



Céline Poughon

A propos de l'ouvrage :

Caroline Trotot (dir.), *Autoportraits, autofictions de femmes à l'époque moderne : savoirs et fabrique d'identité*, Paris, Classiques Garnier, « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 2018
978-2-406-07236-2



Cet ouvrage collectif, publié en 2018 sous la direction de Caroline Trotot, interroge les rapports entre féminité et savoirs. Il vise, en particulier, à restituer les dynamiques à l'œuvre entre ces deux objets d'étude dans l'art pictural et dans la littérature sous l'Ancien Régime. En ce sens, le recueil réhabilite des personnalités oubliées ou dont les productions littéraires et artistiques ont été injustement passées sous silence, à travers plusieurs exemples concrets. Le volume met en valeur le caractère particulièrement innovant d'œuvres produites par des femmes à travers l'étude de Catherine des Roches, Marie Stuart, Marguerite de Valois, Elisabeth de Bohême, Lucy Hutchinson, Marie-Catherine Homassel Hecquet, Madeleine Françoisse Basseporte, Félicité de Genlis, Sofonisba Anguissola, ou encore Hortense Haudebourt-Lescot. Ainsi, malgré les apparences et les préjugés encore véhiculés aujourd'hui, l'ensemble des contributions souligne combien les femmes ont activement participé à l'évolution des canons génériques artistiques et littéraires.

Il convient de souligner la dimension interdisciplinaire et internationale du volume, qui ouvre des perspectives particulièrement porteuses articulant littérature, histoire des arts, sociologie et philosophie. Dans cette mesure et afin de favoriser la diffusion des pistes ouvertes, les réflexions développées dans l'ouvrage ont aussi fait l'objet d'une publication en ligne, en anglais, dans la revue *Arts et Savoirs*¹. En adoptant une démarche de revalorisation

¹ *Arts et Savoirs*, n°6, 2016, journals.openedition.org/aes/696. Page consultée le 20.08.2019.



du rôle qu'ont joué les femmes dans l'évolution des arts et des savoirs, le volume couvre un empan chronologique relativement large, s'étendant du XVI^e siècle à la fin du XVIII^e siècle, ce qui permet de mettre en avant leur affirmation, plus ou moins manifeste, durant toute la période de l'Ancien Régime. En effet, il s'agit de donner une vision globale du statut des femmes à cette époque et de décrire les modalités du processus d'une (ré)appropriation des sphères littéraires et artistiques. En ce sens, le choix de s'intéresser aux dynamiques à l'œuvre durant cette période historique s'inscrit dans les débats critiques autour de la question de la genèse du féminisme. Dans la lignée des travaux de Diane Desrosiers² ou d'Hélène Cazes³, l'ouvrage amène à s'interroger sur la nature de la démarche féministe présente dans les œuvres des femmes étudiées : doit-on parler de « proto-féminisme »⁴ ou peut-on la qualifier de *féminisme* au sens d'entreprise consciente, subversive voire revendiquée ? Le volume n'a pas vocation à apporter une réponse à cette question polémique, mais cherche essentiellement à mettre en avant des « éléments significatifs » et des « enjeux » au moyen d'une « approche croisée d'objets encore mal connus et mal reconnus »⁵.

Cette étude, qui cherche à éluder tout risque d'illusion rétrospective, interroge conjointement la réception contemporaine des productions passées et la hiérarchisation des savoirs. Et, de fait, selon une perspective aussi bien générique que thématique, l'ouvrage souligne des pratiques et des discours que l'historiographie a longtemps rangés dans la catégorie des *minores*. En ce sens, les différents contributeurs s'intéressent d'abord à la relation qu'entretiennent les femmes – considérées comme d'éternelles mineures et dont les

² Voir en particulier D. Desrosiers et J.-Ph. Beaulieu, « Les Etudes sur les femmes écrivains du XVI^e siècle français », *French Studies : A Quarterly Review*, Vol. 65, n°3, Oxford University Press, July 2011, pp. 370-375.

³ Voir notamment H. Cazes et W. Kemp, « La Renaissance des Muses : une curieuse féminité *Carmina Nouem Illustrium Feminarum*, Plantin 1568 », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, 17, 2004, « Femmes », pp. 32-36 ; H. Cazes, « Une Topique déshabillée : le voyage de Ginevra entre *Le Décaméron* et *La Cité des Dames* », *Ainsi passe le texte, Mélanges en hommage à Madeleine Jeay*, sous la direction de V. Duché, Y.-M. Tran-Gervat et D. Maher, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 131-149.

⁴ Sur la question du « proféminisme », voir E. Hunt Botting and S. L. Houser, « "Drawing the Line of Equality": Hannah Mather Crocker on Women's Rights », *The American Political Science Review*, Vol. 100, n°2, American Political Science Association, May 2006, pp. 265-278.

⁵ *Autoportraits, autofictions de femmes à l'époque moderne : savoirs et fabrique d'identité*, sous la direction de C. Trotot, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 8.



travaux ont longtemps été passés sous silence – avec l’art, la littérature et le savoir. Mais ils ne se contentent pas pour autant d’aborder la question de l’absence et de l’oubli selon une perspective thématique et genrée. En effet, les pistes ouvertes se doublent d’une réflexion générique formelle, dans la mesure où l’étude s’organise autour de la question de l’autoportrait. Par conséquent, qu’il s’agisse d’une pratique picturale réflexive, de mémoires ou de la publication de correspondances, la naissance de genres considérés comme mineurs – face à la peinture d’histoire ou à la grande poésie – est particulièrement signifiante dans le cadre d’une réflexion sur la hiérarchie des œuvres selon si elles émanent d’un créateur ou d’une créatrice. De fait, ces genres dits *mineurs*, qui, en réalité, sont souvent apparus sous l’impulsion de femmes, mettent en question notre perception actuelle de l’histoire artistique et littéraire. Finalement, en s’intéressant aux femmes et aux autoportraits, deux objets présents en creux dans la perception contemporaine des savoirs, il s’agit de « renverser l’absence pour la transformer en présence »⁶ en veillant à se prémunir contre tout risque de surinterprétation.

Le volume comporte deux parties organisées de manière chronologique. Cette bipartition est justifiée par un accroissement des productions féminines entre le XVI^e et le XVIII^e ainsi que par l’intérêt de plus en plus grand – ou du moins l’acceptation – qui leur est porté par leurs contemporains. La première partie met essentiellement en relief des œuvres littéraires, montrant comment des femmes ont affirmé leur identité propre et singulière en se réappropriant les savoirs humanistes. Cathy Yandell analyse la démarche de Catherine des Roches, qui renouvelle le dialogue antique. Effectivement, la Dame poitevine fait évoluer le dialogue philosophique vers plus de sensualité à travers l’instauration d’un cadre plaisant dans lequel plusieurs arts et sens sont convoqués. Toutefois, cette réappropriation de certains codes traditionnels est bien au service d’une réflexion engagée en vue d’une élévation spirituelle de son lectorat : l’appel aux sens permet donc d’étayer son raisonnement singulier et subtilement subversif. Suivant les mêmes axes problématiques, Colette H. Winn souligne que l’appropriation de l’écriture épistolaire a permis à Marie Stuart de corriger les rumeurs fallacieuses qui circulaient à son sujet et de reprendre le contrôle d’une fin d’existence doublement contrainte par sa condition de femme et son enfermement concret. Caroline Trotot s’intéresse aux *Mémoires* de Marguerite de Valois : les écrits de cette reine sans enfant lui ont offert la possibilité d’affirmer une identité auctoriale forte et complexe au moyen d’un

⁶ *Ibid.*, p. 9.



style comportant de multiples niveaux interprétatifs qui tendent parfois à la contradiction. En particulier, en se saisissant au fil du temps, elle met au jour un « je » multiple et le caractère fondamentalement pluriel de son identité. Par conséquent, les ambiguïtés voire les paradoxes inhérents à sa pensée sont aussi le reflet des logiques qui animent les sphères du pouvoir qu'elle a côtoyées en tant que princesse puis en tant que reine. Hélène Bah Ostrowiecki, quant à elle, étudie la correspondance philosophique entre Descartes et la princesse Elisabeth de Bohême. Ces missives donnent notamment l'occasion à la princesse de se constituer une voix propre en replaçant la problématique du corps au cœur des enjeux – qu'il s'agisse du corps physique ou du corps social. Et, de fait, Elisabeth de Bohême souligne d'abord combien le corps peut être un obstacle à la réflexion philosophique quand il est plongé dans l'ignorance. Mais, toute existence étant confrontée à l'expérience par son intermédiaire, le corps est une donnée incontournable à prendre en compte dans l'entreprise de connaissance de soi. Ainsi, la princesse affirme son identité en donnant corps à son intériorité. Michael A. Soubbotnik met quant à lui en avant la latiniste Lucy Hutchinson, dont l'autoportrait se construit paradoxalement en creux et dont la présence est perceptible dans un subtil effacement. A la mort de son mari (John Hutchinson), la veuve disparaît mais l'autrice affirme bien sa présence par l'existence même de ses écrits, qui seront néanmoins publiés à titre posthume. Enfin, Thomas M. Carr Jr. étudie la position des femmes jansénistes face à l'interdiction faite aux femmes par Saint Paul d'enseigner tout savoir théologique, les condamnant par là à un éternel silence sur la question. En prenant l'exemple de Marie-Catherine Homassel Hecquet, Thomas-M. Carr Jr. montre comment leurs professions de foi déjouent l'horizon d'attente du lecteur : effectivement, ces textes qui, *a priori*, devraient être caractérisés par une certaine humilité peuvent, paradoxalement, être le vecteur de l'affirmation d'une personnalité propre. En ce sens, retirée de force du couvent et contrainte au mariage, Marie-Catherine Homassel Hecquet est un exemple particulièrement marquant. Celle-ci, en effet, s'approprie les savoirs théologiques et produit des écrits dans lesquels le « je » auctorial meurtri est fortement présent et engagé.

La deuxième partie de l'ouvrage élargit l'étude à d'autres disciplines et met en avant des autoportraits féminins de plus en plus nombreux. Ceux-ci reprennent les axes problématiques développés précédemment, tout en prenant en compte des stratégies d'affirmation de soi toujours plus complexes. Notamment, Natania Meeker et Antónia Szabari



réinvestissent l'art botanique de Madeleine Françoise Basseporte qui, à travers ses illustrations, ne se contente pas de représentations. En effet, dépassant le seul domaine artistique, ces dessins comportent une dimension édifiante. Telle l'organisation complexe des végétaux qu'elle dessine, Madeleine Françoise Basseporte s'affirme dans toute la singularité de sa personnalité, et notamment dans un rôle d'enseignante par la transmission de savoirs. Catriona Seth problématise, quant à elle, la notion d'autoportrait au XVIIIe siècle, en analysant différentes formes de représentations de soi. Pour cela, elle mène une étude comparatiste en confrontant les écrits de Mary Robinson, Victoire Monnard, Adelaïde de Castellane, Françoise-Radegonde Le Noir, Jeanne-Marie Roland, Suzanne Necker et Charlotte-Nicole Coquebert de Montbret, ainsi que les tableaux de Rosalba Carriera et d'Elisabeth Vigée Lebrun. Dans la même logique, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval complexifie l'analyse des mémoires de femmes, dont il était déjà question dans la première partie avec Marguerite de Valois, à travers l'exemple de Madame de Genlis. En particulier, cette dernière s'affirme au moyen d'un témoignage personnel qui, par son caractère oblique et fragmentaire, constitue un réel « jeu de piste »⁷ auquel le lecteur doit activement prendre part. Melissa Hyde prolonge ensuite cette réflexion en dévoilant les logiques complexes et conflictuelles à l'œuvre dans l'affirmation des femmes peintres, de Sofonisba Anguissola à Hortense Haudebourt-Lescot. Ces femmes, qui sont confrontées à des maîtres et des modèles essentiellement masculins, doivent parvenir à s'en détacher sans complètement les rejeter. Enfin, Séverine Sofio analyse la pratique de l'autoportrait à la fin du XVIIIe siècle, en s'interrogeant plus spécifiquement sur le succès inédit des représentations de femmes face à leur chevalet, qui atteste d'un processus de féminisation de l'art.

Par la présence même de leurs œuvres qui ont traversé le temps, les femmes peintres et autrices rappellent leur existence car, comme le souligne Caroline Trotot, « les livres font entendre des voix, les tableaux imposent l'évidence de leur présence »⁸. Mais les femmes étudiées ne se contentent pas de signaler cette présence : par leur production littéraire et picturale, elles s'affirment pleinement en tant que créatrices. L'autoportrait, qu'il soit pictural ou littéraire, est avant tout la représentation subjective d'une réalité. Riches de leurs

⁷ M.-E. Plagnol-Diéval, « Autobiographies et mémoires fragmentés et obliques », dans *Autoportraits, autofictions de femmes à l'époque moderne : savoirs et fabrique d'identité*, *Op. cit.*, p. 215.

⁸ *Op. cit.*, p. 11.



connaissances, ces femmes se réapproprient, par conséquent, les modèles anciens pour les transformer, voire les détourner, et s'affirmer alors par leur création. Les historiens de l'art considèrent, par exemple, que Catherine de Hemessen⁹ a produit le premier autoportrait d'une peintre au travail¹⁰. De même, Sofonisba Anguissola serait à l'origine de la scène de genre¹¹ et Marguerite de Valois aurait joué un rôle majeur dans l'affirmation du genre des mémoires¹². Reprenant la conception humaniste du savoir qui associe connaissance et *inventio*, les femmes s'émancipent donc, au moyen la création, de la place que la société leur a imposée.

Les réflexions menées dans cet ouvrage visent non seulement à questionner notre rapport aux savoirs hérités des siècles antérieurs en réhabilitant des autrices et des femmes peintres, mais aussi à montrer combien ces dernières ont su jouer des codes et des cadres qui les contraignaient pour s'affirmer en les déformant. En effet, à l'instar de Lucy Hutchinson, qui traduit pour la première fois en anglais l'intégralité du *De natura rerum* de Lucrèce, celles-ci s'illustrent, en premier lieu, par l'étendue de leurs connaissances et la maîtrise de disciplines intellectuelles complexes. Néanmoins, les femmes étudiées ici se démarquent, étant donné qu'elles jouent subtilement du décalage entre leurs productions personnelles et ces formes reçues en héritage : « elles construisent le lieu d'une interaction complexe entre elles et le monde, qui fait place à l'indirect et même à l'absence »¹³, et s'affirment paradoxalement sur la scène publique, presque toujours de manière oblique.

Par l'action de se représenter elles-mêmes, les femmes mettent au jour toutes les problématiques liées à la matérialité de leur condition. Et, de fait, en faisant appel à leur corps qui est contraint physiquement par la société, elles interrogent le rapport entre intériorité et extériorité. En particulier, elles extériorisent leurs émotions les plus intimes voire les plus subversives au moyen d'objets quant à eux bien palpables, que sont leurs tableaux ou leurs textes. Et inversement, elles font de leur apparence extérieure et physique un *medium* au

⁹ C. Trotot, « Introduction », *Op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Voir p. 8, Catherine de Hemessen, *Autoportrait*, 32 x 25 cm, 1548, Bâle, Kunstmuseum.

¹¹ Voir p. 9, Sofonisba Anguissola, *La Partie d'échecs (Portrait des sœurs et de l'artiste jouant aux échecs)*, 1555, 72 x 97 cm, Poznan, Musée national.

¹² Voir M. de Valois, *Mémoires et Discours*, éd. Eliane Viennot, Paris, Champion, 1999.

¹³ *Autoportraits, autofictions de femmes à l'époque moderne : savoirs et fabrique d'identité*, *Op. cit.*, p. 15.



service du savoir. Par conséquent, elles transcendent les injonctions sociales qui les contraignent à se voir réduites à une apparence jugée plaisante pour démontrer le rôle prédominant de leur esprit vif, instruit et créatif. Et, de fait, le subtil jeu de mise en abyme, rendu possible par le genre de l'autoportrait, permet au sujet de représenter son rapport au monde et les obstacles qu'il est contraint d'affronter. Le choix de ce genre est donc déterminant, puisque le sujet de l'autoportrait s'observant en train d'observer permet un renversement du rapport traditionnel entre sujet, objet et œuvre ainsi qu'un cheminement intellectuel, voire spirituel, visant une meilleure connaissance de soi et du monde. L'étude de ce genre singulier est donc particulièrement remarquable et signifiant dans le cadre d'une réflexion sur le rapport entre les femmes et le savoir : en réconciliant

l'objectif et le subjectif, les domaines nobles et ceux qui ne le sont pas, le corps et l'esprit dans un geste de retour vers soi (...), l'autoportrait relève d'un artifice ou d'une fiction qui lui permet de dépasser l'impossibilité naturelle, pour atteindre une connaissance du sujet ancré dans son corps¹⁴.

Le geste de représentation de soi offre en outre la possibilité de repenser le rapport qu'entretiennent les femmes avec la nature, dont la connaissance leur est souvent socialement refusée pour des motifs moraux. Or, en faisant de leur corps le lieu d'expression d'une intériorité singulière, les femmes autrices et peintres se conforment en apparence aux exigences sociales tout en s'inscrivant dans une démarche subversive refusant que le masculin monopolise le domaine de la création. Ces femmes réinvestissent donc leur condition biologique de procréatrices pour l'élever aux sphères intellectuelles du savoir en devenant pleinement des créatrices et en se hissant au même niveau que leurs homologues masculins. Loin de s'écarter de la nature au nom de la bienséance, les femmes étudiées dans cet ouvrage l'investissent et en font une préoccupation esthétique de premier plan. Elles s'affirment notamment par le biais de dialogues littéraires, à l'instar de Catherine des Roches, de scènes de genre et de portraits, comme ceux de Sofonisba Anguissola, ou encore de natures mortes et d'illustrations botaniques et zoologiques caractéristiques de l'héritage légué par Madeleine Françoise Basseporte.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.



La démarche des femmes étudiées dans ce volume n'est, par ailleurs, ni seulement ni frontalement subversive : leurs productions témoignent d'une subtile maîtrise des codes et d'une pratique fréquente de l'ironie. En outre, elles ne cessent d'intégrer à leurs œuvres une dimension ludique, voire une forme d'humour intellectuel qui facilite le dialogue avec les canons esthétiques traditionnels et qui permet de questionner les préjugés sociaux. Cette démarche permet de multiplier les images de soi, et donc de transcender les barrières qui sont imposées aux femmes par la société. En particulier, plusieurs d'entre elles se vieillissent et échappent ainsi au système axiologique traditionnel qui fait de leur beauté physique leur valeur principale. En se représentant de manière décalée, elles s'affirment, non seulement en tant que créatrices, mais démontrent aussi que leurs savoirs sont un moyen d'échapper aux contraintes sociales et temporelles. Avant de dire leur être profond, ces autoportraits leur permettent d'affirmer leur existence dans une société qui, au pire les efface, au mieux les enferme dans des rôles prédéfinis et particulièrement limités. En ce sens, ils sont donc « un lieu qui résiste à la modélisation par l'extérieur »¹⁵ et qui invite la société contemporaine à porter un regard critique et éclairé sur l'héritage reçu en matière de savoirs littéraires et artistiques.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.



Catherine de Hemessen, *Autoportrait*, 1548,
H. 0,32 m ; L. 0,25 m,
Bâle, Kunstmuseum



Sofonisba Anguissola, *La Partie d'échecs (Portrait des sœurs et de l'artiste jouant aux échecs)*, 1555,
H. 0,72 m ; L. 0,97 m,
Poznan, Musée national