



Autoportraits, autofictions de femmes à l'époque moderne

Savoirs et fabrique d'identité

Sous la direction de Caroline Trotot

PARIS
CLASSIQUES GARNIER
2018

Caroline Trotot est maîtresse de conférences à l'université Paris-Est – Marne-la-Vallée (EA 4120 LISAA) en littérature de la Renaissance. Ses recherches s'intéressent à la poétique et aux rapports de la littérature et des savoirs (historiques, scientifiques). Elle a coédité *Vivre l'histoire* (Paris, 2013) et *Métaphore, savoirs et arts au début des temps modernes* (Paris, 2015).

© 2018. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-406-07236-2 (livre broché)
ISBN 978-2-406-07237-9 (livre relié)
ISSN 2111-6970

INTRODUCTION

Les femmes créatrices et les savoirs, perspectives transfrontalières¹

Les femmes, leurs savoirs et leurs savoir-faire sont des objets encore trop souvent invisibles, au point qu'on pense que leur absence du champ des savoirs actuels correspond à la réalité de la situation des siècles anciens. On pense qu'il n'y a pas de littérature féminine dans les siècles anciens, parce qu'on méprisait les femmes savantes et qu'elles n'avaient pas accès aux lieux de formation et de développement du savoir. De la même manière, on pense qu'il n'y a pas de femmes peintres dans les siècles anciens, parce qu'elles n'avaient pas le droit de peindre les hommes nus, modèles de la peinture d'histoire et qu'elles n'avaient pas accès aux académies de peinture. De ce fait, on répercute ces contraintes anciennes, en ne montrant pas comment certaines femmes les ont déjouées, et on relègue à nouveau les femmes hors des territoires d'une culture commune, miroir d'identification pour les contemporain-e-s. On redouble même les exclusions en ne reconnaissant pas des femmes considérées comme de grandes artistes en leur temps. L'époque contemporaine, héritière du XIX^e siècle paraît parfois progresser dans la misogynie. Les femmes restent peu nombreuses dans les manuels scolaires de littérature ou les musées, particulièrement en France. Les travaux savants sont soupçonnés d'être orientés par le militantisme qu'encourage le déni que leur oppose la culture commune. Si les femmes ont été exclues parce qu'elles étaient des femmes, on suggère qu'elles ne sont des objets d'étude que parce qu'elles sont des femmes. Pour comprendre ce qui se joue dans notre manière de construire les savoirs actuels et les représentations, nous avons choisi d'étudier comment les femmes représentaient leurs savoirs et s'en servaient dans leur art pour fabriquer leur identité. Quelle part ont-elles prise à la construction des savoirs et à leur mise en forme, à leur

¹ Je remercie particulièrement Natania Meeker et Hélène Ostrowiecki-Bah pour l'aide qu'elles m'ont apportée dans la rédaction de cette introduction.

transformation ? Comment ont-elles pensé grâce à l'écriture et à la peinture la relation de désir et d'interdit qui les relie aux savoirs ? Quel miroir nous renvoient-elles, depuis ces moments fondateurs de l'épistémologie moderne, à nous, femmes et hommes du ^{xxi}^e siècle, pour penser les savoirs et la manière dont ils nous constituent ?

Les articles de ce volume sont issus de la réflexion menée dans divers programmes de recherche par des chercheurs et des chercheuses de diverses disciplines (littérature, histoire des arts, sociologie, philosophie), travaillant en Europe ou aux États-Unis. Ils témoignent de plusieurs programmes conjoints : un programme de séminaires de littérature à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée et d'histoire des arts à l'INHA², un symposium à l'Université de Californie du Sud à Los Angeles³ et un programme de conférences au Louvre⁴. Notre gratitude va aux différentes institutions qui ont porté ces projets et à l'ambassade de France à Washington qui a financé la mise en œuvre des rencontres de Los Angeles. Sans chercher à balayer l'ensemble du champ, les articles réfléchissent à des éléments significatifs, aux enjeux qui apparaissent à travers la période qui va du ^{xvi}^e siècle au début du ^{xix}^e siècle, grâce à l'approche croisée d'objets encore mal connus et mal reconnus, grâce à la pluralité des méthodes disponibles pour mener une recherche qui tienne mieux compte de la diversité humaine et qui favorise la diffusion de ses résultats⁵. Le caractère fragmentaire des éléments est emblématique de la situation faite à ces femmes dans les savoirs. Seules quelques-unes émergent au gré des expositions⁶ et des publications⁷, parfois

2 Savoirs, identités et représentation des femmes à l'époque moderne, Autoportraits, auto-fictions ^{xvi}^e-^{xviii}^e, 2013-2014, organisés par Anne Lafont (INHA et UPEM) et Caroline Trotot (UPEM), en lien avec le séminaire Genre à l'INHA, co-organisé par Anne Lafont et Frédérique Desbuissons (INHA).

3 Portraits and Fictions of the Self : Representations of Women's Knowledge in the 16th-18th Centuries, février 2014, organisés par Béatrice Mousli-Bennett (USC) et Caroline Trotot (UPEM).

4 Artistes Femmes, 2014, organisé par Marcella Lista.

5 La diffusion de ces travaux existe en anglais en ligne (revue arts et savoirs n°6 journals. openedition.org/aes/696) et en français en édition papier, ici même.

6 On sait le rôle considérable joué par l'exposition de 1977 « Women artists 1550-1950 » organisée par Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin au LACMA (Los Angeles County Museum of Art) et le catalogue qui en résulte : Ann Sutherland Harris & Linda Nochlin, *Women Artists : 1550-1950*, Published by LACMA / Knopf, Los Angeles / New York, 1976, trad. française, Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, *Femmes peintres, 1550-1950*, Paris, éditions des Femmes, 1981.

7 On ne saurait ici donner les références aux travaux auxquels nous sommes redevables sur les femmes créatrices et savantes au début des temps modernes, notamment en

pour un temps limité à l'actualité et ce malgré de très bons travaux dans les vingt dernières années⁸. Il s'agit donc de révéler ces objets en déplaçant notre regard, de rendre visible ce qui est là mais qu'on ne voit pas. Il faut faire preuve de mobilité, d'invention, ce que les déplacements d'une discipline à l'autre, d'un pays à l'autre favorisent.

RETOURNER LE MIROIR

La réflexivité, de l'absence à la présence

Étudier les autoportraits féminins du XVI^e au XVIII^e siècle, c'est renverser l'absence pour la transformer en présence. Significativement, le terme d'autoportrait n'existe pas avant le XX^e siècle⁹, alors que le genre existe bel et bien en peinture¹⁰, genre moins noble que celui de la peinture d'histoire, et peut-être même que celui du portrait puisqu'il peut relever de la nécessité entraînée par l'absence de modèle. L'intérêt que nous lui portons correspond sans doute à un déplacement de nos préoccupations, qui s'éloignent des scènes d'une histoire dont nous perdons peu à peu les clés d'interprétation, et cherchent à approcher la présence, peut-être illusoire, d'individus qui nous ont précédés. Appliquer la catégorie à une époque antérieure à la création du mot qui la désigne comporte le risque d'une illusion rétrospective. Nous essaierons de nous en garder en cherchant non à écrire une histoire, mais à montrer ensemble des œuvres qui font apparaître des gestes semblables que nous décrivons et interprétons.

littérature. On signale le site de la SIEFAR qui donne de nombreuses références : <http://siefar.org/> consulté le 17/02/2016.

- 8 Sur le sujet des savoirs des femmes au début des Temps modernes, on peut notamment citer *Femmes savantes, savoirs de femmes : Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, Actes du colloque de Chantilly (22-24 septembre 1995), Colette Nativel, Genève, Droz, 1999.
- 9 Voir Hannah Williams, « Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne », *Images Re-vues* [en ligne], 7/ 2009, mis en ligne le premier septembre 2009, consulté le 08 juin 2015, URL : <http://imagesrevues.revues.org/574>.
- 10 Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984, Omar Calabrese, *L'art de l'autoportrait*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006.

Le terme d'autoportrait a l'intérêt de valoir en littérature et en peinture. Il propose une catégorie aux contours incertains¹¹. L'extension variable du terme permet en effet de revisiter l'histoire de la littérature et des arts telle qu'elle s'est constituée. Pour la période que nous étudions, les relations entre les arts sont marquées par l'analogie de l'*ut pictura poesis*¹² qui entraîne de multiples relations d'inspiration réciproque et un imaginaire métaphorique omniprésent. En considérant les œuvres choisies comme des autoportraits, nous interrogeons les similitudes des deux domaines de la création artistique, et nous nous demandons ce que la meilleure connaissance d'œuvres produites dans des arts voisins, des pays voisins et des époques voisines nous permet de comprendre de ce que peut signifier se représenter pour ces femmes. On regardera donc les signes littéraires et picturaux qui constituent ces œuvres, ce qu'ils présentent de ces femmes comme personne et comme instance, comment ils se réfléchissent les uns les autres, pour nous permettre de penser des identités que nous désignons aujourd'hui avec les termes de « créatrice » et d'« intellectuelle »¹³.

L'histoire de l'art nous enseigne l'intérêt de l'inventaire. Le Louvre ne sait pas exactement combien de toiles peintes par des femmes il possède, à peu près 300, mais l'inventaire n'est pas certain. En effet, certaines œuvres sont prêtées à des musées de province parce qu'elles étaient jugées d'intérêt secondaire ; d'autres ont été désattribuées au XIX^e siècle. Les questions d'attribution sont très importantes car à la désignation de l'auteur s'associe l'accréditation de son talent. Un certain nombre de liens de cause à effet enferment ainsi les questions liées aux femmes dans des cercles vicieux qui ont été exposés par les féministes. Dans notre cas, ils mettent en jeu la construction des savoirs et le lien qu'ils entretiennent avec la notion de valeur. Le préjugé serait qu'il n'y a pas de femmes artistes ou écrivaines puisqu'on n'en connaît pas, ou

11 Sur cette question en littérature, Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980. Sur les liens entre autoportrait et autofiction, Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004. Sur ces questions et le rapport littérature et peinture, Louis Marin, *L'écriture de soi*, Paris, PUF, 1999.

12 Rensselaer Lee, *Ut pictura poesis, Humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1988.

13 Nous avons à l'esprit que ces termes seraient également anachroniques pour des hommes, ce qui redouble la difficulté et montre que la question que l'on pose aux œuvres féminines ne se limite pas à elles et interroge l'ensemble des œuvres. Pour les femmes, on consultera le *Dictionnaire universel des femmes créatrices*, dir. Béatrice Didier, Antoinette Fouque, Mireille Calle-Gruber, Paris, Des femmes, 2013.

bien on n'en connaît pas parce que s'il y en a, leurs œuvres sont mineures. Le travail qui est mené ici relève d'un postulat différent : il y a des femmes créatrices, en peinture ou en littérature, mais nos pratiques de construction des savoirs et d'analyse les ont négligées. On sous-évalue leurs œuvres, alors même qu'il est d'usage de s'intéresser à des *minores* et de faire de la micro-histoire. Il faut modifier l'inventaire et les principes qui ont conduit à exclure ces œuvres des inventaires. C'est ce qu'a fait notre collègue Anne Lafont avec qui nous avons conçu ce programme. Arrivant à l'INHA, il y a quelques années pour contribuer à la réalisation d'un dictionnaire des historiens de l'art, elle constata avec stupeur que sur 400 notices prévues, une et demie était consacrée à une femme (l'une des deux partageait la notice avec son mari)¹⁴. Le dictionnaire postulait qu'il n'y avait pas de femmes historiennes de l'art. Avec Melissa Hyde – qui fournit ici une contribution – et Mechthild Fend, Anne Lafont a édité un gros volume de textes d'historiennes des arts et de commentaires, intitulé *Plumes et pinceaux*¹⁵. On ne peut plus dire qu'il n'y a pas eu de femmes historiennes des arts entre 1750 et 1850. Travailler sur les productions féminines, c'est donc en quelque sorte révéler un objet invisible et qui paraît jusque-là inexistant.

Or c'est bien ce qu'ont fait les femmes qui se sont peintes ou ont écrit sur elles-mêmes ou sur leurs expériences. Elles ont constitué en objet ce qui paraissait ne pas exister. Les livres font entendre des voix, les tableaux imposent l'évidence de leur présence¹⁶. L'autoportrait pictural montre d'abord la dignité d'un genre secondaire, celui du portrait dans lequel les femmes artistes ont connu depuis le *xvi^e* siècle des réussites célèbres. Sofonisba Anguissola ou Lavinia Fontana réfléchissent ainsi leur propre pratique dans un geste publicitaire qui exhibe leurs savoirs et leurs savoir-faire. Les instruments de musique montrent la diversité de leurs talents artistiques. La présence de partitions semble insister sur

14 Mechthild Fend, Melissa Hyde, Anne Lafont, dir., *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, 2 volumes, Paris, Presses du Réel/INHA, collection « Œuvres en société », 2012, p. 12. Un constat semblable préside au *Dictionnaire universel des femmes...*, *op. cit.*, Antoinette Fouque, p. XIX : « Dans le *Panorama des idées contemporaines* de Gaëtan Picon (1957), quatre femmes seulement figurent parmi les 212 penseurs révolutionnaires qui incarnent "la mutation sans précédent" du monde de l'après-guerre. »

15 Mechthild Fend et alii, *Plumes et pinceaux*, *op. cit.*

16 On les contempera dans Frances Borzello, *Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin*, Paris, Thames and Hudson, 1998, traduction de *Seeing Ourselves : Women's Self-Portraits*, London, Thames and Hudson, 1998, où l'on trouvera aussi tous les éléments factuels rappelés ici à propos des autoportraits féminins.

la dimension savante et intellectuelle, manifestée par d'autres éléments comme les livres ou encore le jeu d'échecs dans le portrait des sœurs de Sofonisba Anguissola¹⁷. Dans le miroir des autoportraits, elles font apparaître la nature réfléchie et intellectualisée de leur pratique. Sur le livre qu'elle tient ouvert, Sofonisba Anguissola appose ainsi sa signature : *Sofonisba Anguissola virgo seipsam fecit anno 1554*¹⁸. Non seulement elle se prend comme objet de son art, mais elle désigne l'affirmation de son auctorialité comme finalité de l'autoportrait, et d'une auctorialité reliée au geste du tracé ainsi qu'à la langue du savoir et au livre qui en est le lieu. Si l'autoportrait a pu tenir lieu de signature¹⁹ pour les artistes, dès le Moyen Âge, en particulier sous des formes de personnages fictifs, mais aussi par l'inscription dans les enluminures où les femmes ont laissé des autoportraits²⁰, le spectateur est ici invité à réfléchir de manière consciente à cette qualité et, au-delà, à ce qui fonde le rapport d'auctorialité, le rapport entre l'œuvre, l'artiste et la personne : l'autoportrait, la signature et la *virgo*. L'œuvre indique aussi le rapport entre peinture et littérature à l'époque qui nous intéresse. Au-delà de la rivalité des arts, la peinture s'inspire de la littérature et y trouve le commentaire qui l'éternise. De Plinie le Jeune à Vasari, la peinture est une activité qui donne à penser à travers des anecdotes mettant en scène le rapport de la représentation et de la réalité. En mobilisant des objets métonymiques autour d'elles, les femmes peintres se représentent en

17 Sur ces différents éléments Mary D. Garrard, "Here's Looking at Me : Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist Author(s)", *Renaissance Quarterly*, Vol. 47, No. 3 (Autumn, 1994), p. 556-622, Published by : University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America Stable URL : <http://www.jstor.org/stable/2863021> Accessed : 08-02-2016, en particulier p. 597 sq., voir aussi Omar Calabrese, *L'art... , op. cit.*, p. 226, et Sofonisba Anguissola, *The Chess Game (Portrait of the artist's sisters playing chess)*, 1555, 72 × 97 cm (28.3 × 38.2 in), Poznan, Musée national, *infra*, p. 27.

18 Sofonisba Anguissola, *Autoportrait*, 1554, 19,5 × 12,5 cm (7,7 × 4,9 in), Kunsthistorisches Museum, Vienne, *infra*, p. 28.

19 Sur la signature André Chastel, « L'art de la signature », *Revue de l'art*, n° 26, 1968 et Charlotte Guichard, La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles : identité, réputation et marché de l'art <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-47.htm>, Omar Calabrese, *L'art... , op. cit.*, chap. 1 L'artiste-signature, le problème de l'identité, de l'Antiquité au Moyen Âge, p. 28-47.

20 Christiane Klapisch-Zuber, « Guda et Claricia : deux "autoportraits" féminins du XII^e siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 19 | 2004, mis en ligne le 27 novembre 2006, consulté le 03 février 2016. URL : <http://clio.revues.org/1602> ; DOI : 10.4000/clio.1602.

artistes, elles expriment ce qu'est la peinture pour elles, une activité savante et construite, qui leur permet d'extraire du monde l'idée qu'elles se font de l'art et de proposer de nouveaux modèles, dans les contraintes particulières qu'elles subissent. Elles exploitent l'autoportrait comme « mise en abyme d'un art de l'illusion » selon l'expression de Robert Fohr²¹ : paraissant représenter leur réalité, elles la modèlent.

Elles tirent ainsi du réel les allégories de leur manière singulière de participer à la peinture occidentale moderne. Catherine de Hemessen propose ce qu'on considère comme le premier autoportrait d'un peintre au travail²². À travers son costume, son attitude, les instruments de la peinture, elle propose des signes de « professionnalisme » tout en se montrant comme une « femme respectable »²³. Sur son chevalet le tableau n'est encore qu'une esquisse : celle d'un visage aux lèvres rouges. Impossible de savoir s'il s'agit d'elle ou de quelqu'un d'autre, d'une femme ou d'un homme ; il n'est même pas sûr qu'il s'agisse d'un portrait si l'on considère la proportion du tableau occupée par le visage. À moins qu'elle ne soit en train de nous peindre, puisqu'elle nous regarde ? Dans les autoportraits, les femmes affirment leur existence dans des communautés qui ne leur font pas volontiers de place et ce faisant, elles inventent leurs propres modèles. Elles retournent le geste de l'isolement pour proposer à chacun de se voir « soi-même comme un autre »²⁴. La question des modèles aux différents sens du terme est cruciale. Les femmes artistes transposent les leçons des maîtres pour devenir leurs propres modèles et nous renvoyer à cette réflexion constitutive de la modernité, qui nous relie de manière inventive au monde, en le pensant et en le transformant.

En ce sens, la peinture devient à son tour un modèle pour comprendre des processus à l'œuvre dans les autres arts. Les femmes apparaissent à travers les œuvres qu'elles ont façonnées en adaptant les savoirs qu'elles avaient acquis pour fabriquer une représentation d'elles-mêmes émancipée de la place à laquelle elles ont été assignées par les contraintes du réel.

21 Robert FOHR, « AUTO PORTRAIT, peinture », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 3 février 2016. URL : <https://www-universalis-edu-com.fennec.u-pem.fr/encyclopedie/autoportrait-peinture/>

22 Catherine de Hemessen, Autoportrait, 32 × 25 cm (12.6 × 9.8 in), 1548, Kunstmuseum, Bâle, *infra*, p. 29.

23 Frances Borzello, *op. cit.*, p. 39.

24 L'expression est empruntée au titre du livre de Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. Point, 1996.

SAVOIRS, REPRÉSENTATIONS ET CRÉATIONS

La question du rapport avec les savoirs est donc un champ particulièrement riche. En effet, si l'on a peut-être tendance aujourd'hui à opposer le savoir, conçu comme l'héritage de quelque chose déjà constitué, à la création, conçue comme une opération neuve qui ouvre l'avenir, la période moderne nous propose une autre vision. Dans une épistémologie humaniste, la connaissance est *inventio*, découverte de quelque chose d'ignoré jusque-là, de caché, voire de perdu. Dans cette grande période d'innovation qu'est la Renaissance, on invente en relisant des textes antiques qu'on avait perdus et en les confrontant à l'observation d'une réalité qui ne se limite pas à l'extérieur. L'anatomie est exemplaire de cette pratique et on se souvient que le grand ouvrage du médecin Vésale illustré de planches disséquant le corps humain s'appelle la *Fabrique du corps humain* et que ses planches sont connues pour leur dimension esthétique comme pour leur rôle didactique. On soulignera aussi que l'illustration y participe autant que le texte au progrès de la connaissance. Le rôle de la représentation par l'image renvoie à la promotion de l'observation comme moyen de connaissance, dans les sciences naturelles par exemple, comme en témoigne l'œuvre de Madeleine Basseporte, qui contribue à la connaissance botanique des espèces cultivées dans le Jardin du Roi. Les femmes observent ce qu'elles peuvent observer, les plantes ou les insectes²⁵, mais aussi la réalité qui les entoure, les œuvres qu'on leur confie et enfin elles-mêmes. Elles s'inscrivent dans les pratiques humanistes d'une création par imitation, au double sens d'une imitation de la nature et d'une imitation des Anciens. Les savoirs de la Renaissance progressent par la confrontation des livres avec l'expérience, et par la réécriture. Les œuvres d'art s'élaborent dans l'imitation des œuvres des maîtres de la *mimésis*.

Les autoportraits des femmes s'inscrivent dans ce cadre. En se représentant, les femmes créent des œuvres qui déplacent les savoirs hérités

25 Avant le travail de Madeleine Basseporte, on pense bien sûr à celui de Maria Sybilla Merian, voir Natalie Zemon Davis, *Juive, catholique, protestante, trois femmes en marge au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1997 et Ella Reitsma, *Merian and Daughters : women of Art and Science*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008.

pour en inventer de nouveaux à travers de nouvelles formes. Leurs œuvres témoignent de leurs connaissances. Marguerite de Valois lit Plutarque, Machiavel ou Aristote. Catherine des Roches est nourrie de néo-platonisme. Mary Stuart connaît les récits de martyres de saintes savantes qu'on trouve dans le *De officina* de Ravisius Textor²⁶ car ils ont nourri ses exercices d'apprentie latiniste à la cour de France. Lucy Hutchinson est si experte en latin qu'elle donne la première – et peut-être la meilleure – traduction intégrale en anglais du *De natura rerum* de Lucrèce. Elisabeth de Bohême entretient avec Descartes une correspondance qui traite de philosophie. Marie-Catherine Homassel-Hecquet connaît les arguments utilisés dans les disputes théologiques contre les jansénistes. Marguerite-Jeanne de Staal-Delaunay est présentée par sa sœur comme sachant « tout ce qui se peut savoir »²⁷ et Madame de Genlis a exploré de nombreux champs du savoir et réfléchi à la manière de les enseigner. Quelques femmes peintres sont académiciennes Sophie Chéron, Rosalba Carriera, Adélaïde Labille-Guiard par exemple. La pratique du dessin de Madeleine Basseporte est d'abord un geste scientifique.

Munies de ces savoirs, les femmes inventent des œuvres singulières qui étendent les domaines de la connaissance. Comme les autoportraits en peinture, les mémoires en littérature permettent de mieux appréhender des faits historiques, des mécanismes sociaux et politiques, des traits psychologiques. Dans ce volume, Marguerite de Valois, Lucy Hutchinson, Jeanne-Marie Roland, ou encore Madame de Genlis par exemple en témoignent. Du XVI^e au XVIII^e siècle, les femmes donnent leur vision à travers des genres qu'elles marquent fortement. Leurs choix esthétiques reflètent leur situation historique et sociale, l'accès paradoxal qu'elles se ménagent sur la scène publique. Qu'il s'agisse de lettres (réelles ou fictives), de mémoires, de discours poétiques, de portraits par exemple, elles transforment les formes reçues en leur imprimant leur marque et construisent le lieu d'une interaction complexe entre elles et le monde, qui fait place à l'indirect et même à l'absence. Le cas de Lucy Hutchinson analysé par Michael Soubbotnik est paradigmatique

26 Voir *infra* Colette Winn et Sylvène Édouard, « Un exercice scolaire et épistolaire : les lettres latines de Marie Stuart, 1554 », Paris, Cour de France.fr, 2013. Article inédit mis en ligne le 1^{er} janvier 2013 (<http://cour-de-france.fr/article2597.html>), consulté le 02/02/2015.

27 Catriona Seth, *La fabrique de l'intime*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2013, p. 95-96.

de leur rapport aux savoirs, à la création et à autrui. Lucy Hutchinson raconte en effet dans les *Mémoires* de son mari qu'il tombe amoureux d'elle en voyant ses livres de latin sur l'étagère, alors qu'il ne l'a encore jamais vue. Instruites malgré les obstacles, les femmes nourrissent leurs créations de ces paradoxes pour produire des œuvres qui permettent de montrer ce qu'elles sont et de dénoncer leur invisibilité, quand bien même elles s'en accommodent en partie. De même, Natania Meeker et Antónia Szabari montrent qu'en révélant l'intérieur des plantes par une illustration scientifique, Madeleine Basseporte permet de manifester son talent et d'être reconnue comme femme artiste, ce qui lui est autrement impossible. Thomas Carr explore le paradoxe manifesté par Marie-Catherine Homassel, qui offre un cas limite d'utilisation de savoirs dissimulés et d'affirmation de soi dans des textes qui peuvent paraître peu personnels mais sont emblématiques d'une manière de se saisir des savoirs pour résister et de résister pour protéger ses savoirs.

Grâce à leur force créative, les femmes étudiées dans ce recueil font de leurs savoirs des leviers pour fabriquer des œuvres qui leur donnent une nouvelle place. Sofonisba Anguissola se représentant en train de peindre une vierge à l'enfant, en 1556²⁸, ne montre pas seulement qu'elle peut peindre autre chose que des portraits, elle prend la place des peintres masculins qui se sont représentés en Saint Luc représentant la vierge, Maerten van Heemskerck (1498-1574) par exemple qui place au premier plan des livres grecs de Galien rappelant que Luc était médecin. La toile qu'elle est fictivement en train de peindre représente la vierge en train d'embrasser l'enfant Jésus nu. On peut voir là une représentation à la fois d'une symbolique de l'incarnation dans une scène maternelle comme le figure l'allaitement dans le tableau de Roger Van der Weyden, et une symbolique de l'amour de l'Église pour les hommes, les deux inscrivant le tableau dans une esthétique de la contre-réforme. En même temps, le naturel du baiser enfantin, scène rare dans l'iconographie religieuse²⁹, tire le tableau vers les scènes de genre dont on a pu considérer que Sofonisba Anguissola était une inventrice à travers sa représentation de la partie d'échecs avec ses sœurs. Dans tous les cas, elle fait évoluer les

28 Reproduction dans Borzello, *Femmes...*, *op. cit.*, p. 44.

29 Michelle Bianchini, « Les autoportraits de Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance », *Italies* [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 27 mars 2010, consulté le 03 février 2016. URL : <http://italies.revues.org/2600>.

formes de représentation en s'appuyant sur des savoirs, pour montrer leur résonance dans sa propre vie de peintre et de femme. Elle inscrit d'ailleurs sur sa toile qu'elle est une autre Apelle indiquant le rôle de la littérature dans l'élaboration de son identité artistique³⁰. À plusieurs siècles de distance on reconnaît l'importance de la fratrie Anguissola, où les filles et le garçon se côtoient, jouant et apprenant pour être à la hauteur des prénoms antiques que leurs parents leur ont donnés ; la réalité prend sens dans la représentation. Ce sont en effet de nouveaux aspects du réel qui sont rendus dignes d'être représentés, observés, étudiés. Les femmes et les enfants, ce qui est caché aux regards, comme trop petit ou dont la matérialité nous échappe, les organes reproducteurs des plantes, les sentiments ou ce qui est dans le corps par exemple. Par ailleurs, tenues à distance des savoirs par les obstacles qu'on leur impose, les femmes interrogent la racine du savoir, l'activité même de connaître qui leur est déniée en retournant le miroir vers le moteur de la connaissance, le sujet.

L'AUTO PORTRAIT *SPECULUM*

Elles participent à une promotion du sujet inscrit dans un corps personnel. En représentant leur corps de femme dans ses spécificités et en rendant manifestes les contraintes qui sont exercées sur lui, elles rendent évident le rôle du corps non seulement dans le rapport au monde social mais aussi dans la construction des savoirs. La correspondance de Descartes et d'Élisabeth oblige ainsi à inscrire le sujet cartésien dans un corps spécifique, et de ce fait à articuler philosophie, médecine et connaissance de soi. Le corps féminin que l'on tient dans la contrainte d'un code esthétique social, que l'on souhaite reflet extérieur pour autrui devient le lieu des paradoxes de la tension entre une intériorité physique comme psychique et l'extériorité objectivable dans les savoirs. Définies par l'intérieur d'un corps caché qui fait cependant toute leur valeur de reproductrice, que le vêtement transforme pour en exhiber la valeur désirable dans la contrainte genrée de la décence, les femmes

30 Cité par Omar Calabrese, *L'art...*, *op. cit.*, p. 226.

réorganisent, grâce aux autoportraits, le rapport entre l'intériorité et l'extériorité. Elles font exister dans la sphère extériorisée du texte ou du tableau, l'intimité d'une intelligence, de sentiments, de jugements voire d'une spiritualité. Derrière la beauté, elles montrent une nature intellectuelle et créative. Elles participent ainsi à la promotion du sujet et au développement de la connaissance de ses fonctionnements. À la fin de notre période, les écrits des femmes édités et analysés par Catriona Seth montrent la richesse d'analyse des rapports entre l'extérieur et l'intime. Et Thomas Carr nous permet de comprendre non seulement le rôle joué par la littérature spirituelle dans ce développement de la connaissance de l'intériorité, mais aussi le rôle des savoirs dans l'affirmation de cet espace à la fois spirituel et intellectuel.

De ce fait, les autoportraits féminins permettent de reconnaître le rapport que l'autoportrait entretient avec le *speculum* médiéval, son rapport avec l'encyclopédie analysé par Michel Beaujour³¹. Le critique explique bien que le *je* de l'autoportrait est celui qui donne sens aux *res* du monde, qui se voit comme un lieu à la fois de reflet analogique du macrocosme et d'avènement d'un sens :

L'autoportrait est une prise de conscience textuelle des interférences et des homologies entre le JE microcosmique et l'encyclopédie macrocosmique. C'est en ce sens qu'il faut voir dans l'autoportrait un miroir du JE répondant en abyme aux grands miroirs encyclopédique du monde³².

L'autoportrait est le lieu de mise en abyme de la relation du sujet aux *res*, de sa représentation. Il est le lieu où advient cette connaissance de soi qui permet de se figurer dans son rapport avec le monde, de représenter la nature de notre connaissance et les obstacles qu'elle affronte. En remplaçant l'objet observé par le sujet qui l'observe, l'autoportrait figure le regard même que l'on porte sur le monde et permet de se regarder dans l'activité d'observation. Pour Louis Marin, le Moi de l'autoportrait est ainsi une des « *personae* de la fiction épistémologique de l'autoptyque »³³. Il permet de se représenter spectateur et personnage. Il figure le geste même de l'observation, ce qu'on appelle à la Renaissance l'autopsie, le fait d'exercer son propre regard pour atteindre une connaissance fondée

31 Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 29-41.

32 *Ibid.*, p. 30.

33 Louis Marin, *op. cit.*, p. 10.

dans l'expérience. Les évolutions du mot autopsie restent mystérieuses pour les lexicographes. Elles nous indiquent en tout cas un lien entre l'exercice de son propre regard et l'exercice du regard sur l'intérieur du corps d'un autre soi-même. La médecine reprend d'ailleurs à son compte la formule « connais-toi toi-même ». L'autoportrait permet de relier les domaines de la connaissance séparés, 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 qui est emblématique d'un geste de révélation de ce qui est impossible à voir de manière naturelle. 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 corps.

L'autoportrait féminin problématise ainsi particulièrement le rapport des femmes à la connaissance du corps et de la nature. L'interdiction paulinienne faite aux femmes d'accéder aux savoirs théologiques permet d'interdire l'accès à tout savoir et à la capacité de maîtrise de la nature attachée à la connaissance dans la culture occidentale. En passant outre, les femmes sortent ainsi d'une soumission à ce qui paraît être la nature – leur nature de femme vouée à la reproduction – et qui est en fait une représentation sociale – voire religieuse – de la nature dont la décence est le plus puissant instrument de contrôle. Dans le domaine de la peinture, l'interdiction de l'accès au modèle vivant est emblématique de la manière dont on essaie de contrôler leur accès à la connaissance de la nature et des conséquences que cela induit. Les femmes ne sont pas admises dans les ateliers pour des questions de décence. Elles ont accès aux moulages de corps pour apprendre l'anatomie mais pas aux corps eux-mêmes. Elles doivent se représenter selon des codes vestimentaires qui montrent leurs mœurs comme leur position sociale, et voilent l'intimité tout en les montrant comme désirables. Par ailleurs, on sait que la connaissance de l'anatomie gynécologique progresse au XVI^e siècle mais qu'elle peut être décrite comme une vision inversée de l'appareil reproducteur mâle³⁴. L'intériorité physique de la femme

34 Thomas Laqueur, *La fabrique du sexe*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2013, trad. de *Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard, Harvard University Press, 1990. Voir aussi Dominique Brancher, *Équivoques de la pudeur*, Genève, Droz, 2015, p. 273 « [...] de par l'introversion de ses organes génitaux, thèse que Galien insuffle à la médecine occidentale, le corps féminin constitue par excellence "l'espace du dedans" [Marie-Christine Pouchelle, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen-Âge*, Paris, Flammarion, 1983, p. 224] ».

est donc fictionnalisée pour en faire un territoire du masculin dont la reproduction marque l'accomplissement puisque selon le modèle aristotélicien la femme n'y a qu'une part passive. La représentation d'une intériorité intellectuelle reliée à un corps singulier propose ainsi un geste de renversement qui pourrait être qualifié d'obscène et qui est un élément essentiel du renversement d'une vision selon laquelle seul le masculin procrée et crée, se saisit de la nature par la connaissance. L'inscription de l'identité vierge et créatrice par Sofonisba Anguissola ou par Catherine Des Roches se conforme ainsi en surface à l'exigence de décence mais la perturbe en sous-main. Le corps est à la fois offert aux regards et dérobé, intact, érotisé et dissimulé. Le corps de l'autoportrait se donne comme simulacre d'un vrai corps qui est ailleurs, qui l'anime. Il désigne un corps qui change de fonction pour devenir l'origine vivante de la personne, le lieu mystérieux d'ancrage d'une personnalité³⁵.

Dès le XVI^e siècle, la querelle des femmes permet d'affirmer leur rôle décisif dans l'invention des savoirs en réfléchissant au paradoxe de leur « nature » féminine. Marie de Romieu écrit ainsi que les femmes vont « jusques à inventer les sciences humaines » et elle dresse un parallèle entre cette force d'invention des savoirs et la capacité des femmes à procréer : « comme d'elles naissent/ Les hommes, et encor par leur moyen accroissent,/ Les sciences aussi qu'on dit d'humanité³⁶ ». Ce qui est traditionnellement opposé pour justifier la mise à l'écart des femmes, loin du savoir, est ici inversé. Marie de Romieu ancre le savoir dans l'intériorité biologique qui est socialement instrumentalisée pour enfermer les femmes dans le rôle reproducteur, c'est-à-dire dans le corps réduit à ce rôle. Elle renverse cet enfermement pour en faire le geste fondateur de la connaissance, d'une connaissance profane de l'humain dont sa propre intériorité intellectuelle et physiologique est un enjeu. Le geste militant s'affirme dans la construction d'une théorie qui fonde une nouvelle origine et propose une nouvelle manière de décrire le rapport de l'humanité avec la nature.

35 On sait l'intérêt de la Renaissance pour le retentissant procès de Martin Guerre rapporté par Jean de Coras, Nathalie Zemon Davies, *Le retour de Martin Guerre*, Taillandier, coll. Texto, 2008. Voir aussi sur le rapport corps/personne, Marie-Clarté Lagrée, « *C'est moy que je peins* » *Figures de soi à l'automne de la Renaissance*, Paris, PUPS, 2012, p. 63-71.

36 Marie de Romieu, Brief Discours Que l'excellence de la femme surpasse celle de l'homme... in *Les Premières Œuvres Poétiques (1581)*, éd. A. Winandy, Droz, 1972, p. 18-19, v. 227-237.

En se prenant elles-mêmes comme objet d'étude, petit à petit, les femmes font apparaître des éléments de la nature et développent souvent une certaine esthétique du naturel qui signale cette intrusion dans la représentation d'une partie de la réalité jusque-là peu représentée et qui apparaît dans toute sa vivacité³⁷. C'est l'esthétique des Mémoires tels qu'on les conçoit à partir de Marguerite de Valois, c'est la pratique dialogique si riche chez Catherine Des Roches ; en peinture c'est l'art de la scène de genre, de la nature morte et surtout du portrait, ce sont aussi leurs vives illustrations botaniques et zoologiques³⁸. Les autoportraits d'artistes montrent à quel point elles sont conscientes des gestes créateurs par lesquels elles inventent la représentation de leur existence vive comme créatrices d'œuvres et d'enfants, et enfin comme enseignantes, mais aussi comme produits d'une filiation et d'un enseignement.

Le renversement du miroir de la coquette en instrument du « connais toy mesme » explicitement formulé par Catherine des Roches est emblématique, y compris dans l'ambiguïté de cette formule à la Renaissance, qui renvoie un peu au sens d'introspection et beaucoup à la connaissance morale de ce que nous sommes en société. Il y a bien dans la spécularité l'économie d'échange analysée par Cathy Yandell. L'apparence des femmes est l'interface entre ce qu'elles sont et ce qu'elles doivent être, ce qu'elles sont pour elles et ce qu'elles sont pour autrui. Dans leurs œuvres, elles construisent les personnages qu'elles souhaitent proposer aux regards et les perspectives empruntées par les regards. Elles construisent ainsi un jeu d'échange entre le spectateur et les figures de l'œuvre, invitant à mettre en question les apparences, à donner sens aux ressemblances et aux différences, à réévaluer leur rapport avec le réel dans des tensions paradoxales. Non seulement elles utilisent leurs savoirs mais elles montrent le pouvoir qu'ils donnent de franchir des frontières et de s'affranchir des contraintes ou de les déplacer.

37 Voir ainsi les commentaires de Vasari découvrant la partie d'échecs de Sofonisba Anguissola sur la vivacité de la représentation et sa remarque sur les femmes créatrices : « *Ma se le donne sì bene sanno fare gl'uomini vivi, che maraviglia che quelle che vogliono sappiano anco fargli sì bene dipinti ?* » G. Vasari, *op. cit.*, (*Vita di Benvenuto Garofalo*), p. 1090, cité par Michelle Bianchini, « Les autoportraits de Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance », art. cité. Sur les enjeux de l'inscription de la femme peintre dans le rapport nature, art par rapport à la représentation de la conception biologique voir Mary Garrard, en part. p. 574.

38 Voir par exemple pour Madeleine Basseporte <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69550869/f27.item> et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69550869/f27.item>

« SPECTATEUR INTÉRIEUR » ET IRONIE

Grâce à leurs créations, les femmes ressaisissent la nature, infléchissant l'idéal de beauté dans des démultiplications qui reflètent la singularité et l'inscription dans le temps de l'histoire et de la vie. Dans les reflets des sœurs, des mères ou des maîtres, dans la multiplication de sa propre image se façonne l'identité négociée entre ressemblance et différence, identité collective et individuelle. Dans le jeu de miroirs instauré par les autoportraits, les femmes multiplient les points de vue sur elles-mêmes et offrent leur point de vue sur ceux qui les regardent. L'objet devient sujet et la construction des perspectives opère une mise en abyme qui questionne le spectateur sur la nature de son regard. Comme le montre Melissa Hyde dans les pages qui suivent, de Sofonisba Anguissola à Hortense Haudebourt-Lescot, les femmes construisent des représentations qui reprennent des modèles pour s'y inscrire de manière concertée et renverser les regards, de l'élève au professeur pour faire reconnaître le savoir-faire acquis par l'élève et la manière dont il ou elle le développe en propre.

Dans ces images, des figures objectivent l'expérience intérieure d'un apprentissage de la connaissance de soi et du monde qui contredit la vocation de corps objet pour autrui, immuablement décoratif. Ce sont des figures de la filiation réelle ou de ses substituts éducatifs. Ce sont aussi de multiples images de soi décalées par rapport au code esthétique, notamment de soi-même vieillie – ou encore sous les traits fictifs d'un narrateur âgé comme pour Madame de Genlis – ou encore de soi-même laide, pour Rosalba Carriera. Marguerite de Valois ouvre ainsi ses *Mémoires* en disant qu'elle ne se reconnaît pas dans le miroir proposé par le texte de Brantôme et qu'elle est comme une vieille femme qui se découvrirait dans un miroir et ne reconnaîtrait pas dans le reflet extérieur proposé par l'objet l'image intérieure que garde sa mémoire. Sofonisba Anguissola vieille ressemble curieusement à la servante qui apparaissait dans ses tableaux de « *virgo* »³⁹. Devenue son propre chaperon et son propre garant, elle est *l'auctor* que Van Dyck

39 Sofonisba Anguissola, Autoportrait, 1610, taille et localisation inconnues, voir *infra*, p. 30, ainsi que Ilya Sandra Perlingieri, Autoportrait vers 1610, Berne collection Gottfried

vient rencontrer. Madame de Genlis multiplie les renvois à ses propres œuvres assurant la cohésion d'un univers construit sur le témoignage et l'expérience, tout en préservant la distance nécessaire aux bienséances. Marie-Catherine Homassel écrit cinq professions de foi qui sont autant de testaments à travers lesquels on peut lire une affirmation de plus en plus visible de ses savoirs théologiques. Mères, éducatrices, ou encore filles, elles montrent l'effet du temps qui donne la valeur du savoir grâce auquel les femmes peuvent exister socialement indépendamment de leur beauté. Elles échappent à une nature construite pour les contraindre à une reproduction muette, et représentent une nature singulière inscrite dans l'individualité et dans les variations du temps.

Des peintres professionnelles aux femmes politiques, elles démontrent une maîtrise d'un art et de soi-même qui constitue leur identité et leur permet d'affirmer leur existence à défaut de nous permettre de connaître leur intériorité. Ainsi, si l'autoportrait de la première modernité propose sans doute « une réflexivité qui ne se définit manifestement pas encore tout à fait en termes d'introspection, mais se présente plutôt sous les traits d'une mise en scène de soi à travers la figure d'autrui »⁴⁰, si nous découvrons des *personae*⁴¹ plutôt que des intériorités, nous sommes invité-e-s à lier les représentations à une conscience qui indique sa présence, qui se signale comme lieu où se construit une autre représentation de soi que celle imposée par la société, un lieu qui résiste à la modélisation par l'extérieur. La société d'ancien régime est une société de représentation sur laquelle se fonde en France l'absolutisme qui tend à fondre l'être dans la représentation⁴², or tout se passe comme si un mouvement inverse animait l'histoire des mœurs, correspondant à la promotion de l'individu décrite par Burckardt et peut-être plus encore à la séparation du privé et du public qui donne des espaces réels à la

Keller, p. 192 et autoportrait au clavecin, 1561, 83x65, ZArI Spencer Collection, Althorp, reproduit dans Borzello, *Femmes*, *op. cit.*, p. 37.

40 Jean-Philippe de Beaulieu, Diane Desrosiers-Bonin, « La réflexivité en question », *Dans les miroirs de l'écriture, la réflexivité chez les femmes écrivains de l'Ancien Régime*, éd. Jean-Philippe de Beaulieu, Diane Desrosiers-Bonin, Paragraphes vol. 17, Montréal, Université de Montréal, 1998, p. 8.

41 C'est à la *persona* à la fin de la Renaissance qu'est consacrée l'étude de Marie-Clarté Lagrée, « *C'est moy que je peins* », *op. cit.*

42 On pense en particulier aux travaux de Louis Marin, mais aussi à ceux de Denis Crouzet, ou encore à Nicolas Le Roux, *Le Roi, la cour, l'état, De la Renaissance à l'absolutisme*, Seyssel, Champ vallon, 2013.

distinction entre intérieur et extérieur. En français le mot conscience apparaît au XVI^e siècle en contexte religieux comme cet élément d'une résistance individuelle de l'esprit, on parle de forcer les consciences, et à l'inverse de liberté de conscience et c'est en ce sens qu'on le trouve dans les textes cités par Thomas Carr. C'est le lieu de la foi qui se distingue des pratiques religieuses sociales. C'est un lieu où l'on fait des choix identitaires d'affiliation, dans lesquels les femmes jouent un rôle particulier, et où on protège ces choix des violences extérieures. Ce lieu intérieur nous est inaccessible mais il est désigné dans la diffraction des images et des énonciations dont les paradoxes se résolvent à cette source commune d'une intériorité personnelle qui signale son existence derrière le masque de l'autrice.

La pluralité des images qui font coexister la providence avec les simulacres lucrétiens chez Lucy Hutchinson par exemple, permet de déjouer l'assignation. La multiplication des représentations dans l'autoportrait permet de trouver une liberté nouvelle dans les jeux de miroirs. Chez les femmes politiques comme Marguerite ou Madame de Genlis, la multiplication des plans donne forme à la prudence, cette vertu qui permet de dissocier l'apparence de l'intériorité et de se représenter sa propre existence dans le temps⁴³, cette vertu dont l'emblème est le miroir. La vie sociale est un théâtre où l'on apprend à jouer des rôles dès l'enfance sans en être dupe. Et chez beaucoup de nos créatrices, les jeux de miroirs s'accompagnent aussi d'une dissociation ironique, d'un humour qui marque l'affranchissement des contraintes du réel, la capacité à se donner du jeu, de la mobilité, et à manier les valeurs. Les contributeurs et contributrices soulignent que Catherine des Roches, Marguerite de Valois, Lucy Hutchinson, Mme de Genlis ou Rosalba Carriera manient l'ironie. Mais on peut dire de toutes ces femmes qu'elles reprennent les discours qui leur sont adressés et les soumettent à leur propre énonciation, produisant un effet de citation qui rend incertain le sens qu'il faut donner à ces énoncés. Et la peinture est encore un modèle du genre, invitant à comparer les ressemblances et les différences des représentations pour en tirer du sens. Dans les possibilités multiples des confrontations ironiques, on trouve en bonne place celle du féminin et du masculin quand une femme apparaît là où le modèle était un

43 Voir notre article *infra*.

homme, ou encore celle du réel et du symbolique dans les scènes de maternité d'Elisabeth Vigée-Lebrun par exemple. Sofonisba Anguissola ouvre le champ d'une manière emblématique à travers son autoportrait avec Bernardino Campi et ce sourire qui est aussi celui des jeunes filles de la partie d'échecs et de son premier autoportrait, enfant. Vasari rapporte que Michel-Ange voyant ce dessin aurait dit qu'il aurait préféré un garçon pleurant et que Sofonisba Anguissola aurait réalisé un dessin devenu très célèbre représentant son petit frère pleurant parce qu'un crabe lui pinçait le doigt sous le demi-sourire de la grande sœur. Elle semble répondre ainsi ironiquement à la demande du peintre humaniste pour subvertir la hiérarchie des passions et des genres comme catégories humaines (*gender*) et artistiques (*genre*) au point d'inventer la scène de genre. Les autoportraits montrent que les femmes savent rire de cet humour intellectuel qui joue des savoirs et des codes pour fabriquer un espace social où existe la vivacité qu'abrite leur intériorité.

Au fil de notre période, cet espace prend forme et reflète un espace intime dont elles deviennent « le spectateur intérieur » selon l'expression employée par Suzanne Necker⁴⁴. Elles deviennent de plus en plus visibles et les articles de Séverine Sofio, Melissa Hyde et Catriona Seth montrent des tendances collectives dont les femmes vont pouvoir se saisir pour conquérir une place nouvelle. Alors qu'elles sont toujours contestées comme figures intellectuelles, on admet leurs portraits qui ont même un succès nouveau en France. La réception dit cependant l'ambiguïté de ce succès. Elles peuvent enseigner, c'est-à-dire transmettre à leur tour leur savoir et c'est dans ce miroir qu'elles se tendent les unes aux autres qu'elles construisent une image collective qui les émancipe des contraintes. L'organisation du volume est ainsi en partie chronologique allant des productions de la seconde moitié au XVI^e siècle à celles du XVIII^e siècle. Mais les principes à l'œuvre valent pour l'ensemble de la période. Dans la première partie, ressort particulièrement le fait que malgré les difficultés, des femmes s'approprient les savoirs humanistes et les utilisent pour façonner leur identité grâce à l'écriture et faire évoluer les cadres épistémologiques et politiques. Elles les utilisent pour résister à l'uniformisation imposée par un dominant. À travers des résistances politiques et religieuses, on peut chercher l'affirmation d'une

44 Voir *infra* l'article de Catriona Seth.

autre différence, celle du féminin et celle de l'individu singulier. Dans la deuxième partie, on voit sans doute davantage que quand elles sont devenues collectivement plus visibles, elles développent des savoir-faire et des stratégies complexes qui permettent de faire exister des talents individuels reconnus. Mais les axes proposés valent pour l'ensemble des cas analysés et on pourrait même reprendre les expressions des titres des différents articles pour caractériser les mécanismes d'une savante peinture de soi féminine. Nous sommes invité-e-s à interpréter ces images dans le jeu ouvert par les paradoxes ironiques et à ne pas les réduire aux paradoxes de l'imitation qu'on leur a souvent opposés.

Elles ont en effet su transformer les genres mimétiques en utilisant leurs savoirs de manière créative. Elles s'inscrivent en cela dans les cadres de la poétique humaniste et de l'esthétique classique. Mais on leur dénie souvent la part d'intelligence et d'inventivité pour ne voir que la répétition. À la fin de la période, le rapport Chapelain l'écrit : « elles excellent dans tout ce qui est imitatif »⁴⁵ et c'est devenu une critique. Pourtant l'imitation a été le fondement du savoir et des arts depuis Aristote et Quintilien. Et il suffit de regarder les savantes constructions de Sofonisba Anguissola pour voir que la créatrice pense les conditions de la représentation comme imitation bien avant les *Ménines* de Vélasquez. Retournant le miroir vers elles-mêmes pour se décrire dans le monde, les femmes se saisissent des savoirs pour dessiner la place dans laquelle leur identité peut se montrer. Elles créent les lieux où elles façonnent une identité auctoriale, reflet oblique d'une identité personnelle, elle-même reliée à des identités collectives. Les études qui suivent, redonnant le jeu du commentaire à ces œuvres, cherchent à restituer les savoirs qui les constituent et à attester d'identités féminines singulières.

Caroline TROTOT
Université Paris-Est,
LISAA EA 4120, UPEM

⁴⁵ Voir *infra* Séverine Sofio, Rapport Chapelain, séance du 5 floréal an IV [25 avril 1796], retranscrit dans Lacroix, « Les femmes exclues de l'enseignement des beaux-arts par la République française », *Revue universelle des arts*, n° 17, 1863, p. 55-61.