

La scène de toilette impressionniste : l'intimité (re)trouvée

Brice AMEILLE

Paris-Sorbonne

« La vie privée doit être murée. Il n'est pas permis de chercher et de faire connaître ce qui se passe dans la maison d'un particulier », écrit Émile Littré dans son *Dictionnaire* (édition de 1863-1872)¹. N'est-ce pas pourtant le but de la littérature, à commencer par celle des écrivains réalistes et des naturalistes ? N'est-ce pas pour cela même qu'on lit, pour pénétrer à l'intérieur des foyers, et plus encore des consciences ? Quant à la peinture, justement, la seconde moitié du XIX^e siècle la voit se saisir de ce nouveau sujet qu'est la représentation de l'intérieur de l'artiste², et le critique Edmond Duranty déclare dans *La Nouvelle Peinture*, son manifeste de 1876 qui défend le tout récent mouvement impressionniste : « nous ne séparerons plus le personnage du fond d'appartement »³. À rebours de la tradition académique qui préconisait des mises en page et des costumes intemporels pour représenter les contemporains, l'intérieur – l'environnement immédiat – devient un élément essentiel du portrait. Les impressionnistes sont encouragés à pénétrer dans l'intimité de leurs modèles, et à dévoiler celle-ci.

Mais si la maison est sans aucun doute le cadre par excellence de la vie privée, les différentes pièces qui la constituent ne la concernent pas toutes au même degré. Ainsi, le salon relève moins de l'intimité que la chambre à coucher ou le cabinet de toilette. C'est ce lieu et ce qui s'y passe qui nous intéresse ici directement.

Comment les impressionnistes ou, pour paraphraser l'expression de Duranty, les « nouveaux peintres » ont-ils abordé la scène de la toilette ? Quelle est la spécificité de leur représentation ? Notre conviction est qu'avec eux, contrairement à ce que pensait leur premier public, le nu cesse d'être érotique pour devenir l'expression même de l'intimité, de la véritable intimité – c'est-à-dire un moment qui ne suppose pas le regard d'autrui. Bien sûr, il est parfois difficile, sinon impossible d'évacuer totalement la dimension du désir dans ces œuvres. Mais il nous semble que celui-ci est alors davantage imputable au spectateur qu'à l'artiste. Car, dans les deux cas qui vont retenir notre attention – deux cas très différents, mais néanmoins

1. « Selon lui, l'expression "mur de la vie privée", inventée par Talleyrand, Royer-Collard ou Stendhal, aurait en tout cas pris corps dans les années 1820. » (Michelle Perrot, *La Vie de famille au XIX^e siècle*, Paris, Points, 2015, p. 155).

2. Cet avènement avait été préparé dans les pays germaniques par la période Biedermeier, qui marquait, après le congrès de Vienne de 1815, le désintérêt des classes moyennes et supérieures pour la vie publique et politique au profit de leur univers personnel : leur foyer et leur famille. Dès lors, la vie domestique allait devenir une thématique toujours plus importante pour les peintres.

3. Édouard Duranty, *La Nouvelle Peinture*, Paris, E. Dentu, 1876, p. 27.

comparables – , celui d’Edgar Degas et celui de Gustave Caillebotte, les peintres n’ont jamais cherché à jouer la carte de l’érotisme.

Le cabinet de toilette, création du XIX^e siècle

Comme l’étymologie le dit, est *intime* ce qui est le plus au-dedans, « ce qui se trouve à l’extrême d’un mouvement de pénétration dans l’intérieur d’une chose »⁴. Si Émile Littré donne la définition « qui existe au fond de l’âme », ce n’est qu’au sens 2, le sens *figuré*, dans son entrée du dictionnaire⁵. L’intime, au XIX^e siècle, ne désigne donc pas en premier lieu la vie psychique⁶, mais simplement ce qui est à l’intérieur, derrière, dessous.

Tout autant que la conscience, le corps est intime, en ce qu’il est le noyau primitif, premier, normalement recouvert d’habits – et, à l’époque, jusque dans l’acte sexuel, où les femmes et les hommes qui se respectent portent une « chemise conjugale ». Dans une société bourgeoise où la nudité a longtemps été de l’ordre de l’impensé, le corps est caché, doit se cacher⁷, et ne se révèle que dans la plus stricte intimité – lors de la toilette. Encore enseigne-t-on au regard à ne pas trop s’attarder sur son corps nu, des pensées coupables pouvant naître à cette occasion : « Le bain est une pratique immorale. De tristes révélations ont appris les dangers pour les mœurs de demeurer une heure dans une baignoire »⁸. Les femmes convenables portent d’ailleurs la « liquette » pour se laver⁹.

Si, au début du XIX^e siècle, les espaces de bain sont encore rares, à partir de 1880, « les immeubles de rapport, avec leurs appartements identiques et superposés, sont insensiblement dotés de salles de bains »¹⁰. La plupart des logements en sont toutefois encore privés et les habitants ont alors recours au *tub*, cette bassine le plus souvent en zinc ou en tôle émaillée qui vient d’Angleterre¹¹.

4. Jean Clam, *L’Intime. Genèse, régime, nouages*, Paris, Ganse arts et lettres, 2007, p. 11.

5. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, vol. 3, p. 140.

6. Comme le fait par exemple, le *Trésor de la langue française* : « *Intime*. adj. : I. [En parlant d’une pers., de sa vie intérieure ou de ses rapports avec celle-ci]. A. – Qui se situe ou se rattache à un niveau très profond de la vie psychique [...] » (<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1921855950> ; lien consulté le 27 février 2016).

7. Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 91.

8. Séance du conseil général d’hygiène de Nantes en 1852 rapportée par Jacques Léonard, *Les Médecins de l’Ouest au XIX^e siècle*, Lille, 1978, t. III, p. 1142 ; cité dans Alain Corbin, dir., *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 309.

9. Monique Eleb, *L’Invention de l’habitation moderne. Paris. 1880-1914*, Paris, Hazan, 1995, p. 215.

10. Alain Corbin, dir., *op. cit.*, p. 316. Ces salles de bains sont généralement placées dans le prolongement de la chambre à coucher – ce positionnement matérialisant en quelque sorte le sens du mot *intime*.

11. « Le cabinet de toilette semble bien souvent, dans les maisons à loyers modestes, ne pas être perçu comme une nécessité puisque certains n’en possèdent pas du tout et que, sur un même palier, un appartement peut avoir une petite toilette et l’autre pas, lors même qu’ils n’ont ni douche ni baignoire. » (Monique Eleb, *op. cit.*, p. 235). En 1900, à Paris, seuls 2 % des logements sont équipés d’une salle de bains reliée à l’eau courante. La classe ouvrière, elle, utilise la douche (*Réponses Bain*, avril-mai 2004, n° 71, p. 79-80).

Un lieu féminin, secret, donc tabou

La toilette est alors perçue comme une activité éminemment féminine. Blanche Soyer, plus connue sous son nom de plume de baronne Staffe, dans un ouvrage de quelque trois cent cinquante pages, présente le cabinet de toilette comme « le sanctuaire de la femme », « où elle n'admet pas de profanes, dont elle éloigne les plus chers »¹². Le nouveau dispositif du cabinet de toilette, quand bien même il n'est parfois matérialisé que par des rideaux (voir, par exemple, *l'Homme au bain* de Caillebotte), allie à l'épaisseur spatiale d'une pièce supplémentaire l'épaisseur psychologique, puisque la clôture renforce l'intimité : « Tout doit y être conçu pour éviter la présence d'un tiers »¹³.

Espace de la nudité, le cabinet de toilette est généralement orné de soies ou de tulles, destinés à mieux faire oublier le terrible prosaïsme de la cuvette ou du bidet, dont la vue offense la pudeur de ses utilisatrices mêmes¹⁴. Montrer cet espace et ce qui s'y passe relève donc de la violation de la vie privée pour ces contemporains qui s'efforcent justement de voir le moins possible cette réalité.

Bien que pudibond et misogyne (ou « gynophobe »), le public du XIX^e siècle était pourtant très friand des peintures de nus accrochées chaque année aux murs du Salon. Mais ces femmes langoureuses ou sensuelles étaient mythologiques, idéalisées, et donc déréalisées. C'étaient des Vénus fantasmées, non pas des femmes que l'on pouvait croiser dans la rue... ou dans sa propre maison.

La « désérotisation » chez Degas : la part animale de la femme

Si la baronne Staffe interdit même à l'« époux aimé » de franchir le seuil du cabinet de toilette¹⁵, c'est parce que la femme risquerait de déchoir du piédestal où celui-ci l'a mise.

Si jolie, si poétique, si gracieuse que l'on soit, on n'échappe pas à la fatalité du réalisme en procédant à sa toilette. [...] Or, les trivialités de l'existence nous font toujours perdre un peu de notre prestige aux yeux de ceux qui nous aiment le mieux, le plus. N'étalons donc pas le prosaïsme de la vie aux regards les plus prévenus en notre faveur, nous risquerions de déchoir.¹⁶

Et de conclure : « l'homme aime à être trompé et il a raison. Qu'est-ce que la vie, qu'est-ce que l'amour, sans quelques illusions ? »¹⁷.

Abandonné à lui-même, à son intimité, l'individu, lors de sa toilette, « déploie des gestes qui n'appartiennent qu'à lui »¹⁸. Et c'est cette vérité du geste, cette sincérité

12. Baronne Staffe, *Le Cabinet de toilette*, Paris, Victor Havard éditeur, 1891, p. 1. Jules Simon écrivait carrément dans *L'Ouvrière* (1861) : « Les femmes sont faites pour cacher leur vie » ; cité dans Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 149.

13. Alain Corbin, dir., *op. cit.*, p. 316.

14. Monique Eleb, *op. cit.*, p. 215.

15. Baronne Staffe, *op. cit.*, p. 4.

16. *Ibid.*, p. 4-5.

17. *Ibid.*, p. 7.

18. Nadeïje Laneyrie-Dagen, Georges Vigarello, *La Toilette. Naissance de l'intime*, cat. expo., Paris, Musée Marmottan-Monet, fév.-juil. 2015, Paris, Hazan, Musée Marmottan-Monet, p. 17.

du corps qui vont intéresser, deux décennies plus tard, un artiste comme Edgar Degas. Ses modèles offrent une vision inédite de la femme. Dans des intérieurs à peine ébauchés, elles s'épongent, se lavent, se grattent, s'essuient, très conscientes de leurs corps, qui est probablement leur « seul capital »¹⁹. Du moins est-ce ainsi que l'ont compris plusieurs de ses contemporains : « M. Degas nous dénude, avec une belle et puissante impudeur d'artiste, la viande bouffie, pâteuse et moderne de la femelle publique »²⁰.

Il est vrai que les premières femmes au bain représentées par Degas étaient des pensionnaires de maisons closes. Par ailleurs, la toilette avant l'acte sexuel faisait partie du « rituel » de la prostitution, destinée aussi bien à rassurer le client quant à l'hygiène qu'à émoustiller ses sens. Enfin, le *tub* était généralement perçu comme un attribut des prostituées²¹.

Pourtant, les modèles de Degas pouvaient être aussi des blanchisseuses ou des couturières, à qui il arrivait, certes, de faire commerce de leurs charmes, mais qui surtout acceptaient de poser nues²². Mais plus important encore, quelle que soit leur vertu, ces modèles exécutent des gestes qui sont ceux de n'importe quelle femme se lavant.

Degas s'est toujours soucié de montrer la femme lorsqu'elle n'est pas en représentation. À cet égard, ses peintures ou ses pastels de danseuses constituent la première étape, fondamentale et fondatrice, dans l'exposition de l'intimité des femmes. On les voyait déjà en train de bâiller, de rajuster la bretelle de leur corsage, de se gratter ou de se masser le mollet²³.

Degas crée l'intimité, mais une intimité encore inconnue en art – la vraie intimité –, pas celle de la femme qui se sait observée (comme on la trouve encore chez Manet²⁴), mais celle de la femme telle qu'en elle-même, telle que pour elle-même²⁵. Gustave Geffroy l'a bien perçu, qui note dans son compte rendu de la manifestation impressionniste de 1886 où le public prend pour la première fois connaissance des scènes de toilette au pastel de l'artiste : « il a voulu peindre la femme qui ne se sait pas regardée, telle qu'on la verrait, cachée par un rideau, ou par le trou d'une serrure »²⁶.

C'est l'être débarrassé des conventions et des convenances, l'être biologique, en quelque sorte. Geffroy parle même d'animalité et prévient : « il y aura surprise

19. Alain Corbin, dir., *op. cit.*, p. 107.

20. Henri Fevre, « L'Exposition des Impressionnistes », *La Revue de Demain*, mai-juin 1886, p. 154.

21. Même s'il faut se méfier de cette généralisation, puisque Degas utilisait lui-même un *tub* en zinc pour sa toilette.

22. Voir à ce propos le témoignage laissé par Alice Michel dans *Degas et son modèle*, Paris, L'Échoppe, 2012 (précédemment publié dans le *Mercure de France*, les 1^{er} et 16 février 1919). La jeune Pauline sert de modèle pour les sculptures de l'artiste. Ses séances de pose se situent dans la dernière décennie de la carrière de l'artiste, soit à une période postérieure aux scènes de toilette.

23. Mais les exemples existent aussi chez les blanchisseuses, puisque les deux versions des *Repasseuses* (v. 1886, Musée d'Orsay et Norton Simon Museum) montrent une jeune femme en train de bâiller franchement, sans mettre la main devant sa bouche – ce qui, encore une fois, présuppose qu'elle est seule, ou comme si la camarade était ici un autre soi-même.

24. Image web 1 : <http://www.photo.rmn.fr/archive/06-515543-2C6NU0PKEZ4U.html>

25. Image web 2 : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436127> ;

Image web 3 : <http://www.pearlmancollection.org/artwork/morning-bath-0>

26. Gustave Geffroy, « Salon de 1886. VIII. Hors du Salon : Les Impressionnistes », *La Justice*, 26 mai 1886, non paginé.

pour les yeux habitués aux chairs [...] selon la formule académique ou mondaine ». Pourtant « c'est bien la femme qui est là en ces six postures »,

mais la femme sans l'expression du visage, sans le jeu de l'œil, sans le décor trompe-l'œil de la toilette, la femme réduite à la gesticulation de ses membres, à l'aspect de son corps, la femme considérée en femelle, exprimée dans sa seule animalité, comme s'il s'était agi d'un traité de zoologie [...].²⁷

Degas refuse les poses pour préférer les positions, voire les « allures de batracien ». Cette lecture est appuyée par un souvenir de Walter Sickert qui note que Degas se serait finalement demandé s'il n'avait pas « trop considéré la femme comme un animal »²⁸. Et George Moore se rappelle une phrase de son ami à propos de ses pastels : « La bête humaine qui s'occupe d'elle-même ; une chatte qui se lèche »²⁹. Mais Octave Mirbeau surinterprète certainement lorsqu'il fait du peintre un misogynne affirmé, évoquant cette « férocité qui dit bien haut le mépris de la femme »³⁰.

Défendant un point de vue isolé, le critique Maurice Hermel refuse la comparaison avec l'animal et préfère souligner le féminisme de l'artiste :

C'est étrangement forcer la note que de représenter M. Degas comme un féroce misogynne qui volontairement ravale la femme à des fonctions animales et presque simiesques. Il est féministe, au contraire, et plus féministe que maint fabricant de Vénus et Léda, si on entend par là le don de deviner et de définir la femme (un certain genre de femme si l'on veut) en ce qu'elle a de plus caractéristique.³¹

À vrai dire, les deux points de vue ne sont pas inconciliables. En débarrassant « la femme » de tous les oripeaux dont les hommes du XIX^e siècle avaient voulu la revêtir, il entend la rapprocher de sa réelle nature.

En la montrant dans son plus simple appareil et occupée à des tâches que l'être humain partage avec les animaux, il casse le joujou du public, très majoritairement masculin³² – la femme idéalisée, fantasmée, la femme-objet (de fantasmes). Sur cet aspect, le consensus critique se dessine : la vision iconoclaste de Degas élude l'érotisme attendu dans la peinture de nu.

Évidemment, ces dessins ne sont pas faits pour inspirer la passion de la femme, ni le désir de la chair. M. Degas n'a point [...] cherché la volupté ni la grâce, il ne s'est pas préoccupé de la pose sentimentale qui fait chanter de si jolies romances aux hanches arquées, aux globes des seins tendus par l'étirement des bras, aux nuques qui se renversent, pâchées, sur des coups de cygne.³³

27. Gustave Geffroy, *op. cit.*

28. Walter Sickert, « Degas », *The Burlington Magazine*, 31, novembre 1917, p. 185.

29. George Moore, « Memories of Degas », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, janvier 1918, vol. 32, p. 64, en français dans le texte.

30. Octave Mirbeau, « Exposition de peinture (1, rue Laffitte) », *La France*, 21 mai 1886, non paginé.

31. Maurice Hermel, « L'Exposition de peinture de la rue Laffitte », *La France libre*, 27 mai 1886, non paginé.

32. Anthea Callen note avec justesse l'absence de toute prise en compte par les critiques de la huitième exposition impressionniste du regard féminin et en déduit, s'appuyant sur des documents de l'époque, en particulier une série de vignettes humoristiques parue dans *Le Charivari* du 23 avril 1879 que tout était fait pour dissuader les femmes de voir les œuvres impressionnistes. Il ne fait guère de doute que si des femmes ont passé outre les convenances et ont visité elles aussi l'exposition, elles furent très minoritaires. Voir Richard Kendall et Griselda Pollock, ed., *Dealing with Degas. Representations of women and the Politics of Vision*, New York, Universe, 1992, p. 176-180.

33. Octave Mirbeau, *op. cit.*

Ces basses chairs sont détaillées avec une superbe et répugnante vérité. [...] Brutalement, l'artiste a souligné : le grenu de la peau, les traces du vêtement quitté, le souvenir des fards et des poudres de riz, les tons subtils de l'épiderme mouillé, les violacements qui suivent le séchage. [...] On ne peut pas appeler du nu ces violentes photographies. C'est du déshabillé grave et morne, une indécence taciturne, une bestialité triste.³⁴

La « franchise » des pastels horrifie les visiteurs : « ils échangeaient quelques réflexions honteuses ou dégoûtées, lâchaient au départ le grand mot : c'est obscène ! »³⁵. C'est que ces femmes sont loin de celle que décrit la baronne Staffe et qui, dans son cabinet de toilette, « médite de captiver ou de retenir le cœur d'un homme, en cultivant ses dons physiques »³⁶. Réalisme photographique, obscénité, indécence, bestialité, oui. Mais pas d'érotisme.

D'autant qu'aucune place n'est faite, dans la scène, au regard d'autrui – et là encore, sans rapport à une tierce personne, pas d'érotisme³⁷. Sur les quelque 280 représentations³⁸ de femmes à leur toilette ou dans une activité voisine exécutées par Degas, presque aucune ne montre clairement son visage, ni même ne regarde le spectateur. La femme est représentée seule. L'artiste était conscient de cette particularité :

Jusqu'à présent, le nu a toujours été représenté dans des poses qui supposent un public. Mais les femmes sont des gens simples, honnêtes, qui ne s'occupent de rien d'autre que de leur condition physique.³⁹

L'impardonnable originalité des pastels de Degas réside dans « l'intimité un peu excessive du sujet », pour reprendre l'expression d'un journaliste de l'époque⁴⁰.

La « désérotisation » chez Caillebotte : l'homme est-il une femme comme les autres ?

L'intimité montrée par Gustave Caillebotte est sans doute encore plus inattendue et, partant, plus provocante. Ce grand bourgeois, ami proche de bien des impressionnistes, au point de les soutenir financièrement et de participer à leurs expositions collectives, a toujours aimé peindre son cadre de vie, que ce soit par la

34. Jules Desclozeaux, « Chronique : Les Impressionnistes », *L'Opinion*, 27 mai 1886, non paginé ; reproduit dans Heather Dawkins, *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910*, Cambridge, University Press, 2002, notes 173 à 175 de la p. 187.

35. Joris-Karl Huysmans, *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889, p. 26.

36. Baronne Staffe, *op. cit.*, p. 2.

37. Par ses cadrages décentrés, qui souvent tronquent un objet ou un membre, qu'il emprunte autant à l'estampe japonaise qu'à l'instantané photographique, Degas avoue son voyeurisme. Mais ce voyeurisme est anti-érotique, faute d'un tiers.

38. Jacques Bonnet, *Femmes au bain. Du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Hazan, 2006, p. 175.

39. Propos rapportés dans George Moore, « Memories of Degas », *op. cit.*, p. 64-65. La traduction est celle transmise par la littérature secondaire française ; voir par exemple Jean Bouret, *Degas*, Paris, A. Somogy, 1965, p. 188-189. Nous avons simplement préféré changer *occupation physique* en *condition physique* – ce qui correspond d'ailleurs au texte original (*physical condition*).

40. Firmin Javel, « Les Impressionnistes », *L'Événement*, 16 mai 1886, non paginé ; reproduit dans Heather Dawkins, *op. cit.*, note 138 de la p. 184.

représentation de ses loisirs, comme le canotage, ou par celle d'intérieurs au moment du repas, de la lecture ou de la rêverie.

Contrairement à Degas (et à la plupart de ses contemporains), il n'aborde que très rarement le nu. On n'en trouve que quatre exemples dans toute sa carrière, dont deux sont des scènes de toilette : *Homme au bain*⁴¹ et *Homme s'essuyant la jambe* (v. 1884, en dépôt à l'Art Institute de Chicago)⁴². Caillebotte possédait deux pastels de Degas, et l'on ne peut exclure l'idée qu'il ait voulu dialoguer avec lui sur ce terrain, même si ce dialogue a tourné (très) court. La troisième et dernière scène de toilette – mais première, chronologiquement – représente une femme⁴³ en train de s'habiller ou de se déshabiller (*Femme à sa toilette*, v. 1873, collection particulière). Le tableau n'exploite pas l'érotisme latent de l'agrafage (ou du dégrafage) de la crinoline, présenté comme un moment somme toute assez banal, empreint de douceur et de rêverie.

Homme au bain étonne d'emblée par son format imposant (presque deux mètres sur un mètre cinquante), sa verticalité et, naturellement, son sujet. Encore aujourd'hui, il est difficile de ne pas marquer un premier temps de surprise devant la nudité de cet homme, là où nous nous attendions – et combien plus que nous, le spectateur du XIX^e siècle – à voir celle d'une femme. Certes, le nu masculin (ce qu'on appelait une *académie*) existait, mais il était surtout réservé à l'apprentissage du peintre et ne figurait pratiquement jamais au Salon comme peinture achevée et digne d'être exposée⁴⁴. D'ailleurs, Caillebotte ne confère aucune pose académique, de près ou de loin, à son modèle, montré dans l'attitude peu élégante d'une personne qui nous tourne le dos et s'essuie avec sa serviette.

Adaptant sa mise en page à son sujet, le peintre souligne la verticalité physique masculine – en opposition à l'horizontalité traditionnellement associée à la femme (les deux nus féminins de l'artiste sont allongés sur un divan). L'audace du tableau est accentuée par le rendu réaliste du corps (presque grandeur nature) qui place à hauteur du regard les fesses du modèle et laisse apercevoir son scrotum.

Caillebotte brouille en tout cas volontairement les repères, déconcerte et déstabilise. Il peint un homme dans une activité jugée féminine et associée à l'oisiveté. Mais celui-ci paraît pressé d'en finir – les empreintes humides sur le sol comme la vigueur avec laquelle il s'essuie le suggèrent. Le cadre est à l'avenant de cette masculinité définie comme *action* : le cabinet de toilette⁴⁵ est austère, et la composition s'appuie sur un système de verticales et d'horizontales, démentant le caractère potentiellement hédoniste du bain. L'homme n'est pas là pour se faire beau ou se complaire dans l'étude de son corps. Il n'est pas là pour se regarder, ni pour être regardé. Mais qui est-il exactement ?

41. Image web 4 : <http://www.mfa.org/collections/object/man-at-his-bath-537982>

42. Les deux autres, des nus féminins, sont le pastel *Femme nue étendue sur un divan* (1873, collection particulière) et la toile *Nu sur un divan* (1881-1882, Minneapolis Institute of Art).

43. Selon Gloria Groom, le modèle est le même que pour *Nu sur un divan*, et il pourrait s'agir de Charlotte Berthier. Voir *Gustave Caillebotte. 1848-1894*, cat. expo., 1994, p. 252.

44. Voir Abigail Solomon-Godeau, « Male Trouble: A Crisis in Representation », *Art History*, juin 1993, vol. 16, n° 2, p. 286-287.

45. La baignoire est portable et ce sont de simples rideaux qui font de la pièce un lieu pour la toilette.

On ne sait rien de son identité, sinon qu'il est probablement aussi représenté dans un tableau plus petit et inachevé – volontairement laissé à l'état d'ébauche ? –, où, encore une fois, il se sèche après le bain. Est-ce un ami de l'artiste ? Un de ses domestiques⁴⁶ ? La carrure athlétique inciterait à y voir un travailleur, un « manuel », plutôt qu'un bourgeois. La baignoire signale la demeure luxueuse... ou le bordel.

Les mouvements et l'apparence d'un corps, avant toute chose

Le décor des scènes de Caillebotte n'est guère plus qu'un cadre, qu'un intérieur destiné tout entier à mettre en valeur le modèle, et par conséquent, décor comme modèle sont difficiles à « lire ». *Femme à sa toilette* fait exception, avec cette pièce peinte avec tendresse et ces objets – cheminée, lampe, table, miroir, broc et cuvette de porcelaine – rendus avec un souci et une attention qui rattachent leur auteur à la tradition de la nature morte fondée par Chardin. Mais *Homme au bain* et *Homme s'essuyant la jambe* se focalisent sur le corps nu, sur les gestes du modèle au sortir du bain.

Chez Degas aussi, rien ne doit détourner de l'essentiel – cet essentiel qui l'a poussé à décliner presque à l'infini le corps de la femme, qu'il soit nu ou vêtu d'un tutu de ballerine ; cet essentiel qui est *le mouvement*⁴⁷.

Peut-on évacuer le désir ?

Si la représentation des nus masculins par Caillebotte apparaît objective (anatomique), la frontière avec l'érotisme demeure cependant ténue. En effet, le spectateur ne peut s'empêcher de se demander comment l'artiste s'y est pris pour réaliser ses tableaux. « Les hommes nus ne sont pas seulement en train de s'essuyer après le bain. Ils ont pris un bain auquel Caillebotte a assisté, ou auquel il fait semblant d'avoir assisté, et sont placés sous le regard de cet observateur masculin »⁴⁸.

La vie sentimentale de l'artiste est mal connue. On sait qu'il a longtemps vécu avec son frère, avant d'emménager au Petit Gennevilliers en 1888 avec son amie

46. En 1884, il vit avec son frère Martial au 31, boulevard Haussmann. Ils ont naturellement déjà des domestiques, dont on ne connaît malheureusement l'identité que lorsqu'il s'installe au Petit Gennevilliers, à la fin des années 1880. Voir l'année 1891 de la chronologie dans *Gustave Caillebotte. 1848-1894*, p. 364.

47. Il le dit à sa mécène Louisine Havemeyer, qui se demandait pourquoi il faisait toujours des danseuses : « Parce que, madame, c'est tout ce qui nous reste du mouvement combiné des Grecs » (Louisine W. Havemeyer, *Sixteen to Sixty. Memoirs of a Collector*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1961, p. 256). Quant à ses baigneuses, il déclare à François Thiébaud-Sisson à propos des sculptures qu'il est alors en train de réaliser : « On ne me prendra jamais à caresser dans un torse l'épiderme et à me délecter de ces palpitations de la chair dont vous autres critiques avez toujours la bouche pleine quand vous parlez de ces messieurs de l'Institut. Ce qu'il me faut à moi, c'est *exprimer la nature* dans tout son caractère, *le mouvement dans son exacte vérité*, accentuer l'os et le muscle, et la fermeté compacte des chairs. Mon travail ne va pas plus loin que l'irréprochable dans la construction. Quant au frisson de la peau, bagatelle ! ». Propos rapportés dans François Thiébaud-Sisson, *Degas sculpteur raconté par lui-même*, Paris, L'Échoppe, 1999 (précédemment publié dans *Le Temps*, le 23 mai 1921), p. 16-17. Nous soulignons.

48. Gloria Groom, dans *Gustave Caillebotte. 1848-1894*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, sept. 1994-janv. 1995, Chicago, The Art Institute, fév.-mai 1995, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 228.

Charlotte Berthier, de quatorze ans sa cadette. Lui allouant une rente viagère dans son testament de 1883⁴⁹, il reste cependant célibataire. Étant donné que la présence de la femme dans sa peinture « n'induit que rarement un climat de franche sensualité »⁵⁰, et que celle de l'homme est plusieurs fois troublante⁵¹, son homosexualité a été envisagée. Xavier Bezard, qui en est convaincu, émet d'ailleurs l'hypothèse que la représentation de l'*Homme au bain* de dos soit l'« aveu d'un désir inversé »⁵² de la part d'un artiste qui se ferait alors moins observateur que voyeur. Même si le corps masculin dépeint est plus actif que passif, et plus énergique que sensuel, un érotisme certain imprègne le tableau. Caillebotte dévoilerait peut-être ici autant l'intimité de son modèle que la sienne propre, laissant supposer son orientation sexuelle, évidemment taboue à son époque.

Qu'en est-il des « baigneuses » de Degas ? Les uns s'offusquaient de leurs attitudes indignes du beau idéal, les autres admiraient leur réalisme et leur trivialité. Degas diluait volontairement la sexualité des corps en dépassant « la passivité érotique de la traditionnelle Suzanne surprise dans son intimité »⁵³. Pourtant, Degas soutenait que s'il avait vécu plus tôt, il aurait peint Suzanne et les vieillards. Le désir ne saurait être totalement évacué de ces scènes, où le point de vue de l'observateur demeure une composante majeure.

Mais ce désir est bien émoussé chez le vieux Degas.

C'était si drôle de voir combien il désirait passer pour un vieux débauché, alors que, à part son langage très libre, il était d'une grande correction envers ses modèles et ne se permettait jamais la moindre privauté ou attouchement licencieux.⁵⁴

Et preuve que le mouvement et la vérité du corps humain sont ses seules passions, il explique à son jeune modèle qu'elle n'a pas à avoir honte de se mettre nue devant lui, car il n'est pas un homme, mais un artiste :

- Monsieur Degas, vous souvenez-vous de ma première visite chez vous ? [...]
- En effet, je me souviens avoir été le premier à vous voir nue. Mais cela n'allait pas tout seul. Vous ne vouliez pas enlever votre chemise ; Louise a dû vous l'arracher de force. [...]
- Pensez donc ! se mettre toute nue devant un homme !
- Est-ce qu'un artiste est un homme ? répliqua Degas avec un haussement d'épaules.⁵⁵

Degas ne dessine donc pas la femme pour le regard désirant du spectateur, mais pour le regard épris de vérité de l'artiste.

49. Voir la chronologie dans *Gustave Caillebotte. 1848-1894*, cat. expo., 1994.

50. Jean-Jacques Lévêque, *Gustave Caillebotte, l'oublié de l'impressionnisme*, Courbevoie, ACR éditions, 1994, p. 124. Voir, par exemple, *Intérieur, femme lisant* (1880, collection particulière). Et lorsqu'il la représente nue (*Nu sur un divan*), il en offre une vision tellement originale...

51. Citons les fameux bustes nus et musclés des *Raboteurs* (1875, musée d'Orsay), ou le modèle à la pose efféminée, comme fondu dans les motifs de tissu du canapé et du mur, dans l'énigmatique *Portrait d'homme* (1877, collection particulière).

52. Xavier Bezard, blog : <http://gustave.yagg.com/> (lien consulté le 1^{er} mars 2016). Voir aussi son roman *Gustave*, Cassaniouze, ErosOnyx éditions, 2015.

53. *Degas et le nu*, cat. expo., Boston, Museum of Fine Arts, oct. 2011-fév. 2012, Paris, Musée d'Orsay, mars-juil. 2012, Paris, Musée d'Orsay, Hazan, 2012, p. 139.

54. Alice Michel, *op. cit.*, p. 39.

55. Pauline est âgée de 25 ans au moment de cet échange ; cité dans Alice Michel, *op. cit.*, p. 73.

Des créations intimes

« Je voudrais être illustre et inconnu », disait-il, et il s'attacha à mettre ses actes en accord avec ses paroles, particulièrement à partir des années 1880-1890 où il se retranche de la vie sociale et arrête pratiquement de montrer son travail. Certes, l'exposition de 1886 comporte sept « Toilettes », mais sur les cent cinquante réalisées dans la décennie 1880, le marchand Durand-Ruel n'en acquiert que trois⁵⁶. Quant à toutes celles produites par la suite⁵⁷, ce n'est qu'à l'inventaire de son atelier après décès qu'on les découvre – bien qu'il semble que sa famille ait détruit à ce moment la plupart des sujets jugés scabreux.

La peinture, est-ce que c'est fait pour être vu ? Comprenez-vous, on travaille pour deux ou trois amis vivants, pour d'autres qu'on n'a pas connus ou qui sont morts. Est-ce que ça regarde les journalistes que je fasse de la peinture, des bottes ou des chaussons de lisière ? C'est de la vie privée, ça...⁵⁸

Son retrait du monde lui permet d'aborder en toute liberté les sujets les plus intimes, les moins avouables, les moins montrables – comme en témoignent deux monotypes qui représentent la femme occupée à ce qu'on appelle aujourd'hui, précisément, l'« hygiène intime » (*La Cuvette*, v. 1880-1885, collection particulière)⁵⁹. Il n'est guère surprenant que ces œuvres soient très longtemps restées dans des collections particulières.

Quant à Caillebotte, son *Homme au bain* figure dans le catalogue de l'exposition des XX à Bruxelles en 1888, mais on ignore s'il fut finalement montré. On ne dispose en effet d'aucun commentaire critique, ce qui est étonnant pour une œuvre aussi atypique. Se basant sur un article anonyme de l'époque, Gloria Groom pense possible que la toile ait été exposée dans une pièce à part, qui l'aurait alors dérobée à l'attention de la plupart des visiteurs⁶⁰. Cet isolement pourrait indiquer le malaise des organisateurs face à une telle composition. La toile est ensuite conservée en mains privées et il faut attendre l'exposition de 1994 pour qu'elle réapparaisse aux regards du public. Prêtée pendant plusieurs années à la National Gallery de Londres, elle est finalement acquise par le Museum of Fine Arts de Boston en 2011⁶¹.

Nulle trace dans les recensions, dans les correspondances ou dans les témoignages. Une seule exposition publique, et hypothétique de surcroît. Caillebotte

56. Jacques Bonnet, *op. cit.*, p. 176.

57. « Je ne sors pas des cabinets de toilette, et cependant je voudrais faire du Raphaël, je ne peux pas, pourquoi ? », confie-t-il à Maurice Denis. Cité dans Jean Adhémar et Françoise Cachin, *Edgar Degas. Gravures et monotypes*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1973, p. x.

58. Propos rapporté par Paul Lafond à Paul-André Lemoisne ; reproduit dans Philippe Brame, *Degas et son œuvre. A Supplement*, New York, Garland, 1984, p. 101.

59. Image web 5 : <https://nga.gov.au/artonline/121/Default.cfm>

60. L'article anonyme, « Chez les XX », de *La Chronique* du 10 février 1888 n'est hélas ni reproduit ni même partiellement cité dans *Gustave Caillebotte: Urban Impressionist*, cat. expo., New York, Abbeville Press Publishers, 1995, p. 216), et malgré tous nos efforts, il nous a été impossible de le retrouver.

61. Le musée de Boston s'est défait, au cours de deux ventes aux enchères, de huit toiles de sa collection pour acheter l'œuvre de Caillebotte (17 millions de dollars). Ce procédé, relativement courant aux États-Unis, a néanmoins suscité des critiques, car les œuvres vendues, certes mineures, étaient signées d'artistes plus renommés, tels Renoir, Gauguin ou Pissarro.

n'a donc pas cherché à en faire la publicité. Son envoi est d'ailleurs assez surprenant, mais sans doute s'explique-t-il par le fait qu'il y voyait avant tout l'étude objective d'un corps à la lumière. *Nu sur un divan*⁶², qui représente la nudité féminine d'une manière si originale et déconcertante (aucune invitation lancée à l'homme, un indéfinissable abandon), ne fut jamais montré ni vendu du vivant de l'artiste et ne fut connu du public que lors de son achat par le Minneapolis Institute of Art en 1967.

Ainsi, l'intimité nouvelle, inédite, qu'ils ont révélée, Degas – spécialiste s'il en est de la scène de toilette féminine – et Caillebotte – auteur d'un hapax, un homme au bain, qui n'en finit pas d'interroger – n'en ont, décemment, pas fait étalage. Certes, le public prend connaissance de quelques pastels du premier à la huitième exposition impressionniste, puis à une exposition personnelle organisée à la galerie Boussod et Valadon en 1888. Certes, le second envoie *Homme au bain* à l'exposition des XX à Bruxelles cette même année. Mais autrement la plus grande discrétion entoure leur production sur ce thème. Si Degas et Caillebotte sont des voyeurs, ils le sont moins comme des hommes que comme des artistes.

62. Image web 6 : <http://collections.artsmia.org/art/1655/nude-on-a-couch-gustave-caillebotte>