatud Linda Nochlini artikli „Why Have There Been No Great Women Artists?", mis tõlgiti prantsuse keelde 1993. aastal. Nochlini artikkel on ilmselgelt märgilise tähendusega sellele järgnevale diskursusele Berthe Morisot'st, kui temast kirjutades rõhutatakse tema erakordsust kas läbi selle, et ta oli naine meestemaailmas või et ta oli naiskunstnik ajal, mil enamik temasuguseid naisi tegelesid kunstiga vaid hobikorras.

Töö jaguneb kolmeks osaks. Esimeses osas kõigepealt tutvustame uurimisobjekti, milleks on meil mitte Berthe Morisot ise, vaid see, kuidas me Berthe Morisot'st räägime. Seega tutvustame Berthe Morisot kujutamist kasutades selleks veebigalerii Artmajeur lühikest kokkuvõtlikku artiklit. Seejärel tutvustame Michèle Riot-Sarcey' ja Éléni Varikas'i 1988. aastal avaldatud artiklist nende sõnastatud kolme ajalooliselt välja kujunenud erinevat feministlikku teadvust. Need kolm teadvust on meil kahe erineva ajastu diskursuse analüüsi raamistikuks. Töö sissejuhatuses toome välja afektiivse pöörde, mis on asjakohane, kui analüüsime, kuidas Dominique Bona kujutab Berthe Morisot'd viimases osas. Alates 90ndatest on hakanud suurenema huvi emotsioonide vastu eri valdkondade uurimistöödes. Afektiivse pöörde keskmes

on keha, ka omaenda keha ehk näiteks modelliks olemine. Berthe Morisot ei olnud nimelt vaid kunstnik. Tal oli väga tugevalt läbipõimunud isiklik ja professionaalne suhe impressionismi suurkuju Édouard Manet'ga, kellele ta korduvalt poseeris. Töö teises osas analüüsime Albert Flament „Les Modes" ajakirjas 1914. aastal avaldatud teksti Morisot'st, Armand Fourreau 1925. aastal avaldatud raamatut Morisot'st ning Monique Angoulvent'i 1933. aastal avaldatud raamatut Morisot'st. Töö kolmandas ehk viimases osas analüüsime 2019. aastal Orsay muuseumi avaldatud näituseteksti Morisot'st ning Dominique Bona tööd 2000. aastal avaldatud raamatust Berthe Morisot kohta.

Analüüsist selgub, et kahe erineva ajastu tekstidel on märgatav vahe. Eelmise sajandi tekstides rõhutatakse tema naiselikkust ja nenditakse tõika, et *tema kui naine*, kes on meestemaailmas tegutsemas. Selle sajandi tekstis ehk Orsay muuseumi tekstis soovitakse naiselikkuse aspekt kõrvale heita ning selle asemel rõhutatakse hoopis tema töökust. Naiselikkuse aspekt pigem sulandub orgaaniliselt ühte igapäevasusega, mida Morisot oma taiestel kujutas. Dominique Bona tekstist tuleb välja afektiivne pool ehk emotsioonidele ja kehalisusele rõhutamine. Sellega seoses joonistub Bona tekstist kõige paremini välja Morisot *kui isik*, mitte Morisot kui naine või Morisot kui naiskunstnik nagu ülejäänud tekstidest. Erinevate autorite tekstide analüüsi põhjal sobitub Morisot nii esimese, teise kui kolmanda feministliku teadvuse tüüpi. See oleneb perspektiivist, millele autor enim rõhku paneb kirjutades Morisot'st.

Seega jõuame järeldusele, et Berthe Morisot kujutamisel rõhutades spektri ühte poolt, naiseks olemist, või teist poolt, tema töökust ja töötamist, võib tema isikulisus kaduma minna. Dominique Bona oma põhjaliku Berthe Morisot uurimistöö põhjal on taaselustanud Morisot isiklikumast perspektiivist. Individuaalne külg toob hästi esile just Morisot erilisuse ning sedasi eristub ta ka teistest omataolistest naistest või naiskunstnikest, kellega vastasel juhul võidakse teda samasse kategooriasse panna.

Jõuame kahe erineva diskursuse analüüsi ja võrdlusega arusaamale, et see kuidas Berthe Morisot'd, ajaloolist suurkuju, me mäletame, on üks suur segane kollektiivne

mälu. Lisame juba eksisteerivatele perspektiividele omaenda perspektiivi peale, mis on mõjutatud meid ümbritsevast maailmast ning domineerivatest ühiskondlikest väärtustest ja arusaamadest ning metodoloogilistest ja ideoloogilistest käsitlustest jne. Seetõttu me ei saa kunagi täpselt teada, et milline teatud inimene oli, vaid me saame vaid oletada olemasolevate tõlgenduste põhjal, lisades uusi vaatenurki. Berthe Morisot, nagu ka teised ajaloolised suurkujud ning inimesed, on täis vastuolusid ning ei mõtle alati iga oma tegevust või otsust läbi. Morisot puhul näiteks tõime töös välja, et ta ei pruukinud alati isegi kindel olla, kas maal on lõpetatud või täiendab ta seda veel hiljem. Kuid need vastuolud võivad olla lummavad ning olla üks külg, mis toob esile antud isiku erilisuse. Selleks, et ta ei sulanduks üheks massiks teistega ja me ei oleks võimelised enam üht inimest teisest eristama ajaloolises kontekstis.

Annexe 1

Berthe MORISOT (1841-1895)
Jeune Femme arrosant un arbuste, 1876
Huile sur toile, 40 x 31,7 cm
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts. Collection de Monsieur et Madame Paul Mellon
© Photo Katherine Wetzel / Virginia Museum of Fine Arts
(Musée Marmottan Monet)

Annexe 2

Berthe MORISOT (1841-1895)
Femme à sa toilette, vers 1875-1880
Huile sur toile, 60,3 x 80,4 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago, fonds Stickney
© Chicago, The Art Institute, courtesy The Art Institute
(Musée Marmottan Monet)

Annexe 3

Édouard Manet
Berthe Morisot à l'éventail
1872
Huile sur toile
H. 60,4 ; L. 45,2 cm.
Donation Etienne Moreau-Nélaton, 1906
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski
(Musée d'Orsay)

Annexe 4

Édouard Manet
Portrait de Berthe Morisot à l'éventail
1874
Huile sur toile
H. 61,0 ; L. 50,5 cm.
Dation, 1999
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt
(Musée d'Orsay)

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Katariina Helene Arrak,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Les facettes de l'exceptionnalité dans les représentations biographiques de Berthe Morisot : une analyse métadiscursive", mille juhendaja on Marge Käsper, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commonsi litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Katariina Helene Arrak
20.05.2024