

La Femme peinte par les hommes

Iconographie des vices et vertus féminins dans la peinture de la période moderne au prisme de la Collection d'Héricourt de Valincourt

Le 8 mars 2019, à l'occasion de la Journée internationale des Droits de la Femme, le musée Jeanne d'Aboville a proposé une visite guidée ayant trait aux rapports entre la Femme et l'Art en prenant des exemples au sein de l'exposition permanente.

La collection issue du legs d'une femme, la Comtesse Gabrielle-Uranie d'Héricourt de Valincourt¹, porte également un nom féminin, puisque ladite comtesse a demandé par testament que le musée porte le nom de sa mère : Jeanne d'Aboville. Cet ensemble présente un échantillonnage intéressant de l'art de la *collection*, comme cela se pratiquait au milieu du XIX^e siècle avec une volonté encyclopédique : abordant des sujets divers, une chronologie étendue (XV^e-XIX^e siècles) et la plupart des écoles de peinture d'Europe. C'est une occasion rare d'aborder, via une unique collection, la peinture européenne de la période moderne pour en analyser l'iconographie, et y cerner quelques traits de l'histoire de la représentation féminine aux yeux des artistes.

L'œuvre de l'artiste de l'époque moderne, le plus souvent un homme, reflète le regard porté par ses contemporains (et lui-même) sur la Femme et les mœurs, tout en étant soumis à la nécessité de voir sa production séduire acheteur ou mécène. Ce regard change en partie en fonction des siècles, des écoles de pensée et des pratiques religieuses ; l'iconographie féminine est donc multiple et la collection du musée Jeanne d'Aboville en témoigne par les formes différentes qu'ont prises ces représentations.

Les exemples sont nombreux, car ce ne sont pas moins de 194 œuvres, sur les 387 que compte actuellement la collection, qui comprennent au moins une représentation féminine (soit 48,8%). Néanmoins, 265 tableaux figurent des corps masculins (soit 68,5% de la collection) témoignant, s'il le fallait, d'une domination assumée aussi bien sociale que représentative des hommes durant la période moderne. L'étude de la collection ne permet pas, bien sûr, d'avoir une approche exhaustive de la figuration artistique car elle se limite à un seul média : la peinture. C'est une approche légèrement biaisée, car sa possession et son acquisition concernent alors les institutions religieuses et les couches les plus aisées de la population, mais il prévaut généralement dans les peintures ici étudiées une approche s'appuyant d'abord sur les valeurs communes de la société : vertus chrétiennes et vision hiérarchique au sein de la population.

Le propos ici est l'occasion d'étudier comment la perception des vices et vertus féminins par les peintres concourt à renforcer la vision acceptée par la société, qui est, par beaucoup de traits, héritée de principes médiévaux, en utilisant quelques exemples tirés du musée de La Fère. Cet exercice est l'occasion de présenter ici des peintures inédites en provenance des réserves et d'apporter un nouvel éclairage en explorant les ressources encore inexploitées de la collection d'Héricourt.

Imitation mariale, maternité et charité : des voies pour la sainteté féminine

Iconographie de la figure mariale : permanence et apports

¹ Née à La Fère en 1798, morte à Paris en 1875.

Au contraire de la peinture profane dont la production ne prend un essor véritable qu'à la Renaissance, la peinture religieuse a toujours connu une certaine fortune, et la collection d'Héricourt de Valincourt conserve quelques rares exemples de Primitifs nordiques. Ces peintures ont un rôle symbolique et moralisant fort, destiné à faire impression sur les fidèles dans un but d'imitation. Le principal personnage féminin qui est présenté comme un exemple à suivre pour les femmes chrétiennes est, bien entendu, la Vierge Marie.

Modèle féminin par excellence dès le III^e siècle, la religiosité autour de ce personnage ne cesse de se populariser avec un développement très fort durant la Renaissance, jusqu'au XIX^e siècle, où elle est renforcée par de nombreux cas d'apparitions. L'iconographie mariale est extrêmement riche en symboles et attitudes renvoyant à un univers de valeurs considérées comme féminines : humilité, silence, dévouement, sacrifice. Il s'agit de vertus que les femmes chrétiennes sont exhortées à cultiver dès l'enfance par la dévotion et l'obéissance, à l'image de la Vierge, mère et épouse dévouée.

L'iconographie de la figure mariale connaît à la fois des permanences, s'appuyant sur deux évangiles, celui de Matthieu et celui de Luc, et des apports, provenant d'écrits apocryphes. Si la sobriété et la symbolique du récit des évangiles sur le personnage de Marie ont laissé place à beaucoup d'interprétations pour les artistes, le thème de la Nativité est sans doute le plus communément rencontré et la collection d'Héricourt de Valincourt en héberge plusieurs exemples. Celui qui est ici retenu est une œuvre d'un peintre allemand anonyme du XV^e siècle, assez caractéristique du bouillonnement intellectuel et artistique de l'Europe. En effet, il mélange une approche archaïsante du drapé avec des apports italiens en représentant la Vierge en orante face à Jésus, posé directement au sol, au lieu de Marie portant l'Enfant sur ses genoux. Cette *Nativité*² est assez archétypale tout en mettant la Vierge à distance de Jésus, à genoux dans l'attitude de l'adoration pour signifier néanmoins que ce n'est pas une maternité comme les autres. Le rôle important de Marie est exalté dans ce panneau par une plastique flatteuse suivant les canons de l'époque : la Vierge est figurée avec un visage aux lignes pures et au grand front et possède un teint très blanc. Il évoque son ascendance royale car Marie serait issue, selon la tradition, de la lignée du Roi David, mais aussi sa pureté d'âme et de mœurs.

Les peintres de la Renaissance italienne ont fait de la Vierge un de leurs sujets favoris et sa représentation va de plus en plus se fixer, faisant de l'incontournable manteau bleu un élément pour la distinguer parmi les autres personnages. Couleur de la lumière divine (en opposition au blanc de la lumière terrestre), ce manteau azur devient un élément distinctif de la Vierge à partir du XII^e siècle. Ensuite, la Renaissance lui consacre une nuance particulière de bleu outremer, obtenu par le broyage de pierres de lapis-lazuli. Cette nuance coûtait plus cher que l'or à cause de la pierre qui permettait de l'obtenir. En effet le lapis-lazuli provenait d'Afghanistan. Il était alors destiné à un emploi mesuré et pour certains éléments bien définis, comme le manteau de la Vierge. Celui qui commandait l'œuvre devait en préciser la quantité de bleu à l'artiste.

Parmi les traits distinctifs que l'on attribue à la Vierge, on trouve également les expressions faciales qui doivent témoigner de son humilité et de l'acceptation de sacrifices futurs. La Vierge est souvent représentée tout en retenue, les yeux baissés, le visage relativement neutre, avec parfois un sourire subtil ou une expression songeuse qui évoque sa piété et son effacement. On retrouve ces notions dans un tableau représentant une *Adoration des Mages*, œuvre de Giovanni Francesco Lampugnani³.

² Inventaire : MJA 240.

³ Inventaire : MJA 144. Actuellement conservée dans les réserves du musée, cette œuvre a été attribué à Lampugnani (1588-1651) par l'historien de l'art Alessandro Morandotti en 2012.

Héritier de la tradition lombarde de Gaudenzio Ferrari, Lampugnani s'est montré sensible au nouveau climat spirituel et religieux de la Contre-Réforme et l'*Adoration des Mages* présentée ici en est un exemple parlant d'une grande élégance figurative cherchant l'équilibre entre modernité et tradition. La Vierge y occupe une position centrale dans un plan resserré, le manteau bleu qui l'enveloppe en un drapé aux lignes pures forme une courbe dans laquelle vient se lover la figure de l'Enfant-Jésus, entouré par Joseph et les mages, respectivement à senestre et dextre. La composition qui exalte le rôle protecteur de la Vierge envers l'Enfant-Jésus est complétée par l'atmosphère d'intimité qui existe entre les deux personnages face aux groupes des Rois mages. Un autre tableau du même artiste représentant l'*Adoration des bergers*, avec le même jeu de regard de la mère sur son enfant devait former un ensemble avec l'*Adoration des Mages*. Il a été vendu vers 2003 chez Sotheby's à Milan.



L'adoration des Mages, bois, 44x55cm, Giovanni Francesco Lampugnani (MJA 144)

La mère, la nourricière

La distanciation mise entre l'Enfant-Jésus et sa mère est relativement moderne et l'iconographie mariale a souvent, au contraire, exalté le rapport de tendresse et d'amour de Marie avec son fils via des scènes de profonde intimité. Les Vierges de Lait, représentant la Vierge allaitant Jésus, sont très courantes. Elles exaltent le rôle primordial de Marie, modèle de sainteté familiale, dans la vie de son nouveau-né. Cette iconographie est très fréquente du début du XIV^e siècle jusqu'à la fin du XVI^e siècle, mais on connaît des exemples dans les catacombes de Rome dès le II^e siècle, sans doute influencés par l'iconographie de la déesse

Isis allaitant son fils Horus. L'allaitement marial est d'abord et surtout un acte symbolique : c'est l'affirmation de l'incarnation de Dieu dans le corps d'un enfant. Il s'agit de montrer que cet enfant est bien un homme qui a faim et soif et de confirmer par ce biais son humanité.

La représentation de l'allaitement symbolise à lui seul la maternité, alors qu'il est très courant à l'époque de faire appel à une nourrice et de voir les familles préférer l'éloignement de l'enfant et l'allaitement mercenaire à son maintien dans le foyer. La Vierge apparaît comme une figure idéalisée vers laquelle les femmes doivent tendre, mais dont la perfection est difficile à atteindre dans le contexte social et économique d'alors.

Deux Vierges de Lait sont visibles dans les réserves du musée : l'une du XVI^e siècle d'un artiste anonyme sous l'influence du flamand Hans Memling⁴, l'autre du XVII^e siècle d'un anonyme hollandais cette fois du genre de Rubens. La première œuvre montre une facture nordique appuyée, mais néanmoins influencée par la manière italienne : on y voit la Vierge présentant son sein à Jésus. L'anatomie étrange de Jésus est liée au fait qu'il y a pour les artistes de cette époque un dilemme, car il est difficile de tendre à une représentation naturaliste d'un enfant quand celui-ci est l'incarnation divine. On a alors tendance à mêler des éléments de corps adultes et enfantins qui forment un ensemble composite. La Vierge présente une expression figée et presque déçue : c'est la manière de l'artiste de suggérer la préséance de la Vierge, qui connaît déjà par certains signes le destin de son fils et qui reste extrêmement songeuse⁵.



Vierge allaitant, bois, 45x31cm, artiste flamand de la fin du XV^e ou début du XVI^e siècle (MJA 31)



Sainte Famille, toile, 67x53cm, artiste hollandais du XVII^e siècle (MJA 25)

L'autre Vierge de Lait présentée⁶ développe une atmosphère beaucoup plus apaisée et qui tend vers la scène de genre. Les peintres calvinistes reprennent d'ailleurs ce modèle en le sécularisant, et on voit se développer durant le Siècle d'Or de nombreuses représentations

⁴ Inventaire : MJA 31. Peintre primitif flamand né à Seligenstadt vers 1435-1440 et mort à Bruges en 1494.

⁵ Cette interprétation est cependant soumise à caution, car le visage présente plusieurs repeints qui peuvent fausser notre vision.

⁶ Inventaire : MJA 25.

profanes de femmes allaitantes ou tenant leur enfant sur les genoux. Le musée possède une *Jeune mère* produite à la fin du XVII^e siècle et œuvre d'un anonyme néerlandais qui reprend le schéma archétypal des Vierges de Lait. La seconde Vierge présentée ici suggère donc une atmosphère intimiste et apaisée, très présente dans la peinture nordique, et les deux personnages, Marie et Jésus, montrent une influence rubénienne dans le traitement des corps. Un personnage barbu dans la pénombre, à l'arrière-plan, évoque le rôle effacé de Joseph, insistant sur le poids de la figure maternelle dans la petite enfance durant la période moderne. C'est un exemple intéressant qui illustre l'intérêt des peintres pour ces scènes religieuses, connues et accessibles à tous et qui permettent de créer des atmosphères en suggérant des émotions, sans alourdir la composition par de multiples éléments symboliques.

L'incarnation de la Charité

Si les corps masculins peuvent également figurer des allégories, ce sont souvent des figures féminines qui leur sont préférées. En particulier quand il s'agit de symboliser des vertus, on les identifie volontiers sous une forme puisée dans les traits récurrents du modèle féminin idéal : virginité, chasteté et humilité. Les vertus chrétiennes sont exclusivement représentées sous des traits féminins, car on pense depuis le Moyen Âge que la femme est plus sensible à la souffrance d'autrui : cela la pousse à pratiquer la charité et l'assistance aux malades. C'est donc assez naturellement que la société de l'époque moderne attribue aux femmes la presque exclusivité de la gestion des œuvres charitables, que l'Eglise encourage particulièrement dans le cadre de la Contre-Réforme. C'est l'occasion pour nombre de femmes de s'émanciper de la tutelle masculine dans l'organisation des bonnes œuvres et d'obtenir ainsi un rôle à la fois social et décisionnaire nouveau. Ce rôle prépondérant se retrouve dans les figures allégoriques de Charité visibles dans la collection.

La « charité » est déjà une idée présente chez les Romains qui la représentent sous les traits d'une jeune femme allaitant un vieillard. Elle devient la reine des vertus sous l'ère chrétienne en incarnant l'amour de Dieu et du prochain. Elle devient une vertu théologale, c'est-à-dire une vertu qui guide le croyant dans son rapport au monde et à Dieu. Les vertus sont au nombre de trois : la Foi, l'Espérance et la Charité.

Deux beaux exemples italiens de ces représentations allégoriques sont visibles au sein de la collection permanente : une *Charité* peinte sur bois de l'entourage de Francesco Salviati⁷ et une autre un peu plus tardive d'Alessandro Varotari, dit Padovanino⁸ peinte sur toile⁹. Si elle représente la même idée prenant corps sous des traits féminins, le traitement du sujet est différent.

Le tableau produit dans l'atelier de Salviati s'inspire d'un modèle original peint par le maître et aujourd'hui conservée dans la Galerie des Offices à Florence. Le thème de la Charité a été traité à plusieurs reprises par Francesco Salviati, ce qui montre l'intérêt croissant pour ce concept fondamental de la philanthropie chrétienne. La version de *La Fère* est fidèle par le dessin, mais apporte un nouveau point de vue par un traitement des couleurs plus maniériste, avec des tons acides qui durcissent le sujet. La composition pyramidale donne une place prépondérante à l'allégorie, entourée par trois enfants qui l'étreignent, la contraignant à une posture de torsion. Ce presque *Contrapposto* rend la silhouette sinueuse dans le goût des peintres de la maturité de la Renaissance italienne. Le traitement du corps de l'allégorie est plutôt héritier des canons de l'Antiquité par la beauté classique qui s'en dégage, même si le cou un peu long montre encore une fois l'influence du maniérisme. Ce traitement du corps

⁷ Inventaire : MJA 28. Francesco Salviati est né à Florence en 1510 et mort à Rome en 1563.

⁸ Peintre italien né à Padoue en 1588 et mort à Venise en 1649.

⁹ Inventaire : MJA 16.

dégage une certaine froideur car la Charité est ici une belle statue un peu distante, plus proche d'un modèle théorique issu de la théologie qu'une véritable figure de secours et d'accueil.

L'œuvre plus tardive de Padovanino est en contre-pied car davantage libérée des rigoureuses compositions antiques. Le Padouan Padovanino marque la première moitié du XVII^e siècle par une exploration a posteriori de l'œuvre de Titien. Il a travaillé sur de grands chantiers de décoration à Venise et a multiplié les voyages à Rome durant ses années de maturité. Héritier d'une famille d'artistes, son père, son grand-père et sa sœur étant des peintres reconnus, il se distingue par la précision de son travail. Son allégorie est d'un abord plus chaleureux que la production de l'atelier de Salviati : un plan resserré présente une femme souriante qui nourrit un bambin tandis qu'elle joue avec le deuxième qui est juché sur ses épaules. La gamme de couleur limitée et la composition simple organisant les relations entre les trois personnages le long de deux lignes latérales montrent la volonté de célébrer prosaïquement l'amour filial, loin des codes classiques qui prévalent dans ce genre de scène. Cette représentation intime évoque également de manière plus libre la relation maternelle qui est de plus en plus revendiquée dans la peinture, symptomatique de l'apparition d'un modèle familial nouveau, centré sur l'enfant et l'apport au bien-être de celui-ci par la mère.

L'ambivalence des figures féminines

Marie-Madeleine, la repentance sensuelle

Les exemples exaltant la pureté ne peuvent néanmoins concerner toutes les fidèles et il convient de trouver d'autres figures suggérant une possible réhabilitation des femmes alors considérées comme pécheresses. La figure ambivalente de Marie-Madeleine va beaucoup servir dans cette optique et on la retrouve dans la collection avec un des chefs-d'œuvre de Jan Matsys¹⁰ : *la Madeleine en prière*¹¹, réalisé vers la fin de sa carrière en 1570. Connue par ses affinités avec l'école de Fontainebleau et l'influence d'un voyage italien, Jan Matsys développe un style dont les deux grandes composantes sont visibles sur cette Madeleine : un trait prononcé pour le portrait selon le goût italianisant et une palette très nordique à base de bruns et de bleu glacier. Marie de Magdala est représentée dans la posture que les artistes ont préférée : nue, enrobée de longs cheveux, choisissant dans ses avatars la Pécheresse repentante se retirant au désert.

La figure de cette femme, telle que l'a définie la tradition, est le résultat d'une fusion entre plusieurs personnages cités par les évangiles : la disciple de Jésus, la sœur de Marthe et de Lazare et une pécheresse à longs cheveux, qui vient vider sur les pieds du Christ un plein flacon de parfum et les essuie avec ses cheveux. Apparue au VII^e siècle, le culte de Marie-Madeleine connaît une diffusion extraordinaire à partir des XI^e et XII^e siècles en tant que modèle pour les femmes déchues et pour celles qui connaissent des situations à risque, car la tradition fait d'elle une ancienne prostituée devenue sainte par son exemplarité lors de sa conversion.

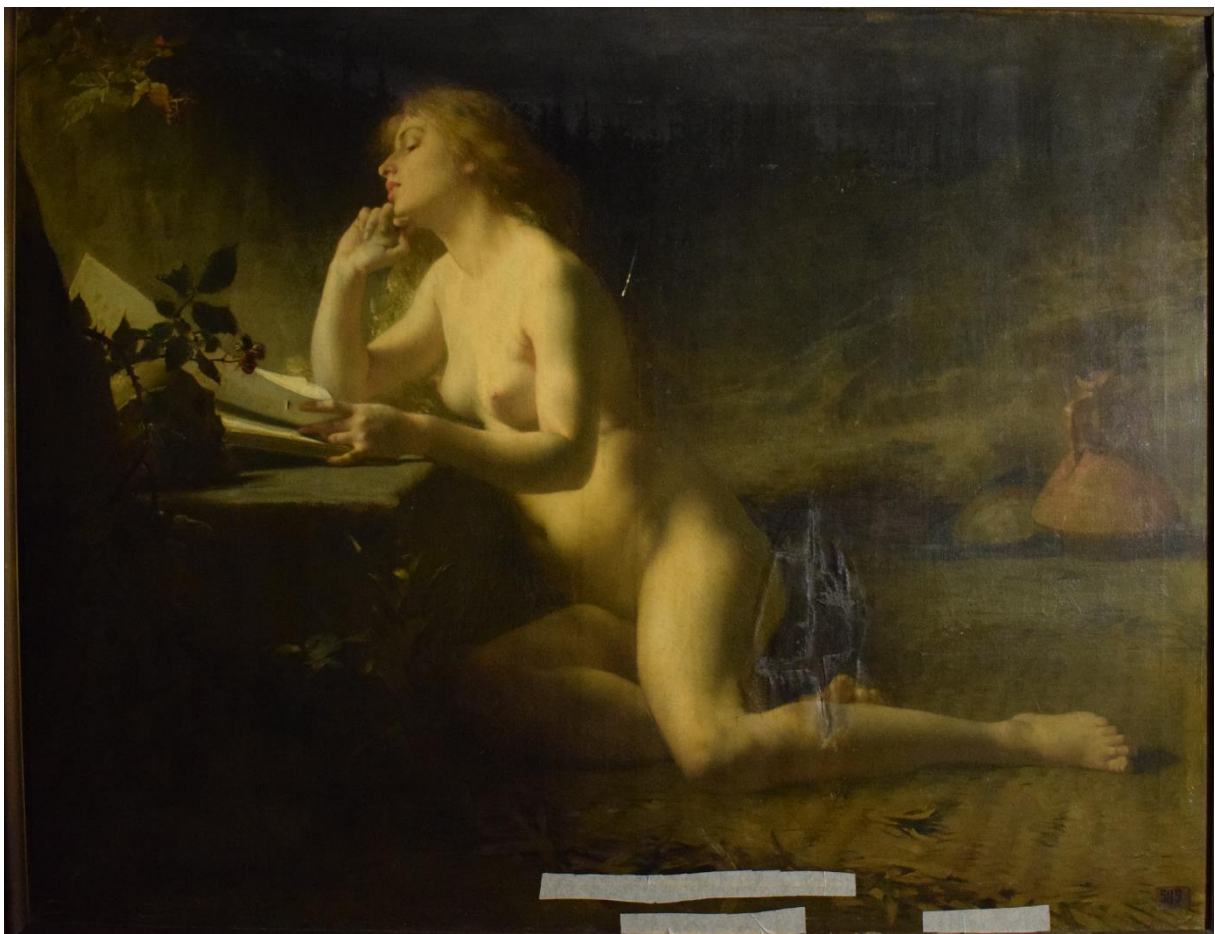
La Madeleine de Matsys montre bien l'ambivalence du personnage, représentée par l'artiste avec une sensualité retenue mais néanmoins présente, qui la place en tant qu'ascète se retirant du monde en position de séductrice malgré elle. Occupant presque toute la surface du panneau, la ligne essentielle de composition est un arc de cercle traversant le corps dénudé de la sainte pour s'opposer au livre de prière, mettant en avant le fait que l'ancienne pécheresse est entrée dans une période de méditation et de repentance.

¹⁰ Peintre flamand né vers 1510 et mort à Anvers en 1575.

¹¹ Inventaire : MJA 336.

Hors des repères chronologiques de la collection se trouve en réserve une grande toile représentant *Madeleine repentante*, œuvre de Tony Robert-Fleury¹² (Inv : MJA 113) un peu particulière. Elle témoigne de la fascination qu'a continué à exercer la figure de la pécheresse repentie sur les artistes du XIX^e siècle. Dépôt de l'Etat lors de la création du musée, la toile est aujourd'hui entrée dans la collection. Elle montre un regard bien différent de celui exprimé par Jan Matsys : prétexte à la nudité, la repentance au désert de Marie-Madeleine s'organise en une diagonale qui met en valeur son corps, complètement exposé.

Peintre académique qui pratique le style troubadour, Robert-Fleury évacue totalement le mysticisme du sujet pour ne garder que sa sensualité. Les critiques des salons où il expose lui reprochent d'ailleurs de peindre systématiquement les femmes sous forme de « créatures langoureuses ». Cette peinture rencontre néanmoins le succès, puisqu'elle est acquise par l'Etat malgré le traitement maladroit du sujet qui était communément accepté alors pour justifier le modèle nu.



Marie-Madeleine, toile 166x113cm, T. Robert Fleury (MJA 113)

Les déesses en contrepoint : des femmes libres et puissantes au cœur des intrigues

Loin des représentations corsetées des figures saintes de la Chrétienté, la représentation de déesses et de figures mythologiques a permis aux peintres de donner une interprétation plus libre du corps féminin, notamment en le dénudant de manière assumée, puisque la pudeur ne concerne pas les figures païennes.

¹² Inventaire : MJA 113. Tony Robert-Fleury est né à Paris en 1837 et mort dans cette même ville en 1911.

La représentation de déesses ou de personnages féminins de nature fantastique est l'occasion aussi de rompre avec l'ordre établi en plaçant des femmes dans des positions de pouvoir, thème popularisé depuis le Moyen Âge par les pratiques rituelles du carnaval qui voyaient hommes et femmes échanger leurs rôles sociaux. Les écoles flamande et hollandaise puisent très largement dans cette idée à partir du début du XVII^e siècle en s'appuyant sur les représentations mythologiques pour couper court aux critiques quant à la mauvaise influence de l'image, puisqu'elle représente un monde ancien et révolu. Généralement, la domination féminine qui apparaît dans l'iconographie montre les idées reçues d'alors, puisque la suprématie masculine s'y voit renversée par la ruse et la perfidie de femmes ou de déesses utilisant leur charme pour soumettre les hommes.

Une petite huile sur cuivre intitulée *Hommage à Vénus*¹³ du peintre anversois Simon de Vos¹⁴ est assez représentative de cette mouvance, car elle présente le thème de la séduction féminine sous la forme d'une Vénus, qui soumet la population par la passion charnelle. En effet, on voit la déesse, le dieu Cupidon à ses côtés, entourée par une foule d'hommes et de femmes de toutes conditions faisant preuve d'attitudes licencieuses, comme ensorcelés par le pouvoir de Vénus : certains s'embrassent et s'enlacent, d'autres se dévêtent...

Peint vers 1625-1635, ce panneau illustre un thème fréquent à l'époque, à la fois allégorique et galant, inspiré des *Eikones* de Philostrate l'Ancien. Ici, Simon de Vos, qui a été maître dans la confrérie des peintres d'Anvers, montre l'influence de Rubens sur sa manière, car il a travaillé dans l'atelier de celui-ci. Spécialiste des scènes mythologiques et des scènes de genre jusque 1640, il mêle souvent ces deux types en associant personnages vêtus à l'antique et figures de son temps. Le choix d'une représentation de la déesse de la beauté et de l'amour, Vénus, l'Aphrodite grecque, apparaît comme une évidence car il s'agit d'un sujet inépuisable par le grand nombre d'épisodes mythologiques dans lesquels elle apparaît. Les scènes où on la rencontre sont presque toujours relatives à la séduction, au plaisir et à la jeunesse, idées liées ordinairement à celle des rapports amoureux, mais qui permettent également de montrer les dangers de vices féminins. Présentée dénudée, Vénus devient l'image vivante de la luxure, incarnant la femme tentatrice qui fait courir l'homme à sa perte. Placée au cœur des intrigues, elle alimente les préjugés misogynes en associant une nature lascive à des machinations amoureuses.

Si Vénus a souvent la préférence des peintres, on trouve d'autres déesses représentées, notamment une qui se place en position antagoniste, avec la figure de Diane. Les réserves du musée abritent notamment une toile représentant *Diane au bain*¹⁵ s'inspirant d'un tableau du même titre (conservé au musée d'Art ancien et contemporain d'Epinal) réalisé par Antoine Coypel¹⁶ dont il reprend la composition. Le peintre anonyme qui a produit l'exemplaire laferois possède un style moins précis, même s'il se dégage une excellente maîtrise dans la représentation des figures. On y voit Diane, déesse de la chasse dans la mythologie romaine après son assimilation à la déesse Artémis du panthéon grec, qui après son bain se fait rhabiller par les nymphes, ses suivantes. Bien qu'influencée par le Baroque, la composition est allégée des lourdeurs décoratives de la version de Coypel, tout en gardant les éléments les plus symboliques.

La déesse est vêtue, au contraire de Vénus, ainsi que ses suivantes, car elle symbolise la pudeur, en référence à l'épisode mythologique dans lequel Diane est surprise au bain par le chasseur Actéon. Furieuse, elle le transforme en cerf. Impuissant, Actéon meurt déchiré par ses propres chiens qui ne le reconnaissent pas et sont rendus fous de rage. Elle est aussi connue comme une déesse « vierge », à l'image d'Athéna et Hestia, qui punit sévèrement les

¹³ Inventaire : MJA 235.

¹⁴ Peintre flamand né en 1603 et mort à Anvers en 1676.

¹⁵ Inventaire : MJA 95.

¹⁶ Antoine Coypel est né à Paris en 1661 et mort dans cette même ville en 1722.

mortels qui cherchent à la séduire. Les écrivains de l'Antiquité, notamment Plutarque, la décrivent comme celle qui s'abstient de tout commerce sexuel avec des hommes. Elle devient pour cet aspect un exemple pour les jeunes filles devant garder leur virginité. Un épisode mythologique évoque d'ailleurs cet aspect, visible à deux reprises dans la collection d'Héricourt : la découverte de la grossesse de Callisto, une de ses suivantes, par Diane. La première version est une toile d'un anonyme italien du XVII^e siècle, l'autre est une huile sur bois du Néerlandais Daniel Vertangen¹⁷. Les deux versions de cet épisode présentent l'affliction de Callisto face à la fureur de la déesse quand elle découvre que sa suivante préférée n'est pas restée chaste. Le mythe nous apprend que celle-ci a été transformée en Ourse par Zeus, afin qu'elle aille se cacher dans la forêt et échapper à la vindicte de la déesse, mais celle-ci la retrouve et la tue de ses flèches.

Si la chasteté de Diane est admirée, elle est aussi dénoncée par les peintres pour les rapports saphiques qu'on lui suppose avec ses suivantes, et la déesse chaste est représentée dans une atmosphère sensuelle. On rapproche également ses colères implacables et ses vengeances des crises d'hystérie, considérées comme un mal exclusivement féminin depuis l'Antiquité, pour ajouter à la liste déjà longue des vices qu'on impute aux déesses et, par extension, aux femmes.

Le traitement caricatural qui est fait des figures féminines incarnant des déesses peut s'expliquer par la peur que provoque, dans une société où le pouvoir est presque exclusivement masculin, l'image d'une femme forte et déterminée, même si ses intentions sont pures. Victime des vices affiliés à son sexe, elle est forcément dangereuse par nature.

¹⁷ Peintre néerlandais né à Amsterdam en 1601 et mort dans cette même ville en 1683.



Diane au bain, toile 87x73cm, copie de Coppel (MJA 95)

L'impuissance face à la violence des hommes

Les vierges martyres

L'idée de la pureté est très présente dans l'iconographie religieuse de la Femme, et plusieurs exemples de vierges martyres sont présents dans la collection. Dès les premiers siècles du Christianisme, la virginité s'affirme comme l'une des conditions essentielles de la sainteté avec le martyre qui est souvent la conséquence de la défense acharnée de son intégrité morale et physique. Les représentations de sainte Catherine d'Alexandrie et d'autres jeunes filles, souvent des nobles converties qui résistent aux propositions dégradantes d'hommes,

montrent l'émergence d'un modèle spécifique de sainteté féminine qui est présenté aux jeunes filles. Le *Mariage Mystique de sainte Catherine*¹⁸, du peintre bolognais Biagio Pupini, dit Biagio delle Lame¹⁹ nous dévoile une sainte Catherine d'une grande beauté, somptueusement parée, présentée auprès de la Sainte famille avec l'Enfant-Jésus qui lui passe au doigt l'anneau de son union mystique. Mais ce moment relativement apaisé ne doit pas faire oublier le martyre de la sainte, et l'autre main de celle-ci est posée sur la roue dentée de fer de son supplice.

La prolifération des scènes de martyres sur la vie de vierges de l'Antiquité tardive s'explique par une volonté de démonstration d'exemplarité. Mais la description macabre des châtiments et des tortures dénote une complaisance face à la souffrance des femmes victimes de la violence masculine, tant de la part du peintre qui exécute le motif que des commanditaires friands de ces scènes violentes. La collection comprend notamment un intéressant modello du *Martyre de Sainte Afra*²⁰, par Carlo Caliari, dit Carletto²¹ qui produit ce modèle d'atelier pour son peintre de père, Paolo Caliari, plus connu sous le nom du Véronèse.

L'épisode dépeint ici est rattaché à l'histoire de la ville lombarde de Brescia où se trouve encore aujourd'hui la version définitive de ce tableau, car il représente le martyre d'Afra, sainte patronne de la ville. Convertie au Christianisme sous le règne d'Hadrien, elle est décapitée dans l'amphithéâtre de Brescia et le tableau la représente juste avant son martyre, émergeant d'un échafaud au pied duquel gisent les cadavres des autres martyrs chrétiens. Elle porte une robe blanche qui exalte sa pureté. L'épée qui sert à sa décapitation, préférée à la hache car la sainte est de haute noblesse, est posée à côté et sa forme crucifère renforce le sens profond du sacrifice pour la foi.

La demoiselle en détresse : passivité et archétype

Si la femme reste une séductrice aux yeux des hommes, c'est parce que les peintres, à l'image de la société d'alors, portent un regard complaisant sur les femmes victimes de la violence qui résulte des désirs masculins. Comme la figure de la Vierge et la figure de la pécheresse font apparaître une image féminine double, on retrouve cette même dualité dans les représentations masculines en pendant : s'opposent l'homme aveuglé par ses désirs et le preux chevalier dont le courage n'a d'égal que sa courtoisie.

Le thème de la demoiselle en détresse cristallise cette situation qui enferme la femme dans un rôle de victime passive devant attendre son salut comme sa perte de l'intervention des hommes. La toile *Roger délivrant Angélique*²² de Filippo Teodoro di Liagno, plus connu sous le nom de Filippo Napoletano²³ en est un exemple parlant. Scène inspirée d'un chant du *Roland furieux*²⁴, on y voit Angélique, une princesse capturée par des pirates qui l'abandonnent sur une île en pâture à un monstre marin. Le chevalier Roger intervient alors pour la sauver. Peintre encore peu connu du grand public, Napoletano figure sans conteste parmi les peintres les plus innovants de son temps. Le tableau de La Fère montre bien la théâtralisation de l'espace qu'il réussit à créer en construisant sa composition autour de la femme nue et pâle sur des rochers sombres. Présentée comme une victime vulnérable et sans défense, elle est perçue comme un sujet d'attraction qui garantit la réaction du spectateur en

¹⁸ Inventaire : MJA 40.

¹⁹ Biagio Pupini est un peintre italien dont l'activité est repérée à Bologne entre 1511 et 1575.

²⁰ Inventaire : MJA 12.

²¹ Carlo Caliari est né à Venise en 1570 et mort dans cette ville en 1596.

²² Inventaire : MJA 34.

²³ Filippo Napoletano est né à Rome en 1587 et mort dans cette même ville en 1629.

²⁴ Poème épique composé par l'Arioste au XVI^e siècle.

amplifiant la fonction de communication de l'œuvre d'art. En outre, la fragilité de la victime joue un rôle fondamental dans la construction de l'identité masculine opposant la monstruosité et la brutalité qui peut se saisir de l'homme (ici incarnée par le monstre marin émergeant des flots), et son contraire sa noblesse d'âme et son courage (Roger, placé dans coin supérieur dextre du tableau, est en pleine lumière).

Si le thème de la violence vis-à-vis des femmes a souvent été traité, ce sujet qui implique une puissante charge émotive est doté d'une valeur morale importante. L'utilisation des mythes grecs et romains, des récits épiques et les vies de martyres chrétiennes donnent aux peintres une certaine distanciation avec les faits présentés. Mais ils se sont également inspirés des faits divers qui leur sont contemporains, et on peut évoquer le *Portrait de Béatrice Cenci*²⁵, œuvre d'un anonyme romain du XVII^e siècle. Surnommée « La belle parricide », Béatrice Cenci²⁶ est célèbre en tant que protagoniste d'un procès pour un meurtre sordide, à Rome, où elle aide sa famille à assassiner son père qui voulait la violer. Condamnée à mort, elle n'échappe pas à la décapitation malgré la compassion populaire. Plusieurs fois portraiturée après sa mort tant son histoire avait ému, elle est présentée de manière archétypale avec un turban enroulé sur la tête qui permet de l'identifier tout de suite. La fortune de la représentation de ce fait divers montre la même sensibilité que les représentations de vierges martyres (notre portrait la représentant en orante tenant un crucifix) mais montre aussi la vulnérabilité du statut féminin face aux institutions et de la femme placée dans l'incapacité de se défendre.

La jeune fille enlevée ou séduite

Cette incapacité est également visible dans un autre sujet souvent abordé, celui de la séduction ou de l'enlèvement de jeunes filles, soumises au désir aveugle d'un homme. Si le mythologique *Enlèvement de Chloris*²⁷ du baroque Cosimo Ulivelli²⁸, visible dans les sections italiennes du musée est un bon exemple de ce type de représentation, nous allons évoquer plus en détail une peinture inédite des réserves, qui représente une jolie copie de *l'Enlèvement d'Hélène*²⁹ par Lubin Baugin³⁰, dont l'original est visible au musée des Beaux-Arts de Dijon. D'une taille comparable à celle de l'original, et d'assez bonne facture, la copie de La Fère est peut-être une deuxième version confiée à l'atelier du peintre. On y voit représentée Hélène, une des figures les plus célèbres des textes d'Homère. Hélène est à l'origine de la fameuse Guerre de Troie et des récits épiques de l'Iliade, car c'est à la suite de son enlèvement par le Troyen Pâris, représenté sur le tableau enlaçant Hélène pour l'emporter sur son bateau, que Ménélas, roi de Sparte fait le siège de la ville de Troie. Si dans le récit original Hélène cède facilement à Pâris, qui l'emmène sans trop de résistance tant elle est séduite par sa beauté et ses richesses, l'Occident médiéval déculpabilise Hélène dans ses réécritures de la guerre de Troie et la représente bel et bien enlevée. Ces mêmes récits ont sans doute influencé la réalisation de cet enlèvement, mettant en valeur la jeune femme comme figure centrale à l'origine de la Guerre de Troie. Ils renforcent donc l'idée commune de la Femme comme source de conflits et instigatrice d'intrigues. Ces enlèvements symbolisent généralement pour la femme enlevée une union forcée que les peintres vont traiter par allusion. Pâris qui enlace sensuellement Hélène sur notre tableau en est un exemple, même si le langage par l'image est parfois beaucoup plus incisif.

²⁵ Inventaire : MJA 20.

²⁶ Béatrice Cenci est née à Rome en 1577 et morte dans cette même ville en 1599.

²⁷ Inventaire : MJA 3.

²⁸ Cosimo Ulivelli : né à Florence en 1625, mort dans cette même ville en 1704.

²⁹ Inventaire : MJA 15.

³⁰ Lubin Baugin est né à Pithiviers en 1612 et mort à Paris en 1663.



L'Enlèvement d'Hélène, toile de 22x22cm, d'après Lubin Baugin (MJA 15)

Un tableau de la fin du XVIII^e siècle se trouvant dans les collections françaises en est un exemple intéressant, qui évoque sans tabou et de manière assez triviale la défloration d'une jeune fille séduite par un éphémère soupirant. Intitulé *l'Oiseau mort*³¹, il est l'œuvre d'un peintre anonyme officiant dans le genre de Jean-Baptiste Greuze³². Son thème est bien connu et courant, popularisé à l'époque par les livres d'emblèmes qui illustraient la devise « Découvrir, c'est périr » :

« La boîte a été ouverte, l'oiseau s'est enfui.
Oh Virginité, fleur fragile qui nous échappe si facilement. »
(*Reperire, perire est*, tiré de Jacob Cats, *Proteus*, 1618)

³¹ Inventaire : MJA 128.

³² Jean-Baptiste Greuze : peintre français né à Tournus en 1725, mort à Paris en 1805.

Sur la toile, une jeune fille à l'air peiné tient sur ses genoux un oiseau mort près de la cage ouverte. Le peintre use ici de symboles : cage ouverte pour symboliser la défloration, oiseau mort pour symboliser un amour sans lendemain, aux conséquences bien plus importantes que la mort d'un canari, puisque la jeune fille déflorée est déshonorée et risque une grossesse hors mariage.

Ces indices laissent à penser que la jeune fille découvre un peu tard ce qu'implique l'amour, et si l'on en croit son expression, cette prise de conscience est douloureuse. En se voulant moraliste, le peintre porte néanmoins un regard grivois et vaguement ironique sur la scène. Si la jeune fille séduite peut être objet de compassion, son futur n'en est pas moins compromis et l'artiste, qui se fait ici prolongement de la société, ne lui vient pas spécialement en aide en suggérant un possible salut.

Conclusion

Conditionnée par la vision chrétienne de la féminité, alors inhérente à la société, la représentation des traits attribués à la Femme reste marquée par son état de sujétion face aux hommes. Si la présence écrasante de la Vierge dans les représentations catholiques incite les femmes à suivre un modèle de sainteté dans la vie familiale, elles sont vite rattrapées par les préjugés et lieux communs les repoussant à des rôles de séductrices ou d'intrigantes. Les vices féminins, très souvent figurés dans l'histoire de l'art, sont néanmoins présents avec mesure au sein de la collection d'Héricourt de Valincourt : la Comtesse s'est souvent tournée vers des sujets relativement apaisés pour sa collection et a évité des œuvres à la sensualité trop exacerbée, ou potentiellement polémiques. Il ne faut donc pas forcément voir un aspect féministe dans le choix des œuvres par la Comtesse, mais plutôt l'idée de ne pas montrer un goût pour le scandale pour une respectable veuve.

La production picturale présentée ici est visiblement uniquement masculine : la présence écrasante des hommes fait douter de la possibilité d'une femme parmi les artistes anonymes évoqués. La vision que le peintre exprime est donc masculine et se place souvent dans le creuset des préjugés et lieux communs relatifs à la Femme pour plaire au public. L'expression d'un point de vue féminin par un biais pictural est absente des quelques œuvres décrites ici, et n'est guère présente dans la collection de manière générale. Un seul tableau est l'œuvre d'une femme : *le portrait de madame Adélaïde*³³. Œuvre de la portraitiste virtuose Elisabeth Vigée-Lebrun, il témoigne du changement très lent qui commence à s'opérer à la toute fin de la période moderne : on verra ensuite artistes, mécènes et collectionneuses affirmer en pionnières un goût féminin pour l'Art, qui n'aura ensuite plus rien de l'exception.

Mariel Hennequin,
Guide du musée Jeanne d'Aboville de La Fère

³³ Inventaire : MJA 124.