



FIG. 1 Eugène Carrière, La Peinture (ou L'Étude), 1899,
huile sur toile, localisation inconnue

Les mythes modernes de la maternité

Carrière, « peintre de l'analyse mentale »

Carrière est le premier à avoir pris le domaine de la maternité et de l'éducation des enfants pour thème de la peinture moderne. Bien que les impressionnistes se soient attachés à représenter de nouvelles couches sociales, celles-là mêmes qui devaient conférer une empreinte laborieuse, émancipée et optimiste à une république laïque¹, ils n'ont que rarement pris pour thème la société des grandes villes dans le cadre domestique. Carrière fut le premier à révéler la face intime de ce nouveau monde et à représenter dans ses tableaux les tensions apparemment secondaires du psychisme individuel au sein des foyers modernes². C'était là faire appel à un point de vue spécifique, bien que déjà adopté par le roman naturaliste ; ce type d'observation allait s'orienter plus fortement vers la sphère intime durant les années 1880, sous l'influence du mouvement symboliste et d'une psychologie nouvelle. L'intensité psychique de Carrière de même que l'aspect sombre de sa peinture sont certes redevables au symbolisme littéraire, mais surtout à une exploration de l'âme qui trouvait sa source dans la physiologie neurologique moderne et dans la psychopathologie élaborée par Jean-Martin Charcot. Au fil du siècle, l'observation clinique des phénomènes psychiques pathologiques servit de plus en plus à éclairer le psychisme sain. Le concurrent nancéen de Charcot, Hyppolyte Bernheim, travaillait depuis longtemps dans ce sens³. L'œuvre de Carrière, en raison des moments de l'expérience historique et individuelle qui lui sont inhérents, est parallèle aux débuts de l'histoire de la psychanalyse⁴.

Cet horizon expérimental commun ne se traduit pas seulement dans l'observation différenciée des états psychiques. Si Carrière fut si marquant pour ses contemporains, ce n'est pas seulement parce que, des années durant, il a observé la psyché des membres de sa famille, mais parce qu'il a ainsi donné un nouveau sens aux mythes qui fondaient la répartition des rôles familiaux dans une époque de mutations. Les images qu'il fixe se poétisent en lui comme les visions d'un monde qu'il recrée avec une émotion véhémente.

La peinture « aveugle » et les besoins immédiats. Les « poèmes psychologiques » de Carrière

Carrière a cherché à restituer dans sa peinture les équivalents de ce rapport à soi exclusif mais diffus qui caractérise la vitalité de la perception : la sensibilité vivante de la vie pour elle-même, l'instant vécu de la perception, la perception visuelle en relation avec les autres sens, leur unité secrète et leur dépendance par rapport aux besoins et intérêts vitaux.

Peinture de l'amour et physiologie de l'obscurité

Par son clair-obscur qui appréhende les figures sur un mode pictural proche de l'arabesque, par la véhémence d'une gestuelle inconsciente chez les personnages représentés, et par son refus des détails anecdotiques, Carrière est tributaire de la révolte symboliste contre le naturalisme. Mais, à la différence des symbolistes, il s'est refusé à trouver refuge dans des mondes esthétiques élitistes. Par ses thèmes tout particulièrement, il cherchait à s'adresser à un public partageant les mêmes valeurs humaines. Sous l'influence des images qu'il lui proposait, ce public devait oublier les différences de classe, censées perdre de leur importance grâce au développement politique d'une société organique. La réforme qu'il proposa en 1904, en réponse à une étude de l'École des hautes études sociales, concerne également, à n'en pas douter, l'éthique personnelle de ses premiers tableaux⁵. Au fond de leur âme, les symbolistes avaient découvert une nature déchirée, qui ne pouvait promettre que des rédemptions chimériques, esthétiques. L'autre, bien que représenté, demeurait hors de leur

1. Stephen F. Eisenmann, *The Intransigent Artist or how the Impressionists got their Name*, in cat. exp. *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, Washington, National Gallery of Art, 1986, p. 51-60.
2. Camille Mauclair, « La psychologie du mystère », *Les Maîtres artistes*, n° 2, décembre 1901, p. 51-60.
3. Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Delahaye & Lecrosnier, 1887, rééd. en 1984, avec une préface de Pierre Férida et une postface de Georges Didi-Huberman, sous le titre *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, Paris, Doin, 1984 ; Hyppolyte Bernheim, *Hypnotisme, suggestion, psychothérapie*, Paris, Doin, 1891 ; Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie ; Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982 ; Debora L. Silverman, *Art Nouveau fin de siècle en France ; Politics, Psychology and Style*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1989, p. 83-91 ; Jean Clair, *L'Âme au corps ; Arts et Sciences, 1793-1993*, Paris, RMN, Gallimard, Électa, 1993 ; Rodolphe Rapetti, « From Anguish to Ecstasy : Symbolism and the Study of Hysteria », cat. exp. *Lost Paradise, Symbolist Europe*, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, p. 224-234.
4. S. Freud, *S. Freud présenté par lui-même*, NRF, Gallimard, trad. Fernand Cambon, Paris, 1984 ; Henri F. Ellenberger,

À la découverte de l'inconscient ; *Histoire de la psychiatrie dynamique*, Villeurbanne, Simep, 1974.

5. « L'art dans la démocratie ; Étude demandée à Eugène Carrière, en 1904, par l'École des hautes études sociales », in Eugène Carrière, *Écrits et lettres choisies*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 54-55.

6. Ellenberger, *op. cit.*, 1974.
7. Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, 3^e éd., Paris, Alcan, 1895, p. 65-66, 166.
8. Octave Mirbeau, « Eugène Carrière », *L'Écho de Paris*, 28 avril 1891, p. 448-449 ; René Boylesve, « Les arts », *L'Ermitage*, mai 1896, p. 332 ; Léon d'Agenais, « Un peintre voyant », *Les Maîtres artistes*, n° 2, décembre 1901, p. 33-40.
9. Camille Mauclair, *op. cit.*, décembre 1901, p. 43-47.
10. Carrière à Bernasconi, 22 janvier 1905, in Carrière, 1907, *op. cit.*, p. 321-322.
11. Guyau, 1893, *op. cit.*, p. 3-4.

portée, le soulagement de la solitude existentielle n'était à leurs yeux qu'un mensonge. Quand la seule autonomie était pour les symbolistes celle de l'œuvre esthétique, s'opposant à la détermination de l'âme par le dehors, Carrière, lui, réconciliait l'œuvre et la vie, en embrassant du même regard les personnages peints et les personnages réels.

Par ses seuls liens avec la perspective symboliste d'un monde intérieur, la touche sombre de Carrière paraissait déjà authentiquement moderne. Dans le jargon de la critique d'art se fait jour, en outre, ce qui lie cette peinture à la psychologie contemporaine. Grâce aux recherches d'Hyppolyte Bernheim, les phénomènes de la suggestion et de l'hypnose étaient désormais connus. Charcot avait fait une ultime tentative pour réintégrer les nouvelles découvertes de la psychologie dans des théories mécanistes, dans une sorte de physiologie spéculative du système nerveux.

Ainsi, il était convaincu que seuls les sujets à l'énergie nerveuse faible étaient hypnotisables, le médecin venant pour ainsi dire coordonner les différents centres nerveux. Lors de ses présentations de malades à la Salpêtrière, à Paris, il montrait exclusivement des femmes hystériques. À Nancy, Bernheim était parvenu à d'autres résultats. Il avait reconnu que même des sujets dont l'état psychique ne relevait pas de la pathologie pouvaient être placés sous hypnose. Il remarqua que des suggestions hypnotiques étaient suivies d'effets même longtemps après l'influence directe. Elles avaient manifestement été conditionnées par l'inconscient. En outre, l'hypnose lui apparut comme un cas extrême de suggestion. Bernheim s'aperçut de l'importance de la suggestion dans la vie courante, et il restait parfaitement conscient de l'influence déterminante des images et des métaphores pour la structure du comportement⁶.

Durant les années 1890, ces découvertes eurent également des répercussions sur l'esthétique. Les écrits du jeune philosophe Jean-Marie Guyau, *Problèmes de l'esthétique contemporaine* et *L'Art au point de vue sociologique*, qui eurent un grand retentissement jusqu'au tournant du siècle, avaient été publiés dès 1884 et 1887. Guyau justifie certes l'influence de la science sur l'art, mais il reconnaît les aspects énigmatiques de celui-ci. Il les attribue aux effets de l'obscurité et de la suggestion :

L'objet de l'art, en effet, est de produire des émotions sympathiques et, pour cela, non pas de nous représenter de purs objets de sensations ou de pensées, au moyen de faits significatifs, mais d'évoquer des objets d'affection, des sujets vivants avec lesquels nous puissions entrer en société⁷.

Du vivant de Carrière, la critique était favorable aux idées de Guyau⁸. Ce n'est que vers la fin du siècle que la technique de Carrière sera interprétée dans le sens d'un vitalisme élargi. L'énergie psychique que le peintre ressentait et communiquait à l'observateur au moyen de sa technique suggestive devint alors un flux vital organique qui régit tout⁹. À certains critiques moins familiers de son œuvre, le contenu émotionnel que Carrière mettait dans sa touche sombre apparut d'emblée comme une forme de pessimisme, alors que l'artiste y voyait surtout la technique la mieux adaptée à son coup de pinceau et à sa façon de hiérarchiser les valeurs¹⁰. À en croire la critique, ce n'est en effet que dans l'atmosphère sombre de la suggestion que les mouvements secrets de l'âme des personnages représentés pouvaient se manifester à l'artiste.

Peinture tactile : « l'étude » et le geste comme désir rendu visible

Le caractère concret de la peinture « mi aveugle » de Carrière révèle une analogie frappante avec celui du toucher, qui ne reconnaît que confusément les objets et surtout ne peut les percevoir à distance. Selon Guyau, le toucher est le sens qui nous permet l'expérience primitive de notre « être-en-situation ».

Le toucher est le moyen le plus primitif et le plus sûr de mettre en communication, d'harmoniser, de socialiser deux systèmes nerveux, deux consciences, deux vies. [...] Le toucher est, par excellence, le sens de la vie, et c'est aussi celui qui nous révèle le plus sûrement la mort¹¹.

Le toucher comme perception, comme contact, voilà justement le thème de l'un des tableaux les plus énigmatiques de Carrière, *La Peinture*, ou *L'Étude* (fig. 1), réalisé en 1899, exposé la même année au

Salon de la Société nationale des beaux-arts, puis en 1900 à l'Exposition universelle de Paris¹², et dont la localisation actuelle nous est inconnue¹³. Carrière montre un – ou une – artiste, avec une palette et des pinceaux dans la main gauche, qui, le regard tendu, palpe de la main droite son modèle féminin. Le regard scrutateur n'est que suggéré par la physionomie car, comme on le voit – mais la logique étrange du tableau empêche d'en prendre véritablement conscience –, les yeux de celui qui regarde sont fermés, ou plutôt ne sont pas peints. Le modèle féminin aux yeux sombres fixant l'observateur avec un certain effort – comme un masque dont émane aussi un certain ennui – du fond d'un visage charnu, ce modèle appuie la main droite sur sa hanche, et effleure de l'index de sa main gauche le décolleté de sa robe. L'expression retenue, pas encore tout à fait contrôlée, la gestuelle un peu maladroite et la mollesse du modèle à peine sorti de la puberté tranchent nettement avec la concentration et la maîtrise physiologiques du personnage représenté de profil et qui tient la palette.

En 1900, Gustave Geffroy identifiait les personnages comme étant les deux filles de Carrière, Élise, alors âgée de vingt et un ans, qui se fera connaître par la suite comme peintre de motifs floraux, et sa sœur Marguerite, de quatre ans plus jeune. Mais il escamote l'évidente cécité du geste et sa relation à la peinture. Au lieu de quoi, il décrit avec un enthousiasme voyeuriste, la tendresse initiatrice de la jeune femme, et la docilité avec laquelle la plus jeune se plie à cette caresse complice. Pour le peintre, l'important se trouve dans le regard tendu de sa plus jeune fille – une exception dans l'œuvre de Carrière. Si l'on s'en tient à la technique picturale, il définit son incarnat et restitue de manière différenciée les ombres de son visage, tandis que les contours de celui de la fille qui peint se font plus sommaires. Cependant, la plus jeune est moins belle et moins idéalisée que la plus âgée dont la masse de cheveux sombres est stylisée comme un masque antique ; on pourrait penser à un portrait de profil couronné de lauriers. Geffroy décrit sans grande retenue sa propre joie érotique à la vue des jeunes filles ; mais le critique et ami observe une scène de connivence féminine et manque ainsi l'essentiel de la tension contenue dans le tableau de Carrière¹⁴.

Le tableau exprime la conception qu'a Carrière de l'étude artistique, et devient en ce sens, un auto-portrait idéal projeté sur les modèles, qui sont également des artistes : les propres enfants du peintre¹⁵.

Les mouvements exercés par le bras et la main pour diriger le pinceau sur la toile, ne saisissant quasiment rien de ce qui se trouverait hors de la portée du peintre et de l'observateur, transforment la touche du pinceau en langage symbolique formulant les contacts possibles. L'observateur commence par reconstruire à son tour les mouvements des personnages, son regard qui s'apparente au toucher retrace simultanément les mouvements du peintre, et le fait entrer dans la sphère sentimentale de l'œuvre, parmi les figures représentées dans le cercle émotionnel du tableau.

La transmission de la pensée par l'art, comme la transmission de la vie, est œuvre de passion et d'amour¹⁶. Les remarques de Carrière sur la danse, dans laquelle il voit une gestuelle expressive exemplaire, sont une indication précieuse pour comprendre le sens de sa technique suggestive. Elles montrent à l'évidence qu'à ses yeux c'est le geste qui, plus que tout, exprime la perception et les nuances de l'expérience et de la volonté vitale de l'homme. Carrière avait noté ses pensées sur le sujet après avoir assisté à un ballet d'Isadora Duncan. La danseuse, née à San Francisco en 1878, avait développé dès son enfance un style très personnel, qui a abouti plus tard, après l'émigration de sa famille à Londres, aux « danses classiques » inspirées des peintures des vases grecs. Elle cherchait à déployer des images-mouvements rythmiques à partir de gestes silhouettés¹⁷. Pour Carrière, tout comme la danse, les gestes dans la peinture témoignent aussi de la libido, ou, comme il le dit, de la volonté des personnages représentés :

Je ne sais pas si la réalité se soustrait à l'esprit, un geste étant une volonté visible ! Je les ai toujours sentis unis¹⁸.

12. Exposition universelle de 1900 ; Catalogue illustré officiel de l'exposition décennale des beaux-arts, 1889-1900, Paris, 1900, p. 245, n° 380.

13. Anne-Marie Berryer, Eugène Carrière ; Sa vie, son œuvre, son art, sa philosophie, son enseignement, thèse, Bruxelles, 1935, vol. II, Catalogue des peintures d'Eugène Carrière, p. 162, n° 591 ; Élie Faure, Eugène Carrière, peintre et lithographe, Paris, Floury, 1908.

14. Gustave Geffroy, « L'étude de Carrière », *La Vie artistique*, 6^e série, Paris, Dentu, 1900, p. 395-396.

15. Charles Morice, « Salons de la Nationale et des Français », *Mercur de France*, juin 1904, p. 704.

16. Préface au catalogue des œuvres d'Auguste Rodin (exposition Rodin 1900), in Carrière, 1907, p. 13 ; réponse à une enquête de *La Plume* sur l'éducation artistique du public contemporain, 1^{er} mars 1903, in Carrière, 1907, p. 41-42.

17. W. A. Propert, *The Russian Ballet in Western Europe, 1909-1920*, Londres, 1921 ; Isadora Duncan, *Ma vie*, trad. Jean Allary, Paris, Gallimard, 1928 ; Isadora Duncan, *The Art of Dance*, 1928, réimpr. New York, Theater Arts Books, 1977 ; J. Barril, *La Danse moderne d'Isadora Duncan à Twyla Tharp*, Paris, Vigot, 1977. La danseuse connaissait Carrière personnellement et lui écrivit (non daté) : « J'espère avant la fin de cette année être quelques semaines à Paris et vous montrer mes nouvelles danses » (Jean-René Carrière, 1966, p. 193) ; voir aussi « Sur la danse de M^{me} Isadora Duncan. Notes pour une causerie », 1901, in Carrière, 1907, p. 21-22.

18. Préface au catalogue de l'exposition d'œuvres d'Eugène Carrière au Salon de l'Art nouveau, 18 avril 1896, in Carrière, 1907, p. 12.



FIG. 2 Eugène Carrière, *Intimité*, 1903, huile sur toile,
Nice, musée des Beaux-Arts Jules-Chéret

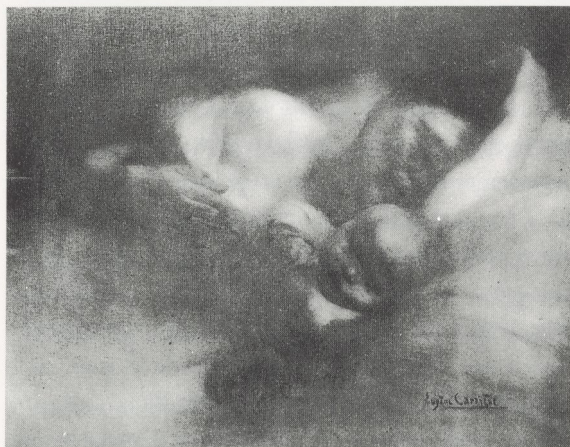


FIG. 3 Eugène Carrière, *Le Sommeil*, 1890, huile sur toile,
localisation inconnue

Il semble même que la danse inspirée des images classiques telle que la pratiquait Isadora Duncan ait influé sur la manière dont Carrière concevait la sculpture antique. Devant la frise du Parthénon, il fait l'éloge de la transmission du mouvement gestuel d'une figure à la suivante :

Les femmes se groupent en soutien et caresses, faisant partie les unes des autres. Leurs formes s'épousent par de délicates rencontres ; comme des ondes se rejoignent, elles se lient entre elles, douces et confiantes [fig. 2]¹⁹.

Et il recommande que, pour une future Académie d'art, le lien des modèles entre eux devienne matière d'enseignement, comme unité tant émotionnelle que plastique²⁰.

La tragédie de la maternité : proximité et renoncement

S'il est vrai que les critiques ont avant tout vu en Carrière le peintre de la maternité et de l'enfance, c'est là un aspect moins univoque que ne le déplore parfois la recherche moderne. Une poignée de critiques célèbres, comme Aurier, Geffroy et Mirbeau, rassemblent, au début des années 1890 surtout, les éléments de base d'un modèle interprétatif global en ce sens. Sitôt que son œuvre eut pénétré les cercles symbolistes, l'unanimité se fit sur la conception moderne de la maternité selon Carrière. L'Intimité exposée en 1889 (cat. 16) engendrera ainsi un discours étonnamment pessimiste sur la maternité dans les métropoles modernes. Un article de Gustave Geffroy sur le Salon de 1890 se rattache déjà à ce courant de pensée qui allait désolidariser les scènes de Carrière de la peinture de genre pour les considérer comme porteuses de questions fondamentales sur la vie. Geffroy parle du « sacrifice des mères » qui pour ainsi dire débutent une nouvelle existence avec la naissance de leurs enfants, il loue l'exacte observation des soins maternels, de la joie et de l'agitation enfantines, et pourtant, en dernier ressort, il perçoit cette scène charmante comme plongée dans une triste lumière. Geffroy interprète le gris comme le voile du souvenir derrière lequel Carrière peindrait ; il trouve les enfants chétifs, la douce beauté des adolescentes serait affadie par l'atmosphère de la grande ville et, pour finir, même les sentiments innocents témoigneraient d'une « mélancolie qui s'ignore et de prescience douloureuse²¹ ».

Un an plus tard, l'artiste exposait au Salon de la Société nationale des beaux-arts des tableaux qui témoignaient d'une évolution dans le même sens²². Dans *Le Sommeil*²³ (fig. 3), l'épouse de Carrière et leur fille Lucie sont dans un lit. La mère, étendue sur le côté, se cache le visage dans son bras ; sa fille, couchée derrière elle, se blottit dans sa chaleur. La chemise de nuit a glissé sur l'épaule droite de la mère qui porte une main vigoureuse à son sein, comme si elle voulait le couvrir. Apparemment, l'enfant vient tout juste d'être allaitée. Les bras de la mère recroquevillés sur le corps décrivent un geste fantastique et presque théâtral de repli sur soi. La mère et l'enfant, refermés sur eux-mêmes, sont sans aucun contact avec celui qui peint. Si dans ce tableau Carrière avait évacué tout motif relevant du tableau de genre, pour céder à une théâtralité inconsciente, il réintégrera l'année suivante, avec un style nouveau, des motifs de genre comme le baiser maternel²⁴. La *Maternité* exposée en 1892 (cat. 33) nourrira la discussion autour de l'ambivalence du déchirement entre les sentiments de la mère et ceux des enfants.

Par la suite, Carrière délaissera l'observation psychologique pour valoriser la forme. Depuis le tournant du siècle, le mythe de la maternité, peu à peu vidé de son sens, se trouve conjuré par la forme. Empreinte de l'idée d'un cycle vital rituel, la critique fait une place de plus en plus grande aux thèmes de la maternité et du développement infantile. Carrière, avec ses grands tableaux pour la mairie du XII^e arrondissement (cat. 70 à 73), donnera une forme artistique, entre 1900 et sa mort, à cette nouvelle conception. La vie moderne apparaît à la fois comme un rite et un devoir biologique. La communauté humaine se doit d'être fédérée par une solidarité à la fois organique et naturelle.

19. « L'art antique », *Le Musée*, revue d'art antique, janvier - février 1904, in Carrière, 1907, p. 49.

20. Pour un projet d'Académie des beaux-arts, notes établies en 1905, sous la surveillance d'Eugène Carrière, in Carrière, 1907, p. 65.

21. Gustave Geffroy, « Le Salon de 1890 », *La Vie artistique*, Paris, Dentu, 1892, p. 208-211.

22. Parmi lesquels Sommeil (n° 184) ou *Tendresse* (n° 185).

23. *Le Sommeil*, 1890, localisation inconnue ; Berryer 1935, vol. II, p. 162, n° 11 ; cf. G. Geffroy, *L'Œuvre de E. Carrière*, Paris, 1902, tableau 45 ; E. Faure, Eugène Carrière, Paris, Floury, 1908, en regard de la page 114.

24. Étaient exposés au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1891 : *Le Matin*, n° 160, *La Timbale*, n° 161, *Réverie*, n° 163. Cf. à ce sujet *Le Matin* (ou *Le Baiser maternel*), vers 1891, H. 0,65 ; L. 0,78 ; Berryer, 1935, vol. II, n° 71, repr. dans *The Studio*, août 1896, p. 195 ; Geffroy, 1902, p. 1, *Les Arts*, septembre 1908, p. 34 ; *La Timbale*, vers 1888, H. 0,60 ; L. 0,71 ; *jadis collection particulière* ; Berryer, 1935, vol. II, n° 67.

25. L'Art dans la démocratie, étude demandée à Eugène Carrière en 1904, par l'École des hautes études sociales, in Carrière, 1907, p. 56, 60, 63 ; cf. Willibald Sauerländer, « La cathédrale et la révolution », L'Art et les révolutions, XXVII^e Congrès international d'histoire de l'art, Strasbourg, 1^{er}-7 septembre 1989, Strasbourg, 1990, p. 67-106.

26. Gustave Geffroy, « Maternité », La Vie artistique, 2^e série, Paris, Dentu, 1892, p. 336.

27. Silverman, 1889, p. 36-74 ; 79-83.

28. Georges d'Avenel, Le Mécanisme de la vie moderne, 5 vol., Paris, 1900-1905 ; Georges Duby, Histoire de la France, t. IV ; Maurice Agulhon, Françoise Choay, La Ville de l'âge industriel, Paris, 1983.

29. Jean-Marie Mayeur, Les Débuts de la III^e République, 1871-1898, Paris, Seuil, 1973, p. 55-94.

30. Silverman, 1989, p. 43-51, 134-171.

31. Fagus, « Notes sur Eugène Carrière », La Revue blanche, t. xxx, janvier 1903, p. 384-385 ; Camille Mauclair, op. cit., décembre 1901, p. 43.

32. Emily Apter-William Pitz, Fetishism as Cultural Discourse, Ithaca/London, Cornell University Press, 1993.

33. Richard Sennet, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens ; Die Tyrannie der Intimität, 1974, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1986, p. 406-423 ; Phil Molton, The Fragile Self ; The Structure of Narcissistic Disturbance and its Therapy, Northvale, New Jersey/London, Aronson, 1993 ; Jean Borrell, L'Artiste-roi ; Essai sur les représentations, Paris, Aubier, 1990 ;

Steven Z. Levine, Monet, Narcissus and Self-Reflection ; The Modernist Myth of the Self, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

34. Jacques-Émile Blanche, « Notes sur le Salon d'automne », Mercure de France, décembre 1904, p. 689.

35. Eugène Carrière à Raymond Bonheur, 23 décembre 1901, in Carrière, 1907, p. 204-205.

36. Paul Lafond, « À propos des Salons ; Eugène Carrière », L'Ermitage, juin 1897, p. 373 ;

cf. Jacques-Émile Blanche, « Notes sur le Salon d'automne », Mercure de France, décembre 1904.

Peinture de l'amour ou tyrannie de l'intimité ?

Carrière se savait solidaire de la nostalgie de ses contemporains. Il ne voyait rien de particulièrement personnel dans les thèmes qu'il abordait, même s'il les puisait dans son entourage immédiat. Il rendait hommage au mythe d'un art populaire au sens le plus profond du terme, et il partageait la nostalgie romantico-sociale d'un Moyen Âge dans lequel l'art et la vie n'étaient pas encore séparés²⁵. C'est avec véhémence qu'il s'opposait aux bizarreries d'une fantaisie esthétique décadente qu'il imputait aux artistes typiquement symbolistes. Geffroy voit aussi dans les instants choisis des tableaux de Carrière la réalité de ses contemporains²⁶.

Pourtant, la grande famille de Carrière n'était pas représentative d'un pays déplorant une baisse constante des naissances. En ce sens, les tableaux de Carrière conjurent tacitement cette croissance démographique que les politiciens appellent de leurs vœux²⁷. En outre, Carrière réduit la femme à son rôle maternel et domestique.

L'intimité sur-sollicitée : public et privé

Vers la fin du siècle, la séparation entre famille et travail avait transformé nombre d'ouvriers et de petits bourgeois en employés²⁸.

Tandis qu'au cours des années 1890 des couches de la population catholique qui s'étaient jusque-là refusées à participer à la république laïque réintégraient le monde politique sous le signe du ralliement, sur le plan culturel, le pays se détournait également d'attentes par trop utopiques pour se tourner vers un programme positiviste²⁹. Ainsi que Debora Silverman l'a montré, le soin extrême apporté aux intérieurs, comme dans l'Art nouveau, peut, par bien des aspects, se comprendre comme une réponse aux changements économiques et sociaux³⁰. Carrière a accompagné ce repli sur l'intérieur, selon une variante plus populaire cependant que les artistes élitistes de l'Art nouveau et leurs alliés symbolistes³¹.

Certes, Carrière désapprouvait ce narcissisme névrotique qui compensait l'échec de la vie par des satisfactions esthétiques de substitution. Le culte du moi auquel une complétude imaginaire permettait d'oublier le manque, la blessure sublime, par exemple dans une industrie en plein essor de l'accessoire personnel, n'était pas l'affaire de Carrière³². Il semble pourtant qu'il n'ait pas non plus été exempt de ces réactions narcissiques grâce auxquelles le moi délaissé tente de compenser son atopisme social : jamais la famille n'apparaît chez lui comme une communauté dans laquelle des conflits d'intérêts doivent être réglés par des compromis ; elle est unie par des flux sentimentaux excessifs³³. Il ne fait aucun doute qu'il incombait de plus en plus à la sphère privée de satisfaire des besoins qui restaient insatisfaits dans la vie publique comme dans le monde du travail. Jacques-Émile Blanche envie l'artiste de pouvoir réaliser son travail en se retirant dans la sphère privée, et de pouvoir surmonter ainsi l'opposition entre le public et le privé³⁴. La consolidation du domaine privé contre la circulation du travail et du capital était parallèle à d'autres formes de réactions narcissiques à l'isolement engendré par une société extrêmement mobile. Carrière cependant ne se réfugie pas dans des fantaisies esthétiques mais dans un domaine privé bannissant toute autoreprésentation. Dans la droite ligne du romantisme louis-philippard, s'il oppose quelque chose au privé, ce n'est pas la société urbaine, mais le caractère sublime de la nature³⁵. Dès que le champ domestique fut trop chargé d'attentes de bonheur, les mythes vinrent se greffer sur un désir que l'on ne pouvait satisfaire. La nature reléguée au foyer s'y heurtait à ses grandes obsessions. Le fait d'empêcher l'accomplissement du désir était donc magnifié comme renoncement sublime. C'est ainsi qu'un critique a pu voir dans l'intérieur modeste de Carrière un temple comparable à celui des foyers extrêmement raffinés de l'Art nouveau³⁶.

La maternité comme projection paternaliste

Ce n'est pas seulement en France que la maternité est devenue, durant les années 1890, le thème d'une vénération sublime sur fond de domesticité paternaliste bien comprise. Dans l'image de la

femme, le narcissisme masculin retrouve la voie de la nature qu'il avait refoulée. Tandis que le symbolisme célébrait son propre devenir-étranger dans des mondes esthétiques de substitution, à l'instar du névrosé qui se cramponne à la pathologie dans laquelle il s'est installé, le regard masculin chercha dans l'image de la maternité son autre refoulé. La vénération d'une féminité réduite à un monde de sentiments régi par la procréation ne parcourt pas seulement la presse illustrée fin de siècle, elle autorise également la renommée mondiale d'un artiste comme Giovanni Segantini.

Le fait d'isoler et d'idéaliser le rôle maternel comme échappant aux pères implique que l'on traite et considère la femme comme un être globalement défini par sa sexualité. Le XIX^e siècle renouvelle la conception convenue de la nature féminine qui s'accomplirait totalement dans l'amour pudique et la maternité. C'est une marque spécifique de ce siècle d'avoir reconnu que l'amour et la sexualité étaient les forces inépuisables qui régissent tout – qu'elles se manifestent dans des formes saines ou perverses –, et que l'influx permanent qu'elles constituent est le moteur de tout ce qui est psychique, de même que l'argent est le moteur de l'économie. Michel Foucault a opposé à la régulation des « dispositifs d'alliance » par le développement social, consécutif au concile de Trente, un « dispositif de sexualité » qui ne sera régulé que par l'amour conjugal et la famille restreinte des XVIII^e et XIX^e siècles. C'est seulement à cette époque que la sexualité apparaît comme une possibilité latente qui s'exprime dans des actes précis et des modes de vie, mais sans s'y accomplir. Elle vient remplacer la « force nerveuse » dans laquelle les anciens médecins philosophes voyaient une énergie disponible et amorphe préalable à la vie. Vers la fin du siècle, il sera devenu courant de considérer comme naturels l'être agressif et conquérant de l'homme d'une part, et l'être émotionnel de la femme d'autre part, dont la préoccupation sociale est essentiellement d'ordre domestique. Depuis Jules Michelet jusqu'à Cesare Lombroso, les traités socialement marqués par le darwinisme, empreints de conceptions physiologiques, médicales et philosophiques sur la femme, sur l'essence de son intelligence et sur la spécificité de la psychologie féminine par rapport à la psychologie masculine – y compris leurs pathologies –, seront d'une incroyable modernité³⁷.

L'observation foucauldienne montre aussi qu'au fond, dans les représentations idéalisées de l'accomplissement féminin par le choix d'amour et la maternité, le contexte est invariablement le même.

Hystérisation du corps de la femme : [...] processus par lequel le corps de la femme a été analysé – qualifié et disqualifié – comme corps intégralement saturé de sexualité : [...] la mère, avec son image en négatif qui est la « femme nerveuse », constitue la forme la plus visible de cette hystérisation³⁸.

Carrière a contribué à conforter un monde de représentations qui assurément influe encore sur la structure moderne des préjugés. Lors d'un banquet organisé en son honneur, le 23 décembre 1904, et durant lequel un discours fut tenu par une femme, Carrière répondit en évoquant la nature féminine et la femme naturelle³⁹. Dans une réflexion sur la sculpture grecque, il affirme que la Vénus Énéade est l'allégorie insurpassable de la procréation féminine⁴⁰.

Mais il faut aussi accorder à Carrière qu'il a ainsi contribué à élaborer l'idéal d'une éducation harmonieuse des enfants au sein d'une famille sans violence. C'est consciemment qu'il s'est placé dans la tradition de Jean-Jacques Rousseau, qui non seulement fonde la pédagogie moderne mais a aussi lutté pour une vision nouvelle de la maternité – contre les pratiques éducatives de la société noble. La mère ne devait pas simplement allaiter les enfants, mais les éduquer sur la base de sa propre éducation. Peu de temps avant sa mort, Carrière est intervenu pour soutenir une fête en l'honneur de Rousseau⁴¹. Il est vrai que dans la situation sociale de l'époque, si les vertus des petites familles bourgeoises cultivées avaient pu profiter aux travailleurs et aux paysans, un grand pas eût été franchi. À une enquête de la revue socialiste allemande *Vorwärts* demandant comment le prolétariat pouvait empêcher une guerre, Carrière répondit :

Le prolétariat a un moyen immédiat de travailler à la paix du monde : c'est de renoncer à la correction brutale et à l'injure aux enfants. [...] C'est dans la famille que se cultive la violence et que se prépare l'esclavage et la servitude du prolétaire⁴².

37. Philippe Perrot, *Le Travail des apparences ou les transformations du corps féminin, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Seuil, 1984 ; Regina Schaps, *Hysterie und Weiblichkeit ; Wissenschaftsmythen über die Frau*, Francfort-sur-le-Main/New York, 1982.

38. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 93 ; t. II, *L'usage des plaisirs* ; t. III, *Le souci de soi*, Paris, 1984.

39. « À M^{me} Séverine, qui avait pris la parole au nom des femmes au banquet du 23 décembre », 29 décembre 1904, in *Carrière*, 1907, p. 301-311.

40. « L'art antique », *Le Musée*, revue d'art antique, janvier - février 1904, in *Carrière*, 1907, p. 49.

41. « À Charles Morice », février 1906, in *Carrière*, 1907, p. 348-349.

42. « Réponse à une question sur le rôle du prolétariat contre la guerre », *Vorwärts*, 20 septembre 1905, in *Carrière*, 1907, p. 84.

43. Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Londres, 1980 ; cf. Werner Busch, *Kunstchronik* 35, 1982, p. 363-372.

44. « Préface au catalogue de l'exposition d'œuvres d'Eugène Carrière au Salon de l'Art nouveau », 18 avril 1896, in Carrière, 1907, p. 11.

45. Cf. « Conversations au crayon (novembre 1905 - mars 1906), avec Auguste Rodin », in Carrière, 1907, p. 122.

46. *L'Enseignement d'art et l'éducation par la vie (1). Rapport au Congrès international de l'éducation sociale*, 1900, in Carrière, 1907, p. 17-18.

47. *Pour un projet d'Académie des beaux-arts*, notes rétablies, en 1905, sous la surveillance d'Eugène Carrière, in Carrière, 1907, p. 64-65.

48. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 ; *Le Séminaire de Jacques Lacan*, éd. Jacques-Alain Miller, livre IV, *La relation d'objet*,

1956-1957, Paris, Seuil, 1994 ; Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, 1. *L'inconscient structuré comme un langage*, 2. *La structure du sujet*, Paris, Denoël, 1985, 1992.

49. « Conversations au crayon (novembre 1905-mars 1906), avec Auguste Rodin », in Carrière, 1907, p. 124.

Le désir du désir maternel : l'hyperprojection du regard masculin

Les désirs paternalistes du peintre et de son public ne suffisent pourtant pas à expliquer l'étonnante absence du père peintre, qui ne cesse de prendre prétexte de sa propre famille pour représenter des scènes d'une portée humaine générale. Car l'artiste ne reste pas seulement extérieur à ses tableaux, il demeure aussi en dehors du réseau de relations de la famille qu'il ne cesse de représenter. Pour l'observateur, le cercle émotionnel qui réunit la mère et les enfants est un cercle fermé⁴³.

Carrière répétait presque avec monotonie que son regard aimant s'identifiait à ses modèles, et même qu'il ressentait littéralement leur sentiments plutôt que les siens propres :

Je vois les autres hommes en moi et je me retrouve en eux, ce qui me passionne leur est cher⁴⁴.

Il collectionnait quasiment de telles identifications⁴⁵. La connaissance de soi ne pouvait à ses yeux qu'emprunter le détour de la connaissance de l'autre, et c'est là le programme qu'il prescrivait à ses contemporains, et même aux étudiants d'une académie idéale⁴⁶. C'est une empathie chaleureuse qu'il leur recommandait lorsqu'ils rencontreraient leur premier modèle pour des études de nu⁴⁷. Et c'est ainsi que l'observateur expérimente exclusivement ce monde des sentiments si subtilement traduit comme étant celui de la mère et de ses enfants. Pas un sentiment, pas une emphase qui ne seraient les leurs. L'émotion du peintre s'accomplit en empathie. Tout ce que l'observateur éprouve, ce sont les sentiments des autres.

Jacques Lacan a insisté sur l'importance, dans la formation de la personnalité, du « désir du désir de l'autre » pendant le développement infantile⁴⁸. Dans une phase où la source de la satisfaction des besoins n'a pas encore été identifiée comme objet, le désir semble réduit à l'attente d'être soi-même l'objet des désirs des autres. C'est à cette constellation que les œuvres de Carrière font songer. Si, dans les premières phases du développement de la conscience, au « stade du miroir », l'enfant parvient, peu à peu, à dépasser le stade de la fusion corporelle et psychique avec la mère et commence à se percevoir comme une personnalité distincte, son propre désir demeure cependant inconscient, car il n'est encore qu'à peine étayé par des objets. La demande de l'enfant est par conséquent avant tout orientée vers la quête d'affection. Le désir actif encore illimité, nullement conditionné par l'objectivation, atteint son but tant que la mère répond immédiatement au besoin, exactement comme si c'était là son propre désir à elle. Le désir de l'enfant vise à être l'objet du désir privilégié de la mère. Ce n'est que plus tard, lorsqu'il prend conscience de la concurrence avec le père pour obtenir l'amour de la mère, que l'enfant peut s'objectiver comme personne et entre, en raison de cette objectivation, dans le monde symbolique.

Si Carrière s'exclut du cercle émotionnel de la famille représentée, c'est parce qu'il s'impose envers ses enfants le même renoncement que celui dont s'était rendu coupable son propre père par ses nombreuses absences : il n'oppose aucune concurrence à leur désir illimité pour l'amour de la mère. C'est peut-être la structure de sa propre personnalité qui lui a permis de représenter en images ce que ressent le père souvent absent de la famille, le père qui appartient à la vie publique et qui conserve pourtant son assise dans la famille. Son éloignement de la famille apparaît comme un renoncement qu'il s'impose face aux prétentions des enfants vis-à-vis de la mère. Il prolonge en quelque sorte l'ancienne sécurité du stade du miroir, dans lequel l'enfant se perçoit comme seul objet du désir de la mère. De la même manière, l'observateur, exclu de la structure émotionnelle du tableau, compense sa distance grâce au débordement des sentiments représentés. La peinture obscure permet de rendre à nouveau présent, derrière le voile du souvenir, un narcissisme comblé dans la prime enfance. Et par la représentation de sa propre épouse comme mère, le peintre rencontre, dans le souvenir, la beauté d'un être aimé exclusif, qui est la base caractéristique du succès de l'adulte et qui rend inutile d'avoir recours au renoncement sublime⁴⁹.

C'est sans aucun doute cette identification à l'amour des autres qui est à l'origine de la puissance des sentiments dans les tableaux de Carrière. La peinture de l'amour est simultanément la peinture d'un besoin d'amour qui n'est satisfait que dans le souvenir. À travers l'observation identificatoire

des sentiments chez Carrière s'exprime le désir d'être à nouveau l'objet des sentiments reçus dans l'enfance, ou à tout le moins de les réactualiser dans le présent. Alors le regard de Carrière se féminise, mais seulement pour autant qu'il décrit l'essence de la femme conformément à l'image de son propre besoin d'amour. Le regard oscille entre une féminité imaginaire et la projection masculine qui en est réellement le fondement.

À cette identification fictive avec la féminité comme sujet du peintre correspond aussi la formation du mythe relatif à l'essence de la maternité dans le développement de Carrière et dans la critique d'art. Les interprétations pessimistes produisirent des variations sur le motif religieux de la prescience maternelle de la mort de l'enfant, sur la vanité de la procréation. Selon Aurier, le désir de soustraire l'enfant à une vie perdue, dépourvue de sens, et de le garder auprès d'elle, répond à l'appréhension de la mère, de la Vierge. De même qu'elle se perd dans l'enfant, elle souhaite son renoncement, elle voudrait l'entraîner dans le *thanatos* d'une abnégation commune. Le pessimiste qui désespère du monde s'identifie à cet égoïsme maternel qui ne veut pas perdre l'enfant dans l'autre, et il souhaite le retour dans ce nirvana d'une relation mère-enfant non troublée par la concurrence du père⁵⁰.

Ce type de formation du mythe est parallèle au mythe de la formation de la personnalité dans la psychanalyse. C'est bien pourquoi l'un ne saurait être expliqué par l'autre. Il n'est aucunement question de nier que cette image de la maternité et du cycle de la vie telle qu'elle se condense dans et autour des tableaux de Carrière s'apparente plus à une névrose de la civilisation qu'à une guérison. La formation des mythes dans le champ du symbolisme incite cependant avant tout à interroger en termes historiques les modèles psychanalytiques du développement de la personnalité, et à les relativiser. Peut-être en définitive devons-nous reconnaître que l'observation psychologique du destin ne saurait fondamentalement se passer de mythes – qu'il soient thérapeutiques ou pathogènes. D'une façon générale, le mythe apparaît comme le catalyseur de la découverte d'identité. Des récits et des images auxquels l'existence s'adapte, comme si ils étaient vrais, et auxquels revient effectivement un genre spécifique de vérité puisqu'ils servent à l'orientation de la vie, sont des formes d'orientation de l'*agir* qui peuvent être relativisées par des fondements rationnels, mais non pas supprimées. Par conséquent, les stratégies de la formation moderne de mythes, telles qu'elles apparaissent dans l'art et le kitsch symbolistes, peuvent être confrontées aux critères psychanalytiques, mais non pas analysées globalement selon un point de vue qui accorderait à ceux-ci le statut de vérité. Le symbolisme, plus tôt que la psychanalyse, a réagi à un développement social dans lequel l'identité était de moins en moins étayée par un statut social préétabli, et de plus en plus placée sous la responsabilité de l'individu.

Traduit de l'allemand par Denis Trierweiler.

Je remercie Alice Lamarre et les Musées de Strasbourg, dont j'ai pu utiliser la riche documentation.