



Savoirs en prisme

Représentations de l'intime dans
l'Europe de la première modernité

sous la direction de Florence Dumora,
Estelle Garbay-Velázquez, Cécile Iglesias,
Florence Madelpuech-Toucheron, Christine Orobítg
et Sarah Pech-Pelletier

Revue électronique publiée avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Florence Dumora (université du Mans) et Carmen Cortés (Universidad de Málaga)

Illustration de couverture : Domenico Tintoretto, *Susanna*, ca 1580, Courtesy National Gallery of Art, Washington, domaine public.

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : 2260-7838



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Représentations de l'intime dans l'Europe de la première modernité : les formes, les stratégies, les enjeux et leurs transmissions

3

sous la direction de Florence Dumora,
Estelle Garbay-Velázquez, Cécile Iglesias,
Florence Madelpuech-Toucheron,
Christine Orobitg et Sarah Pech-Pelletier

Sommaire

Introduction

par Florence DUMORA, Estelle GARBAY-VELÁZQUEZ, Cécile IGLESIAS, Florence
MADELPUECH-TOUCHERON, Christine OROBITG et Sarah PECH-PELLETIER

La pensée de l'intime dans les textes doctrinaux

Christine OROBITG, « Théoriser l'intimité : le discours sur les émotions dans l'Espagne
de la première modernité »

Carole TOMASENSKI « Faire voir l'intimité de la procréation dans le discours médical
du Siècle d'or : stratégies rhétoriques »

L'intime dans les livres de raison, les journaux intimes et la correspondance

Valerio CORDINER « Le diariste réticent : dépister l'intime dans le *Journal* de Gouberville »

Émilie BECK SAIELLO « L'intime entre les lignes : les artistes et les écrits du for privé »

L'intimité dans la littérature

Tristan FOURRÉ « 'A pau de cry'. Lecture et murmure dans la littérature amoureuse de la fin du Moyen Âge »

François-Xavier GUERRY « La maison de Celestina ou la perpétuelle recomposition de l'intime (1502-1542) »

Mawly BOUCHARD « Du discours intime au bruit du public dans la *Pinçture de mœurs* de Marie de Gournay »

L'intime dans la peinture et dans l'architecture

Gloria BOSSÉ-TRUCHE « Le crâne comme miroir de l'intime dans l'iconographie des XVI^e et XVII^e siècles (gravures d'emblèmes et peinture) »

Florence DUMORA « Les intimités dans *Suzanne et les vieillards*. Représentations picturales : Italie, Espagne, Flandres (XVI^e-XVII^e siècles) »

Mathilde LEGEAY « Figures du seuil, les limites physiques de l'intimité dans la peinture italienne des XVI^e et XVII^e siècles »

Ariane KOZLOWSKI « La mise en scène de l'intime dans le boudoir, reflet des influences réciproques entre littérature et architecture au XVIII^e siècle »

Maeva CHALLIES-SANCHEZ « Autour d'un portrait inédit du prince Don Carlos : une intimité dévoilée. Les enjeux de la représentation du visage royal »

Comptes rendus

Stanis PEREZ « 1905-2025. Abécédaire des langues néo-latines, Claude Le Bigot, Catherine Heymann (coord.), *Revue des langues romanes : littérature et civilisation*, 119^e année, II, n^o 413, juin 2025, 189 pages »

Introduction

Florence Dumora, Le Mans Université
Estelle Garbay-Velázquez, Université Bourgogne Europe
Cécile Iglesias, Université Bourgogne Europe
Florence Madelpuech-Toucheron, Université Littoral Côte d'Opale
Christine Orobitg, Université de la Réunion
Sarah Pech-Pelletier, Sorbonne Université

Le Groupe de recherche sur l'intime aux XVI^e et XVII^e siècles présente dans ce vingtième numéro de *Savoirs en Prisme* le fruit de sa réflexion sur le troisième axe choisi qui concerne plus particulièrement, cette fois, les formes, les stratégies, les enjeux et leurs transmissions dans les représentations de l'intime dans l'Europe de la première modernité¹. L'intime, qui avait été défini dès les premiers travaux, est envisagé, ici, dans la perspective, sans doute paradoxale, de la représentation ou de l'autoreprésentation qui implique une publicité de l'intime. Dès lors celui-ci s'inscrit dans un ensemble de tensions public-privé, visible-invisible, dedans-dehors qui correspondent au vécu de l'intime, à son expérience, et qui font par conséquent intervenir l'altérité voire l'intersubjectivité. Ce regard exogène sur l'intime saisi peut-être à son insu convoque des codes et des stratégies d'expression et de représentation.

Dans l'Europe de la première modernité, les Flamands peignent très tôt les intérieurs domestiques occupés par des personnages (sur)pris dans leurs actes quotidiens ; évidemment il nous vient à l'esprit la chambre des *Époux Arnolfini* de Jan van Eyck (1434, Londres, National Gallery). La pénétration dans les intérieurs flamands a consacré un véritable genre pictural qui atteint, au XVII^e siècle, son apogée. De leur côté, les maîtres de la peinture italienne visibilisent l'espace domestique, saisissant l'intimité ordinaire dans des scènes pourtant mythologiques ; citons de Titien, *La Vénus d'Urbain* (1538, Florence, Offices) ou *Mars et*

¹ Pour rappel les deux axes précédents portaient sur les représentations émotionnelles et spatiales de l'intime au Siècle d'Or puis sur l'intimité corporelle. Les publications respectives sont intitulées Florence Madelpuech-Toucheron, Sarah Pech-Pelletier (dir.), « Intime et intimité au Siècle d'Or (espaces, émotions, représentations) », *e-Spania*, n° 37, octobre 2020, doi : [10.4000/e-spania.36547](https://doi.org/10.4000/e-spania.36547) et Estelle Garbay-Velázquez, Cécile Iglesias, Florence Madelpuech-Toucheron, Sarah Pech-Pelletier (dir.), *Les Lieux de l'intime et le rapport au corps (Europe, XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2025.



Vénus surpris par Vulcain (1551, Munich, Pinacothèque) de Tintoret. Comment représente-t-on alors une chambre, un bureau, une scène de bain ou un atelier ? Existe-t-il une circulation et une transmission de ces espaces intimes souvent intérieurs, mais pas toujours, de ces espaces de la vie privée – dans ses prémisses –, qu'elle soit celle de l'esprit ou du corps ?

En littérature, c'est dans la *Celestina* de Fernando de Rojas (1499, La Célestine) qu'on a de bons aperçus des maisons aristocratiques ou populaires, lieux de vie ou d'exercice prostitutionnel qui contrastent avec la seule mention du lit, topiquement associé dans les œuvres médiévales à la mort, comme l'explique Philippe Ariès dans *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* (1975). L'espace domestique fermé par rapport à la ville prend forme dans *Lazarillo de Tormes* avec une description qui fait apparaître par l'absence du mobilier ce que serait une chambre de noble ; mais on n'a pas de véritables descriptions d'intérieurs avant le récit picaresque de Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604), les *Nouvelles exemplaires* (1613) de Cervantes ou encore les nouvelles de María de Zayas (1637, 1547).

Il revient au théâtre, qui est actualisant par nature, de matérialiser les espaces – souvent en les suggérant par un élément métonymique – pour les rendre fonctionnels dans le développement dramatique. Par exemple, c'est derrière un paravent que se livrent certaines conversations secrètes, dans *El perro del hortelano* (1618, Le chien du jardinier) de Lope de Vega. On peut citer, entre autres innombrables situations, les scènes de bourles de don Juan chez la marquise Isabela ou dans les appartements d'Ana, chez le Commandeur, dans *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (L'abuseur de Séville, 1636).

Notre propos est, d'une part, de dégager des codes et des stratégies qui permettent la constitution de conventions dans la représentation de l'intimité de l'autre. Il apparaîtrait que l'espace n'est pas intime *a priori* et que c'est l'intrusion ou la tentative d'intrusion qui révèle l'idée ou le fait d'une intimité. Ainsi, dans la *Celestina*, Lucrecia, la servante de la jeune Melibea, écoute-t-elle aux portes de ses maîtres par curiosité et nous transmet-elle la teneur de leur conversation ? Cependant, c'est au jardin que peut s'exercer son appétit voyeur puisque s'y déroulent les ébats amoureux de Melibea et de son amant Calixte. L'espace domestique reste ouvert, et la conscience d'une séparation entre ce qui peut se faire en public ou ce qui relève de l'intime se fait à peine jour courant XVI^e siècle pour n'exister pleinement que deux, voire trois siècles plus tard. Philippe Ariès corrobore le constat qu'il faut attendre le XVIII^e siècle pour que les murs de la *domus*, ayant délimité le lieu intime et défini sa spécificité, s'ouvrent à une intimité étendue à d'autres espaces². Notamment la toilette, dans son rapport à la nudité complète du corps, exigera la fermeture des portes et l'isolement, lequel, aux XVI^e et XVII^e siècles, n'est pas du tout requis. La sensibilité au regard de l'autre est bien différente de ce qu'elle est de nos jours³. On peut conjecturer,

2 Philippe Ariès, *Histoire de l'intimité*, Paris, CNRS éditions, 2022, p. 46 : il y a en effet un moment où l'intimité s'étend hors les murs de la maison.

3 On peut se reporter à l'émission *L'Humeur vagabonde* : « La toilette, naissance de l'intime » avec George Vigarello et Nadeije Laneyrie-Dagen, France Inter, 18 février 2015 :

au contraire, que, dans la première modernité, c'est à des fins édifiantes que sont décrits, dans certains textes, les espaces de la prière, tout fermés soient-ils.

D'autre part, le sujet – le *je* – commence à appréhender l'intimité qu'il abrite en lui-même. Le cas de l'introspection des mystiques en est un phénomène sans doute exceptionnel mais représentatif. Nous pensons, par exemple, à l'effort minutieusement décrit par Jean de la Croix pour parvenir à la nuit des sens même si, précisons-le, l'expérience mystique met en œuvre une forme d'intimité toute vouée à Dieu, une intimité d'effacement, et qui n'est donc pas destinée à faire délibérément de la conscience de soi un objet de pensée.

Dans l'écriture profane, l'émergence de la première personne, très précoce dans la littérature espagnole, est un élément fondateur du genre fictionnel de la picaresque, à la moitié du xvi^e siècle ; toutefois elle produit dans cette veine un récit autobiographique, remarquable à ce titre, *La vida de Marcos de Obregón* (1618).

Pour compléter notre rapide panorama, nous mentionnons simplement la littérature de voyage et l'univers de la correspondance coloniale, laquelle a été étudiée, en particulier, par Pilar Gonzalbo Aizpuru⁴. Il faut souligner que, en France, la première personne sert véritablement un travail introspectif dans les *Essais* de Montaigne (1580).

Il est important de signaler la grande contamination entre l'invention à l'œuvre dans la fiction et l'emploi du *je*, instituant dans ce contexte, une illusion d'intimité. Les liens entre l'énoncé de la première personne et l'accès à l'intimité commencent, certes lentement, à se tisser aux xvi^e et xvii^e siècles, néanmoins, on assiste là aux prémices des expressions de l'intime.

Dans le domaine pictural, les portraits italiens, flamands ou allemands découpent un espace tel qu'il rapproche le peintre de son sujet, mais il fait aussi entrer le spectateur dans des limites resserrées sur la personne portraiturée dont il peut donc saisir le regard, la commissure des lèvres, les rides et l'expression de tout le visage qui semble livrer quelque chose de la personne, tel le *Castiglione* de Raphaël (1515, musée du Louvre). On peut réfléchir, à cet égard, à la codification des portraits royaux ou princiers qui empêche que soit livrée la vérité de l'apparence et fait obstacle à un certain accès à l'intime dans ce qu'il a de visible. Toute brèche dans cette codification pourrait signifier une approche de l'intimité de la personne portraiturée.

Quant au regard sur soi, tel qu'il est pratiqué dans les autoportraits de Dürer (1493-1500), participerait-il de cette démarche vers l'exploration de l'intime ? Qu'en est-il donc des égo-documents et récits de soi où la personne se raconte, se dévoile, se met en scène, parfois avec sa famille, offrant un aperçu sur les relations, même conventionnelles, quelle entretient avec ses proches ?

Ce numéro propose une douzaine d'études qui abordent ces questions et, qui, loin de prétendre épuiser le sujet, invitent à des prolongations.

<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-humeur-vagabonde/georges-vigarello-et-nadeije-laneyrie-dagen-6685718>

4 « La intimidad divulgada: la comunicación escrita en la vida privada en la Nueva España », *Estudios de historia novohispana*, 2002, n° 27, p. 17-58.



La pensée de l'intime dans les textes doctrinaux

Le volume s'ouvre sur un chapitre consacré à la pensée de l'intime dans les textes doctrinaux espagnols. Il comporte deux articles qui explorent le discours médical et les traités scientifiques et philosophiques afin de mettre en lumière les stratégies rhétoriques qui les sous-tendent et les représentations qu'ils diffusent. Si la finalité de vulgarisation du savoir est affirmée dans ces écrits, il n'en reste pas moins qu'aborder les délicates questions de la procréation ou de la corporalité des émotions revient, pour leurs auteurs, à dévoiler ce qui relève de l'intime et que la pudeur empêche de nommer explicitement. Les deux articles en question s'attachent ainsi à démontrer comment, dans ces sources, l'on tente de décrire l'invisible, de donner à voir – de façon décente – l'intimité physiologique.

L'article de Christine OROBITG, « Théoriser l'intimité : le discours sur les émotions à l'époque moderne », met en évidence le fonctionnement du discours théorique sur les émotions dans un large corpus de textes doctrinaux médiévaux et modernes. La perspective adoptée permet de percevoir comment ces écrits reprennent la dimension corporelle des émotions, héritée de saint Thomas d'Aquin, en la perfectionnant, afin de proposer un système cohérent où les émotions apparaissent interdépendantes selon un principe analogique ou, à l'inverse, selon une logique d'opposition. Les émotions, qui relèvent d'une double appartenance – physiologique et psychologique – sont engendrées par les humeurs et vont, à leur tour, déterminer la complexion ou le tempérament des individus. L'action des humeurs sur les esprits vitaux et animaux renforce également la production ou l'action des émotions sur le corps. La démonstration souligne l'emploi récurrent d'images et de comparaisons pour dire l'émotion et la donner à voir aux lecteurs. Le microcosme des émotions, qui siègent dans le cœur, est ainsi divisé entre émotions froides ou chaudes, entre celles qui entraînent une contraction et celles qui provoquent une expansion. Les écrits analysés s'apparentent alors à des fictions scientifiques, où l'on imagine ce qui ne peut se voir, à savoir l'impact des émotions sur et dans le corps.

« Faire voir l'intimité de la procréation dans le discours médical du Siècle d'Or : stratégies rhétoriques » est l'étude de Carole TOMASENSKI qui se centre sur la manière dont la question de la procréation est abordée dans cinq ouvrages médicaux publiés entre 1540 et 1580. Si le sujet requiert l'évocation des parties dites intimes ou honteuses et la mise en évidence de leur fonctionnement à des fins pédagogiques et *in fine* génératives, l'écueil auquel se heurtent les auteurs est celui du langage qui doit exposer des réalités crues sans jamais les dire vraiment. L'article démontre que, à force de circonlocutions analogiques, d'atténuations et de descriptions allégoriques, les médecins parviennent à rendre compte d'un imaginaire de la procréation sans enfreindre les tabous inhérents au système de pensée de la société espagnole moderne. Le dévoilement de l'in-

timité sexuelle devient finalement, à l'aide de justifications précautionneuses et de contournements successifs, un espace de créativité langagière au sein de ces traités.

L'intime dans les livres de raison, les journaux intimes et la correspondance

Le deuxième chapitre présente l'intime dans les livres de raison, les journaux intimes et la correspondance. Valerio CORDINER étudie pour sa part, dans « Le diariste réticent : dépister l'intime dans le *Journal* de Gouberville », le livre de comptes tenu par Gouberville pendant quatorze ans, en Normandie, à l'époque des guerres de Religion. Ce texte apparaît au premier regard comme un répertoire neutre et impersonnel de chiffres et d'épisodes, dont l'intimité semble absente. Cependant une étude plus attentive de l'écriture révèle, chez son auteur, Gilles de Gouberville, des interrogations personnelles qui concernent notamment l'exercice de son métier, les liens qu'il entretient avec ses subalternes, le contexte agité des guerres de religion, mais aussi, parfois, des opinions personnelles. L'analyse des trois testaments laissés par Gouberville dévoile aussi le lien personnel qui l'unissait à ses trois filles illégitimes ainsi qu'à certains de ses serviteurs. Enfin, l'auteur de cet article rend hommage au travail de Madeleine Foisil qui permit la découverte et l'étude du *Journal* de Gouberville, texte charnière à bien des égards au moment des guerres de religion, entre le livre de comptes et l'expression personnelle d'un individualisme plus bourgeois qui s'annonce déjà.

Émilie BECK-SAIELLO, dans son article intitulé « L'intime entre les lignes : les artistes et les écrits du for privé », s'intéresse aux écrits du fort privé émanant des artistes, sources qui ont longtemps été négligées par l'histoire de l'art et par les études littéraires. Elle étudie plus particulièrement le livre de raison du peintre paysagiste Joseph Vernet (1714-1789), constitué d'un ensemble de trois manuscrits, rédigés entre 1735 à 1786, et conservés à la bibliothèque municipale d'Avignon. En premier lieu, l'autrice replace cet écrit dans le contexte plus général des livres de raison tenus par les artistes à l'époque moderne parmi lesquels elle propose de distinguer trois catégories. Dans la première, l'artiste se contente d'enregistrer la comptabilité de l'atelier, tel le livre de comptes d'Antonio Canova ou celui du Guerchin. Dans une seconde catégorie, l'artiste dresse un inventaire plus ou moins complet de ses œuvres – tels le livre de comptes du portraitiste Hyacinthe Rigaud (1659-1743), et celui de Louis Lagrenée, (1725-1805). Enfin, une troisième catégorie, au contenu plus complexe, mêle inventaire, économie professionnelle et/ou domestique, et, dans certains cas, annotations personnelles. Le livre de comptes de Joseph Vernet appartient à cette dernière catégorie et laisse entrevoir une certaine forme d'intimité de l'artiste. La suite de l'étude décrit de manière précise les trois manuscrits qui constituent le livre de raison de Joseph Vernet, organisation du textes et motifs de la rédaction. Enfin, vient l'analyse de l'écriture et des fonctions de l'ouvrage : l'ascension sociale et même

les espoirs, les ambitions et les sentiments de son auteur. L'intimité s'imisce, donc, entre les lignes, ce qui invite, au-delà des données matérielles et factuelles, à une lecture « sensible » de ce document.

L'intime dans la littérature

10

Le troisième chapitre de cette publication collective s'attache à l'expression de l'intime en littérature. Dans sa contribution intitulée « “A pau de cry”. Lecture et murmure dans la littérature amoureuse de la fin du Moyen Âge », Tristan FOURRÉ explore la poétique du murmure, en particulier dans *Le Voir Dit* (c. 1362) de Guillaume de Machaut. L'article s'intéresse d'abord à la pragmatique du murmure dans la littérature amoureuse : celui-ci protège le secret courtois, constamment menacé par les curieux et les médisants. Le murmure devient ainsi une stratégie de dissimulation, étroitement liée à l'architecture : la chambre close, *locus surdus*, apparaît comme l'espace privilégié de la lecture à voix basse. Cette spatialité intime conduit l'auteur à établir un parallèle entre cavité buccale et espace architectural, la voix retenue trouvant son équivalent dans la chambre verrouillée. De là découle une analyse de l'érotisme du murmure : lire « en basset » ou « entre ses dents » transforme la parole en nourriture, selon une poétique de la manducation qui transforme la lecture en un plaisir sensuel. Le murmure devient caresse, voix « du corps hors du corps », tandis que la lettre acquiert une « corpo-réalité » capable de rendre l'absent présent. Cette étude examine ensuite les scènes où la lecture se fait spectacle : les amants s'écoutent lire, se regardent aimer, parfois à travers un témoin ou un portrait, composant une véritable scène intime. Mais cette intimité se fissure dès que la lecture s'ouvre au public : la diffusion des textes, la montée de l'auctorialité et l'effritement des idéaux courtois rendent l'amour plus bruyant qu'on ne l'attendrait. Le murmure, d'abord refuge et vecteur d'érotisme, devient un lieu de tension entre dévoilement intime et publication.

François-Xavier GUERRY, pour sa part, s'intéresse à la configuration de lieux intimes fictionnels dans sa contribution intitulée « La maison de la Celestina ou la perpétuelle recomposition de l'intime (1502-1542) ». L'article analyse la maison de la fameuse entremetteuse, telle qu'elle apparaît décrite ou suggérée dans l'œuvre originelle de Fernando de Rojas et dans ses trois premières continuations (Feliciano de Silva, Gaspar Gómez et Sancho de Muñón), en montrant qu'elle constitue un espace à la fois central et insaisissable. L'auteur souligne d'emblée la difficulté pour le lecteur de se représenter un lieu dont la matérialité n'existe que par bribes, au fil des dialogues et des didascalies. La maison de l'entremetteuse constitue néanmoins un pivot spatial et cyclique, qui perdure d'une œuvre à l'autre. Il s'agit d'abord d'un lieu de convergence où l'extérieur s'engouffre sans cesse, comme en témoignent les innombrables intrusions par la porte. Cette maison, lieu central des activités prostibulaires, présente une gradation des espaces intérieurs, de la porte d'entrée à la chambre, révélant des « paliers de l'intime » où l'accès est strictement négocié. Mais l'étude montre surtout une

fluctuation des usages domestiques associés à ces espaces, soulignant que les pièces sont polyvalentes, perméables, et que la vie professionnelle et intime s’y entremêlent. L’analyse met au jour une véritable plasticité de l’espace, qui se recompose selon les besoins narratifs : étages incertains, pièces surgissant au gré des péripéties, cachettes improvisées. L’auteur insiste sur l’absence de véritable cloisonnement qui rend l’intimité toujours fragile, toujours incertaine. Or cette instabilité spatiale reflète à la fois les codes littéraires du cycle célestinesque et une réalité historique : la lente spécialisation des espaces domestiques, encore incomplète dans l’Espagne de la première modernité.

L’étude de Mawry BOUCHARD, « Du discours intime au bruit du public dans la *Pinçture de mœurs* de Marie de Gournay », met au jour de quelle façon la révélation intime sert à contrer la calomnie dans cet écrit autobiographique du début du XVII^e siècle. La médisance tient une place centrale dans l’œuvre de Marie de Gournay qui affronte les attaques misogynes en élaborant une véritable stratégie d’écriture. Ainsi la *Pinçture de mœurs* (1616) se configure-t-elle comme espace d’introspection où Gournay construit un for intérieur, destiné à affirmer sa liberté intellectuelle et à répondre aux calomnies. Gournay justifie ainsi l’écriture de soi en s’appuyant sur Montaigne et Dante, et en revendiquant l’autoportrait par la nécessité de contrer l’infamie et d’offrir un témoignage utile. L’étude souligne l’importance de la mise en scène de la honte, émotion ambivalente que Gournay retourne contre les médisants en révélant leurs procédés pour mieux anéantir leur pouvoir, tout en dénonçant la violence sociale de la calomnie et la fragilité de l’intime exposé. L’autrice démontre que Gournay transforme dès lors son identité de femme écrivain décriée en position paradoxale de force, mobilisant une « vertu féminine » fondée sur le courage, car la médisance devient un catalyseur d’individualité qui lui permet d’affirmer une posture combative, affranchie de la « mauvaise honte » tout en réprouvant la crédulité du jugement public. Son discours intime constitue un acte politique, où la parole personnelle devient résistance et reconquête de l’honneur d’être femme écrivain.

L’intimité dans la peinture et dans l’architecture

Le quatrième chapitre du volume, consacré à l’intimité dans la peinture et l’architecture, s’ouvre sur une contribution de Gloria BOSSE-TRUCHE sur l’intimité spirituelle qui affleure dans la peinture religieuse de la première modernité. Elle explore plus particulièrement la dialectique du crâne et du miroir, deux motifs picturaux récurrents dans l’iconographie religieuse des XVI^e et XVII^e siècles qui, selon elle, renvoient paradoxalement au spectateur une image intime de lui-même. À travers l’analyse de vanités et de portraits de saints pénitents de la peinture baroque allemande, française et espagnole, et grâce à des exemples de gravures d’emblèmes espagnols, l’autrice montre comment le crâne et le miroir y occupent une place centrale. Ces deux objets, à forte charge symbolique, sont représentés – soit séparément, soit côte à côte, ou encore se reflé-

tant l'un dans l'autre – comme deux instruments de la connaissance de soi invitant à la prise de conscience de notre finitude, suivant un idéal chrétien empreint de néostoïcisme renforcé, dans un contexte de Contre-Réforme. Le crâne y apparaît tantôt comme un miroir de l'âme, de la condition mortelle de l'homme, et en particulier du spectateur qui se voit ainsi plonger dans une contemplation toute spirituelle, et incité à la pénitence et à la réconciliation nécessaires à une communication intime dans l'union avec Dieu. L'image contemplée du crâne et/ou du reflet dans le miroir n'est donc plus seulement un support de méditation : elle vise à participer activement au processus de transformation ou transfiguration mystique de l'âme du spectateur qui s'ouvre à la beauté de l'œuvre et à son message transcendant.

Dans son article intitulé « Les intimités dans *Suzanne et les vieillards*. Représentations picturales : Italie, Espagne, Flandres (xvi^e- xvii^e siècles) », Florence DUMORA s'intéresse à la représentation picturale de l'intimité corporelle, cette fois-ci, à travers des tableaux mettant en scène l'épisode biblique de « Suzanne et les vieillards » (Daniel 13, 1-65), un motif qui a inspiré un grand nombre de peintres de l'Europe des xvi^e et xvii^e siècles. Au-delà de l'attrait exercé par la puissance érotique de ce récit biblique qui offre un prétexte à la peinture d'un nu féminin aux allures de Vénus, l'autrice explore, par l'analyse d'une vingtaine de tableaux, la manière dont les peintres de cette époque ont su tirer parti de ce motif traditionnel d'intrusion pour saisir plusieurs formes d'intimités, en déclinant de différentes manières l'irruption des vieillards. Certains tableaux représentent l'avant, le moment du dévoilement intime du corps nu de Suzanne à sa toilette, entre contemplation et voyeurisme ; d'autres montrent l'irruption des vieillards libidineux dans cet espace d'intimité féminine, causant un vif effet de surprise et de menace. Enfin, quelques-uns esquissent l'agression physique venant briser l'intimité du corps de la femme à sa toilette, avec toute l'horreur et tout l'effroi que le viol peut provoquer, aussi bien sur la victime que sur le spectateur. Pour finir, l'autrice nous suggère, grâce à une fine connaissance de la biographie des grands maîtres, la part de leur propre intimité, que ces peintres modernes laisseraient parfois indirectement entrevoir à travers ces représentations de nus bibliques.

Une troisième contribution sur la peinture interroge la notion de seuil et de limites de l'intimité dans la peinture italienne moderne : Mathilde LEGEAY propose, dans « Figures du seuil, les limites physiques de l'intimité dans la peinture italienne des xvi^e et xvii^e siècles », une étude croisée des différents genres picturaux – peinture narrative, religieuse, portraits ou scènes de genre ayant lieu dans des décors de maisonnées – où apparaît fréquemment le motif du seuil. Elle s'intéresse plus particulièrement aux représentations picturales de demeures italiennes dans des tableaux des xvi^e et xvii^e siècles, analysant la dialectique des seuils à l'œuvre. Le seuil est en effet une ligne de démarcation ambiguë, établissant des limites hiérarchiques, symboliques, affectives — réelles ou subjectives —, existant à l'intérieur de l'espace domestique, un espace complexe — habité et franchi par différentes figures emblématiques que sont les maîtres et les domestiques, les époux, les parents et les enfants — tantôt montré,

tantôt dissimulé au spectateur du tableau. L'autrice rappelle que le tableau est lui-même conçu à la Renaissance comme une fenêtre donnant accès à un intérieur permettant au spectateur l'accès privilégié à une scène domestique ou intime ; autrement dit, le tableau lui-même agit comme un seuil à part entière. La dialectique des seuils en peinture, complexifiée par la représentation de nombreux tableaux dans le tableau (nativités, cènes, guérisons miraculeuses, scènes de genres représentées en intérieur), se prête à une interrogation sur les contours et frontières de l'intimité domestique et leur représentation à l'époque moderne.

Des seuils picturaux dans la représentation de demeures italiennes modernes, nous passons ensuite à la mise en scène de l'intime dans le domaine architectural au XVIII^e siècle, avec un article d'Ariane KOZLOWSKI consacré au boudoir, à la croisée de l'architecture et de la littérature, intitulé « La mise en scène de l'intime dans le boudoir, reflet des influences réciproques entre littérature et architecture au XVIII^e siècle ». L'autrice s'attache à mettre en évidence toute l'ambiguïté de cette nouvelle pièce qu'est le boudoir au XVIII^e siècle, un endroit de retraite censé offrir la possibilité d'une solitude réelle, tout en constituant paradoxalement un espace de sociabilisation voire de séduction, où l'intime est souvent dévoilé, montré et même mis en scène, ne serait-ce que dans le cadre d'une sociabilité restreinte et choisie. L'autrice montre comment cette dualité fondamentale de l'intimité du boudoir est palpable dans les caractéristiques spatiales et décoratives de la pièce, ce qu'elle documente à travers l'étude de plans et de photographies de différents boudoirs, dans une perspective architecturale éclairée par l'apport de textes littéraires, à la fois romanesques et théâtraux, et, en particulier, d'extraits de romans libertins. Elle examine notamment comment le thème de la nature est mis à profit par les architectes-décorateurs, et comment, tel un leitmotiv, il se retrouve dans les romans dépeignant des actions mises en scène dans des décors de boudoirs. Cet espace clos de « nature architecturée » propice à la retraite, à la contemplation ou aux épanchements secrets, recrée, en quelque sorte, le cadre intime d'un jardin intérieur qui se métamorphose parfois en « espace narratif du désir ».

Enfin, Maëva CHALLIES-SANCHEZ nous fait part d'une découverte picturale singulière, dans sa contribution intitulée « Autour d'un portrait inédit du prince Don Carlos : une intimité dévoilée ? Les enjeux de la représentation du visage royal ». Il s'agit d'un portrait inédit du prince don Carlos d'Autriche (1545-1568), attribué à Antonio Ricci et conservé au Real Colegio-Seminario du Corpus Christi de Valence. Ce portrait méconnu, qui aurait été commandé par Juan de Ribera, en 1592, constitue une exception parmi les portraits royaux, dans la mesure où il offrirait une représentation de l'infant plus fidèle à sa physionomie réelle : le portrait n'occulte pas les imperfections ou malformations physiques, loin des exigences de la pudeur, de la bienséance et des habituelles stratégies de mise en scène des hommes de pouvoir. L'autrice entend montrer comment ce portrait princier atypique révèle en quelque sorte une part d'intimité de l'héritier, ce qui semble aller à l'encontre des traditionnelles rhétoriques de représentation du pouvoir royal. Grâce à la confrontation de différents portraits offi-

ciels du prince avec des documents privés (correspondance personnelle du roi Philippe II et correspondance diplomatique), elle analyse cette tension entre l'intime et le public, entre vérité du dévoilement inattendu de l'intime et impératifs régaliens incitant à la fictionnalisation de l'histoire dans le domaine des portraits de Cour de la dynastie des Habsbourg. La mise en lumière de quelques-uns des mécanismes et enjeux de la représentation des monarques en peinture ouvre ainsi une réflexion autour de la construction de la mémoire dynastique des Habsbourg à l'œuvre dans lesdits portraits de Cour.

Les auteurs

Émilie BECK SAIELLO est maîtresse de conférences HDR en histoire de l'art moderne à l'université de Sorbonne Paris Nord. Diplômée de la Scuola Normale Superiore de Pise et ancienne pensionnaire de l'Académie de France à Rome, elle travaille sur la peinture du XVIII^e siècle en France et en Italie en privilégiant une approche d'histoire sociale de l'art. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages et de nombreux articles dans lesquels elle associe étroitement l'étude des sources écrites et de la production artistique : « *Car c'est moy que je peins.* » *Stratégies familiales et professionnelles de Joseph Vernet à travers l'étude critique de son livre de raison et de sa correspondance* (2025) et, avec Laurent Châtel et Élisabeth Martichou, *Écrire et peindre le paysage en France et en Angleterre. 1750-1850* (2021).

Gloria BOSSÉ-TRUCHE est maîtresse de conférences à l'université de Tours (département d'études hispaniques et portugaises). Elle est membre du laboratoire ICD (Interactions culturelles et discursives, UR 6297). Ses domaines de recherches portent sur la littérature emblématique espagnole des XVI^e et XVII^e siècles dans ses aspects spirituels et moraux et sur son influence sur la peinture du Siècle d'Or. Elle étend ces recherches à l'alchimie spirituelle et à sa présence dans la littérature emblématique (motifs iconographiques et similitudes des démarches alchimique et emblématique) en montrant comment l'opération alchimique inspire autant la création que la réception de la littérature emblématique.

Mawy BOUCHARD enseigne la littérature de la Renaissance au département de français à l'université d'Ottawa. Ses recherches récentes portent sur les stratégies discursives développées par les auteurs de la longue Renaissance, notamment en ce qui concerne la construction de l'image de soi et le phénomène de la médisance dans l'œuvre de Marie de Gournay. Elle s'intéresse aux formes discursives qui font place à l'énonciation d'une parole déviante – injurieuse, mensongère et manipulatrice – ou la dénonce, du roman de la Renaissance à la satire et aux discours propagandistes de l'époque contemporaine. Ses plus récentes publications – « Les Angoysses douloureuses qui procèdent de détractions » ou « L'intimité et l'accès au scandale dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre » – proposent une incursion dans l'intimité de personnages qui révèlent l'imposture des discours publics.

Maëva CHALLIES-SÁNCHEZ est doctorante à Aix-Marseille Université (laboratoire TELEMMe). Elle prépare, sous la direction de la professeure Christine Orobitg, une thèse consacrée aux enjeux politiques de la représentation du visage des gouvernants dans l'Espagne moderne. Ses recherches interrogent la tension entre fidélité anatomique et exigences politiques dans la construction de l'image royale. Elle a co-dirigé la journée d'étude « Visages : regards croisés sur un objet pluridisciplinaire » (MMSH, mai 2024). Elle a également participé au colloque international « À vrai dire » (AMU, CAER, juin 2025) avec une communication intitulée « Portrait inédit du prince Don Carlos : témoignage iconographique d'un corps censuré », à paraître dans les actes. Un autre article est également à paraître dans les *Cahiers d'études romanes*, n° 50, dossier « L'Image réinterprétée ».

Valerio CORDINER enseigne la littérature et la culture françaises à l'université de Rome « La Sapienza ». Spécialiste du genre narratif bref dans ses rapports avec le droit, il est l'auteur de nombreux volumes et études consacrés aux conteurs comiques et tragiques de la Renaissance (Du Fail, Poissenot, Boaištua, Belleforest, etc.). Il a également travaillé sur l'œuvre de Madame de Lafayette et sur le théâtre de Molière, mais aussi sur le roman politique, de Barrès à Aragon, et sur l'histoire des idées. La littérature de l'extrême contemporain français et francophone constitue un dernier domaine d'application de son activité critique.

Florence DUMORA, professeure de littérature espagnole à Le Mans Université, membre du 3L.AM, a publié l'édition critique du *Cancionero* de Sebastián de Horozco (L'Harmattan, 2016). Elle a publié des travaux sur la parémiologie espagnole aux XVI^e et XVII^e siècles, sur la poésie lyrique (XVI^e et XVII^e siècles), sur la *comedia* particulièrement dans ses aspects corporels et féminins. Elle participe à un programme interdisciplinaire sur la formule au Moyen Âge (avec l'université de Reims). Son inédit d'HDR étudie la spiritualité de l'autre, à partir de l'histoire culturelle des chrétiens du Japon (romans, théâtre, cinéma) du XVI^e siècle à l'époque actuelle. Directrice du comité de rédaction de la revue interdisciplinaire *Savoirs en Prisme*, présidente de l'association ALMOREAL (2024-2026 : colloque sur la « Surprise », mars 2026), elle travaille également dans le Groupe de recherche sur l'intime et l'intimité dans l'Europe de la première modernité (colloque sur « la psyché et l'intériorité dans l'Europe de la première modernité », Le Mans, décembre 2026). Dernièrement, elle a coorganisé un événement scientifique en deux volets « Les Larmes : entre le corps et l'esprit » (Le Mans-Limoges). Membre du jury littéraire de l'association Antonio Machado, membre de Crisol 16/17, elle est co-directrice de publication à la SoFHIA.

Tristan FOURRÉ, agrégé de lettres modernes, ATER à l'université Rennes 2 et membre du laboratoire LAMO (Nantes Université), a soutenu en juin 2024 sa thèse de doctorat intitulée *Corpo-réalité et marqueurs identitaires dans la littérature amoureuse (XIV^e-XV^e siècles) : figures de soi, parures du texte* (à paraître

chez Honoré Champion). Ses publications témoignent d'un intérêt prononcé pour l'histoire des modes et la socio-poétique du vêtement, interrogeant notamment la façon dont les signes visuels et matériels cristallisent les attermoissements identitaires et émotionnels des actants. Réfléchissant aux phénomènes d'individuation à travers les âges, il a par ailleurs collaboré avec Polytech Nantes à la création d'un profil digital de René d'Anjou.

François-Xavier GUERRY est maître de conférences à l'université Clermont Auvergne et rattaché au Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique. Agrégé d'espagnol et docteur en littérature espagnole classique, il est l'auteur d'une thèse sur l'érotisme dans les six continuations de *La Celestina*, soutenue à Sorbonne Université (2020) et publiée aux éditions Classiques Garnier (2023). L'essentiel de ses recherches porte sur la fortune et la réception au long cours (du XVI^e siècle à nos jours) de l'œuvre de F. de Rojas, et, plus largement, de la littérature espagnole classique, quels que soient les médias, les formes et les supports investis, ainsi que sur l'érotisme et le lexique érotique dans la littérature espagnole du Siècle d'or.

Ariane KOZLOWSKI est architecte du patrimoine, diplômée en 2025 du DSA de l'école de Chaillot, grâce auquel elle a complété sa formation initiale en architecture et en histoire de l'art. Après avoir exercé dans des agences d'architecture œuvrant en contexte patrimonial, elle est actuellement architecte-urbaniste de l'État – élève. Sa recherche porte sur l'intime dans les espaces domestiques au XVIII^e siècle, et en particulier sur le boudoir, dont elle s'attache à décrire les caractéristiques spatiales et décoratives ainsi que les représentations sociales. Elle a publié un article dans le recueil *Les Lieux de l'intime et le rapport au corps* (Presses Sorbonne Nouvelle, 2025), portant sur les liens entre l'oratoire et le boudoir et interrogeant la possibilité d'une laïcisation de l'intime à l'aube du XVIII^e siècle.

Mathilde LEGEAY est titulaire d'un doctorat d'histoire de l'art moderne et chercheur associé au LARA (UMR 6566-CReAAH) à Nantes Université. Sa thèse portait sur la représentation des servantes dans la peinture religieuse italienne du XVII^e siècle. Elle s'intéresse tout particulièrement à la secondarité, tant dans les représentations picturales que dans les hiérarchies artistiques. Elle a co-dirigé avec Jessy Jouan un ouvrage portant sur la question, intitulé *À l'ombre des maîtres. Les artistes secondaires en France et en Italie du XII^e au XIX^e siècle* (Presses Universitaires de Rennes, 2025). Elle enseigne à Nantes Université et à l'ENSA Nantes.

Ancienne élève de l'École normale supérieure (Fontenay-Saint Cloud), Christine OROBITG est spécialiste de littérature et d'histoire culturelle à l'époque moderne, et plus particulièrement des textes doctrinaux et de la construction des systèmes de représentation. Professeure à l'université d'Aix-Marseille (AMU) de 2003 à 2024, puis, actuellement, à l'université de la Réunion, elle a

consacré sa thèse (soutenue en 1994) aux représentations de la mélancolie dans le monde hispanique à l'époque moderne. Son HDR, soutenue en 2002, était consacrée aux représentations du sang et de la race dans le monde hispanique. Ses recherches portent sur l'histoire culturelle, les textes doctrinaux, la construction des identités individuelles et collectives, la circulation des savoirs, les stratégies d'écriture et de réécriture. Elle est l'auteur de plus de quatre-vingts articles et chapitres de livres sur ces sujets, ainsi que de trois ouvrages monographiques : *L'Humeur noire : mélancolie, écriture et pensée en Espagne au XVI^e et XVII^e siècle* (1997), *Garcilaso et la mélancolie* (1997) et *Le Sang en Espagne (XV^e-XVIII^e siècle)* (2018).

Carole TOMASENSKI est doctorante au sein de l'école doctorale 355 « Espaces, Cultures, Sociétés » d'Aix-Marseille Université. Cette école, située à la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme (MMSH) sur le campus d'Aix-en-Provence, propose une spécialité en études romanes et accueille des étudiants travaillant sur les langues, littératures et civilisations romanes. Ses travaux de recherche sont en lien avec plusieurs laboratoires, notamment TELEMMe (Temps, espaces, langages, Europe méridionale, Méditerranée). Elle est également rattachée au laboratoire Pléiade, de l'université Sorbonne Paris Nord (Villetaneuse, Seine-Saint-Denis).

**La pensée de l'intime
dans les textes doctrinaux**

Théoriser l'intimité : le discours sur les émotions dans l'Espagne de la première modernité

Christine Orobítg
Université de la Réunion, DIRE

RÉSUMÉ. Les émotions relèvent, par essence, de l'intime : les dévoiler c'est dévoiler une vie psychologique personnelle, qui se cache dans les replis de l'âme. La présente contribution se propose d'analyser la représentation des émotions dans les textes doctrinaux de l'Espagne de la première modernité, plus précisément dans les traités des médecins, des philosophes et dans les ouvrages de vulgarisation scientifique. Afin de nous démarquer de l'abondante bibliographie existant sur l'histoire des émotions nous nous attacherons à considérer la dimension corporelle des émotions : comment est-elle représentée, et même parachevée, par les théoriciens des passions qui écrivent dans l'Espagne des ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles ? Notre contribution montrera également que la représentation des émotions dans l'Espagne de l'époque moderne se fait sous la forme d'un véritable système, autrement dit une représentation cohérente, ordonnée à travers un ensemble de relations dialectiques d'opposition et d'analogie. Enfin, notre analyse du discours sur les émotions mettra l'accent sur la dialectique du visible et de l'invisible, ce qui nous ramène de manière centrale à la thématique de l'intime : comment ces textes décrivent-ils l'invisible ? Quelle vision nous donnent-ils de l'intimité physiologique lorsque le sujet ressent une émotion ?

MOTS CLÉS : émotions, médecine, philosophie, Espagne, ^{xvi}e-^{xvii}e siècles, humeurs, fictions scientifiques.

SUMMARY. Emotions are, by their very nature, intimate: to reveal them is to reveal a personal psychological life, hidden in the depths of the soul. The aim of this contribution is to analyse the representation of emotions in doctrinal texts of early modern Spain, more specifically in the treatises of doctors, philosophers and scientific vulgarisation works. In order to differentiate ourselves from the abundant existing bibliography about history of emotions, we will consider the corporal dimension of them: how is it represented, and even perfected, by the theorists of the passions who wrote

in sixteenth and seventeenth-century Spain? Our contribution will also show that the representation of the emotions in modern Spain takes the form of a veritable 'system', in other words a coherent representation ordered through a set of dialectical relations of opposition and analogy. Finally, our analysis of the discourse on emotions will focus on the dialectic of the visible and the invisible, which brings us back to the central theme of intimacy: how do these texts describe the invisible? What vision do they give of physiological intimacy when the subject feels an emotion?

KEYWORDS: Emotions, Medicine, Philosophy, Spain, Early Modern Period, Humours, scientific Fiction.

Les émotions relèvent, par essence, de l'intime : les dévoiler c'est dévoiler une vie psychologique personnelle, qui se cache dans les replis de l'âme. Montrer ou révéler ses émotions a toujours été perçu comme un dévoilement de l'intimité, réservé aux proches ou aux amis. Preuve du lien essentiel que les émotions entretiennent avec la sphère de l'intime, leur étalage a, de manière très régulière, été réprouvé par les manuels de savoir-vivre qui prônent au contraire, dans ce domaine, une forme de *gravitas*, de discrétion, voire de dissimulation (Montandon, 1994 et 1995).

Nous nous intéresserons ici à la représentation des émotions dans l'Espagne de la première modernité, non pas dans les textes littéraires ou dans les écrits personnels de type autobiographique, où le scripteur peut donner libre cours à ses émotions, mais dans les textes doctrinaux, qui théorisent ces émotions.

Notre objet n'est donc pas de faire une histoire sociale des émotions (nous renvoyons dans ce domaine aux abondantes contributions scientifiques sur le sujet) mais d'étudier la représentation des émotions à l'intérieur du corps, telle qu'elle est pensée par différents théoriciens espagnols (principalement des médecins, des philosophes et les auteurs de textes de vulgarisation scientifique) : comment se représente-t-on ce monde invisible ? Comment le théorise-t-on ?

Sans entrer dans l'analyse des pratiques sociales des émotions, qui constituent un autre sujet que celui qui nous occupe ici, nous analyserons l'édifice intellectuel et discursif par lequel les Espagnols de la première modernité se sont représentés ce qui se passe à l'intérieur du corps quand on ressent une émotion ou « passion » (pour reprendre la terminologie de l'époque). Il s'agira notamment de mettre au jour les caractéristiques de ces constructions imaginaires, leurs principales idées et de cerner leur fonctionnement interne, profond (intime, aussi, pourrait-on dire). Car ces architectures discursives ne sont pas seulement des édifices intellectuels, quelque peu exotiques, que nous considérons depuis notre pensée contemporaine : ils sont animés par une logique, une *ratio*, qu'il convient de dévoiler.

Notre réflexion s'articulera autour de la problématique suivante : dérivé du latin *intus* (dedans), dont il est le superlatif, l'intime est, par définition, ce qui est caché à l'intérieur du sujet, c'est un invisible qui se soustrait aux regards. Les émotions relèvent doublement de cette dimension intime : parce qu'elles sont les manifestations de la sensibilité personnelle de l'individu, mais aussi parce que ce sont des événements psychologiques, dont le champ d'action s'inscrit dans

la vie de l'âme, dans l'immatériel, même si les émotions se donnent à lire, aussi, par des signes physiques (rougissement, transpiration, pâleur). Ces émotions font l'objet d'une entreprise de théorisation de la part des philosophes et médecins qui, dans leurs traités sur la vie de l'âme ou leurs écrits médicaux, décrivent ces passions de l'âme. Si les émotions relèvent de l'intime, comment donner à voir cet invisible ? Nous verrons que les images sont un des moyens de rendre visible cette intériorité des émotions et que les auteurs de ces textes doctrinaux sont également soucieux de penser les émotions sous la forme d'un système cohérent.

Depuis de nombreuses décennies l'histoire des émotions a le vent en poupe. Dès 1941, Lucien Febvre invitait à penser une histoire des sensibilités et à « reconstituer la vie affective d'autrefois » (Febvre, 1941 : 5-20). L'histoire des émotions a trouvé une résonance particulière dans les mondes académiques anglosaxons, notamment autour de la maison d'édition Routledge¹ et, en France, dans les nombreuses et fructueuses études qui s'inscrivent dans le chemin tracé par les historiens de l'école des Annales et dans la continuité d'études de philosophie et d'histoire de la pensée qui analysent la représentation des émotions dans la pensée païenne ou chrétienne. Les émotions ont été étudiées depuis des perspectives très diverses : la production académique sur ce sujet a notamment analysé leur évolution historique, leurs usages sociaux, leurs représentations artistiques, dans les écrits philosophiques, les textes doctrinaux ou dans les œuvres littéraires², ou encore leur utilisation politique, au service de stratégies de pouvoir³.

Nous tenterons de nous démarquer de cet ensemble déjà très riche d'études en proposant trois angles d'approche. En premier lieu, nous nous attacherons ici à considérer la dimension corporelle des émotions. En soi, cet aspect n'est pas nouveau dans la pensée occidentale : réactivant l'héritage aristotélicien⁴, saint Thomas d'Aquin avait, de ce point de vue, opéré une véritable révolution, rompant avec le dualisme augustinien et pensant les émotions comme

1 James, 1997 ; Reddy, 2001 ; Ahme, 2004 ; Rosenwein, 2010 et 2016 ; Lockett, 2011 ; Liliequist, 2012 ; Plamper, 2012 ; Matt et Stearns, 2013 ; Lemmings et Brooks, 2014 ; Plamper, 2014 ; Jorgensen, McCormack et Wilcox, 2015 ; Broomhall, 2015 a et b, 2016 ; Ruys, Champion et Essary, 2019 ; Schnell, 2020 ; Rosenwein, 2016 ; Downes, Holloway et Randles, 2018 ; Broomhall et Lynch, 2019 ; Gouk et Hills, 2019 ; Barclay, Crozier-De Rosa et Stearns, 2020 ; Barclay, 2020.

2 Fillion-Lahille, 1984 ; Yon, 1995 ; Mathieu-Castellani, 2000 ; Desjardins, 2001 ; Lecercle et Perrier, 2001 ; Macmullen, 2004 ; Boquet 2005 ; Boquet et Nagy, 2009 : 1551, 2010 ; Merlin-Kajman, 2009 ; Boquet et Nagy, 2010 ; Desjardins, et Dumouchel, 2012 ; Besnier, Moreau et Renault, 2015 ; Casagrande et Vecchio, 2015 ; Boquet et Nagy, 2015 ; Corbin, Courtine et Vigarello, 2016 ; Boquet, Boehn, Ferrary *et al.*, 2016 ; Ferrer et Ramond, 2017 ; Le Floch, 2017/2018 ; Cederna, Jacot-Grapa, et Thomine, 2018 ; Baker, Cavagna et Clesse, 2018 ; Barrier, 2020 : 93105 ; Belgioioso et Carraud, 2020 ; Gueret-Laferte, Lechat et Mathey-Maille, 2021 ; Nagy et Zanetti Domingues, 2022.

3 Guay, 2009 : 3950 ; Smagghe, 2012 ; Boucheron et Corey, 2015 ; Oorbitg, Pech-Pelletier et Perez, 2024.

4 Le texte central demeure, sur ce point le *De anima* d'Aristote qui affirme que l'âme n'est pas une substance distincte du corps. Rompant avec le dualisme platonicien de l'âme et du corps, Aristote affirme que l'âme est la forme de l'être vivant, dont le corps est la matière, posant ainsi les bases de l'hylémorphisme, qui pose l'idée d'une alliance entre la matière et la forme. Les études sur le *De anima* sont innombrables, sur le sujet plus spécifique des liens entre âme et corps chez Aristote, on citera notamment : Gilbert Romeyer-Dherbey (dir.) et Cristina Viano (éd.), *Corps et âme, Sur le De anima d'Aristote*, Paris, Vrin, 1996.

des événements éminemment liés au corps⁵. Nous analyserons comment cette dimension corporelle des émotions est représentée et même parachevée par les théoriciens des passions qui écrivent dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles.

D'autre part, nous examinerons la représentation des émotions dans l'Espagne de l'époque moderne et en soulignant leur pensée au sein d'un véritable système, autrement dit une représentation ordonnée et cohérente dans laquelle les émotions ne fonctionnent pas isolément mais se construisent et prennent leur sens les unes par rapport aux autres, à la faveur de rapports dialectiques d'opposition ou d'analogie.

Enfin, nous conduirons notre analyse en mettant l'accent sur la dialectique du visible et de l'invisible, ce qui nous ramène de manière centrale à la thématique de l'intime et, plus précisément, de l'intimité corporelle.

Présentation du *corpus*

Il convient de présenter en premier lieu le *corpus* des sources auxquelles nous avons eu recours. Parmi celles-ci, nous citerons les textes des philosophes, comme le *De anima et vita* (1538) de Juan Luis Vives⁶ et, surtout, les textes des médecins comme le *Libro de la melancholía* (Séville, Hernando Díaz, 1585) d'Andrés Velázquez ou encore l'*Aprobación de ingenios* (Saragosse, Diego de Ormer, 1672) de Tomás Murillo y Velarde. Le *Libro de la Anatomía del hombre* (Valladolid, Sebastián Martínez, 1551) de Bernardino Montaña de Montserrate constitue une source précieuse dans la mesure où il consacre un livre entier à la question des passions de l'âme. C'est que, dans le système de représentation des XVI^e et XVII^e siècles, l'étude des émotions fait bien partie de l'anatomie de l'homme : celle-ci ne se limite pas au corps considéré dans sa dimension strictement physique et matérielle, et les émotions ont une incidence sur le corps.

Nous ne nous sommes pas limitée aux médecins de l'époque moderne. Nous avons également eu recours à plusieurs textes médicaux du Moyen Âge qui connaissent une large diffusion pendant la première modernité et qui sont régulièrement cités en tant qu'autorités par les médecins qui théorisent les émotions. On citera notamment parmi eux le *Regimen sanitatis* d'Arnau de Vilanova et le *Lilio de medicina*, de Bernard de Gourdon (Bernardo Gordonio en castillan) : ces textes, qui figurent parmi les premiers incunables imprimés dans la Péninsule (la traduction castillane du *Lilium medicinae* est publiée à Séville, en 1495), sont encore très largement publiés dans la Péninsule ibérique pendant toute l'époque moderne et jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle.

5 Sur ce sujet, voir notamment Carla Casagrande (« *Transmutatio corporalis*. Le corps et les passions selon Thomas », *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 2019, t. 103, n° 4, p. 649-671) qui présente une synthèse efficace sur le sujet à la lumière des dernières publications.

6 Sur ce sujet, voir notamment Marina Mestre Zaragoza, « La théorie des passions de Juan Luis Vivès », dans Pierre-François Moreau (dir.), *Théories et critiques des passions*, 2, *Les passions de l'âge classique*, Paris, PUF, 2006, p. 29-44.

On rappellera également que la distinction entre médecine et philosophie, en vigueur dans notre propre organisation des savoirs, est anachronique pour aborder la pensée de l'époque moderne, où les médecins discutent sur la vie de l'âme, la morale, les vertus et les vices, et où les philosophes qui décrivent la nature humaine théorisent le fonctionnement du corps et les relations entre l'âme et le corps. Cette interaction entre médecine et philosophie est particulièrement visible dans les *Diálogos de philosophía natural y moral* (Grenade, Hugo Mena, 1558), de Pedro Mercado ou dans la *Nueva Filosofía de la naturaleza del hombre* (1588) de Miguel Sabuco de Nantes (nous n'aborderons pas ici les questions relatives à l'attribution de ce texte à Miguel ou à sa fille Oliva). Dans la même perspective, on citera également la *Traducción de los libros de Caio Plinio segundo de la historia de los animales* (1602) de Jerónimo de Huerta, qui se proclame, dans le titre complet de l'ouvrage, « Médico y Filósofo⁷ ». Tous ces éléments montrent à quel point les distinctions disciplinaires actuelles (médecine / philosophie, ou faculté de sciences / faculté de lettres) sont anachroniques et même contreproductives pour aborder les discours anciens sur l'homme et la nature.

Enfin, parmi nos sources, nous avons eu aussi recours à divers textes qui vulgarisent les savoirs scientifiques comme la *Silva de varia lección* (1547) de Pedro Mexía, ou encore les *Anotaciones a Garcilaso* (publiées en 1580 à Séville) de Fernando de Herrera. Les ouvrages des lexicographes comme le *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias, le *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) ou encore le *Dictionnaire universel* (1690) d'Antoine Furetière (pour les équivalents en langue française) ont aussi constitué des sources précieuses : ce sont des textes qui non seulement diffusent le savoir doctrinal de leur époque mais qui contribuent également à le fixer et à le systématiser.

Les émotions comme événements psychopathologiques : émotions, humeurs et « esprits »

Contrairement à des perceptions plus contemporaines, qui s'installent avec le romantisme, la première modernité conçoit les émotions comme des événements dont la nature est double, relevant à la fois de la physiologie et de la psychologie. Les passions ont une répercussion sur l'âme et sur le corps, comme l'explique Arnau de Vilanova : « Il convient de savoir, surtout, que les accidents de l'âme modifient fortement le corps » (Vilanova, 1947, II : 132-133)⁸.

7 Il s'agit d'une traduction castillane de *L'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien publiée à Alcalá, chez Justo Sánchez Crespo, en 1602. Le titre complet de l'ouvrage est : *Traducción de los libros de Caio Plinio segundo de la historia de los animales, hecha por el licenciado Gerónimo de Huerta, médico, y filósofo. Y anotada por el mismo con anotaciones curiosas,*

8 « [...] *covén a saber, sobretot, que ls accidentz de la ànima muden lo cors fortment* ». Dans toutes les citations, la ponctuation a été modernisée et les accents rétablis, l'orthographe originale a en revanche été conservée.

Au croisement de l'âme et du corps, deux éléments interviennent de manière essentielle dans la représentation des émotions : ce sont les humeurs et les esprits, vitaux et animaux.

Les humeurs ont une incidence directe sur la vie émotionnelle : en fonction de leur prédominance dans le corps, elles font régner dans l'âme diverses émotions. Il est intéressant de noter l'évolution du mot « humeur », qui passe d'un sens essentiellement matériel (à savoir l'humeur comme « fluide » qui compose le corps) à un sens beaucoup plus psychologique, qui est le sens actuel⁹. Philosophes et médecins distinguent quatre humeurs (sang, cholère, mélancolie et phlegme) qui déterminent la vie physique mais aussi la vie psychologique. Les émotions évoluent selon la proportion des humeurs qui règnent dans le corps. L'abondance de sang provoque de la joie, de l'optimisme, de la satisfaction, de l'espoir, de l'enthousiasme. La cholère rend irritable et « colérique ». La bile noire provoque une tristesse et une crainte non justifiées. Les humeurs engendrent donc des émotions qui leur sont étroitement corrélées et qui révèlent le « tempérament » (ou « complexion ») de l'individu. Ainsi, dans la traduction castillane des livres de Pline l'Ancien sur les animaux, on lit que « le mélancolique est triste, le sanguin est joyeux, le colérique irascible et le flegmatique placide » (Pline l'Ancien, 1602 : fol. 46r et v)¹⁰. Cette interaction entre humeur et émotion apparaît aussi dans la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587) de Miguel Sabuco de Nantes, qui explique comment la bile noire engendre la peur, la tristesse, les soupçons, l'anxiété :

[La mélancolie] [f]ait naître dans le cerveau et dans le cœur un sentiment de tristesse, elle crée beaucoup de contrariété, ce qui engendre beaucoup de maux, elle provoque de la mauvaise humeur, engendre des représentations fausses et des soupçons infondés, elle inspire sans raison craintes et angoisses (Sabuco de Nantes, 1728 : 21)¹¹.

Le lien entre l'âme et le corps est établi à travers la notion d'« esprits ». Les textes philosophiques, encyclopédiques et médicaux distinguent généralement deux types d'esprits, les esprits vitaux et les esprits animaux, comme le précise Fernando de Herrera dans ses commentaires à la poésie de Garcilaso : « Les meilleurs médecins et philosophes [...] distinguent deux sortes d'esprits : les esprits vitaux, qui sont dans le cœur, et les esprits animaux qui se trouvent dans un des ventricules du cerveau¹² » (Herrera, 1972 : 336). Produits dans le cœur et transportés dans le sang, les esprits vitaux animent le corps, apportant dans

9 Sur ce sujet voir par exemple : « L'humeur et ses changements », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1985, n° 32, qui contient différentes contributions et notamment de Jean Starobinski, Bertram D. Lewin et Michel Schneider.

10 « *el melancólico es triste, el sanguino alegre, el colérico ayrado y el flemático sufrido* ».

11 « *[la melancolía] [p]one tristezas en el cerebro y corazón, hace enojarse mucho, de lo qual viene [sic] daños, pone mala condición, trae falsas imaginaciones y sospechas, pone miedos y congexas falsas* ».

12 « *Los mejores médicos y filósofos [...] ponen dos suertes de espíritus : vital, que está en el corazón; animal, que en el ventrículo del cerebro* ».

chacun de ses recoins la chaleur et l'humidité nécessaires à la vie. Les esprits animaux, engendrés dans le cerveau, servent de relais entre l'âme et le corps. Selon Andrés Velázquez, qui publie en 1585 à Séville, son *Libro de Melancholía*,

Les esprits animaux sont des instruments spécifiques à l'âme à travers lesquels ou avec lesquelles cette dernière réalise ses actions. Il convient que ces esprits soient [...] très bien tempérés et très brillants, et il est aussi important qu'ils soient dotés d'éclat et de lumière naturelle qu'il est important qu'ils soient bien tempérés (Velázquez, 1585 : fol. 66r)¹³.

Or, les humeurs ont une incidence directe sur les esprits. Selon Arnau de Vilanova la tristesse « enténébre les esprits, les rendant lourds et grossiers¹⁴ » (Arnau de Vilanova, 1947, II : 132-133). De même, pour Juan Luis Vives, « si, suite au dessèchement des humidités corporelles, la bile noire domine l'organisme, elle envahit chaotiquement le cerveau, alourdit et obscurcit les esprits¹⁵ » (Vives, 1948, II : 1202). L'action de la bile noire sur les esprits explique la peur et la tristesse qui envahissent l'individu.

Un univers d'images

Une image récurrente pour dire les effets de la mélancolie est celle des vapeurs noirâtres ou du voile sombre qui enténébrent l'esprit, provoquant crainte et tristesse. La traduction castillane du *Lilium medicinae* de Bernard de Gourdon (Bernardo Gordonio) déclare que la mélancolie « assombrit l'âme¹⁶ » (Gordonio, 1495 : fol. 55r/v) tandis que Pedro Mercado la définit comme une « modification de l'imagination [...] due aux ténèbres et à l'obscurité qui affectent les esprits clairs qui sont dans le cerveau¹⁷ » (Mercado, 1572 : fol. 115v). Pedro García Carrero et Tomás Murillo y Velarde expliquent, pour leur part, la peur et la crainte par l'action de « ténèbres » qui envahissent l'esprit. Les mélancoliques sont ainsi comparés à des enfants ou à des ignorants, plongés dans la nuit et pris de frayeur :

Id quod quaerimus provenire ex obtenebratione spiritus aut cerebri, his verbis. Ac terrentur ut in tenebris profundis pueri, atque ex adultis indocti, sane quemadmodum externae tenebrae omnibus fere hominibus pavorem inducunt,

13 « Los espíritus animales son instrumentos propios, mediante los quales, o con los quales, el ánima obra. Estos espíritus conviene sean [...] muy bien templados, y muy espléndidos, y de tal manera importa que tengan lumbre y resplandor natural, como conviene e importa que sean bien templados ».

14 « entenebra los espíritz, els engroseeix ».

15 « si se deja sola a la bilis negra por la desecación de todas las humedades, invade el cerebro amotidanamente, condensa y oscurece los espíritus ».

16 « el ánima escuresce ».

17 « mudança de la imaginación [...] hecha por tiniebla y obscuridad de los spiritus claros del cerebro ».

nisi audaces & fortes fuerint, sic atrae bilis color mentis sedem tenebris similem reddens timorem efficit (García Carrero, 1603 : 235).

Les mélancoliques sont remplis d'effroi et paralysés par la peur, tout comme le sont les enfants lorsqu'on les plonge dans les ténèbres et dans l'obscurité, et il en est de même, parmi les adultes et les jeunes gens, pour les individus ignorants et grossiers. Car il est certain que, de la même manière que les ténèbres extérieures causent de la crainte et de la peur chez presque tous les hommes, à moins qu'ils ne soient très courageux ou très instruits, de même la couleur sombre de l'humeur mélancolique engendre la peur avec ses ténèbres et son obscurité, couvrant d'ombre le cerveau ou l'assombrissant (Murillo y Velarde, 1672 : fol. 98r/v)¹⁸.

Ces deux citations révèlent, une fois de plus le recours à l'image (en l'occurrence, à la comparaison) pour dire l'émotion (« *ut... sic* », « *como lo hazen los mochachos...* », « *de la manera que.... assí desta manera ...* »). Elles montrent aussi le rapport de cause à effet posé entre la couleur noire, les ténèbres et la peur qui germe dans l'esprit (« *atrae bilis color mentis sedem tenebris similem reddens timorem efficit* », « *el color del humor melancholico viene a hazer tener temor con tinieblas y obscuridad*¹⁹ »), ainsi que l'analogie posée entre l'intérieur et l'extérieur, entre la nuit, les ténèbres extérieures (le visible) et les ténèbres intérieures (l'intime, l'invisible). Les deux textes cités illustrent particulièrement bien la nécessité du discours théorique de passer par l'image pour dire les émotions, de passer par le visible, par la dimension visuelle, pour dire l'invisible, afin de décrire ou, plutôt, d'imaginer, une intimité qui se soustrait aux regards.

Le rôle du cœur : un imaginaire dynamique et thermique

Le rôle du cœur est aussi fondamental dans la genèse et la représentation des émotions. À chaque émotion correspond un mouvement du cœur. L'émotion apparaît ici dotée d'une nature dynamique, en lien étroit avec son étymologie. Reprenant la définition de Cicéron qui dans ses *Tusculanes* III, 4 caractérise les passions comme des « mouvements de l'âme qui n'obéissent pas à la raison » (« *motus animi rationi non obtemperantis* ») ou encore comme des « perturbations » (« *perturbationes* »), le *Tesoro de la lengua castellana* (1611) et le *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) définissent l'émotion (ou, pour reprendre la terminologie de l'époque, les « passions ») comme une « perturbation » ou un « affect désordonné de l'âme²⁰ ». Pour Furetière, les passions sont des « agitations

18 « *espántanse, y assómbrense estos melanchólicos, como lo hazen los mochachos en las tinieblas, y obscuridades ; y entre los crecidos y mancebos, los indoctos, y rudos. Porque cierto de la manera que las tinieblas exteriores, casi a todos los hombres les meten pavor y miedo, sino es que son muy osados, o enseñados : assí desta manera, el color del humor melanchólico viene a hazer tener temor con tinieblas y obscuridad, cubriendo con sombra, o assombrando el cerebro* ».

19 C'est nous qui soulignons.

20 Sebastián de Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana*, 1942, s.v. « *passión* ») donne comme équivalent latin « *animi perturbatio* ». Le *Diccionario de Autoridades*, 1984, s. v. *pasión* propose

de l'âme selon les divers objets qui se présentent à ses sens » (Antoine Furetière, 1690, s. v. *passion*). Perturbation, agitation, émotion, ces termes doivent être pris dans leur sens le plus concret et matériel, renvoyant à une conception dynamique des passions. Comme l'expose Bernardino Montaña de Montserrate, toute passion de l'âme suppose une altération de l'âme mais aussi un mouvement d'expansion ou de contraction du cœur, accompagnée d'une modification de l'équilibre des humeurs :

Je dis que les passions du cœur, qui sont appelées accidents de l'âme, sont ces passions qui sont engendrées, dans le cœur, par la connaissance de quelque bienfait ou de quelque malheur qui, de manière certaine ou très probable, est arrivé au sujet ou dont il pense que cela lui arrivera ; cette passion est appelée passion du cœur car c'est un mouvement tout à fait remarquable des esprits qui s'écartent du cœur ou qui s'en rapprochent (Montaña de Montserrate, 155 : fol. 95v-96r)²¹.

La joie, le plaisir, la colère, dilatent le cœur, qui envoie vers les membres force sang et esprits vitaux : le visage rougit de plaisir, la joie réchauffe le cœur et le corps, et la colère échauffe l'organisme. En revanche, dans la tristesse, le déplaisir et la crainte, le cœur se contracte, retenant en son intérieur le sang et les esprits qui auraient dû nourrir et réchauffer l'organisme. Corrélativement, le corps tout entier se refroidit et se dessèche. Pedro Mexía décrit ce système d'oppositions dynamiques et thermiques qui régit le monde des émotions :

Et donc dans ces autres affects nous voyons que lorsque l'imagination se représente des choses joyeuses, la joie expulse vers l'extérieur les esprits ; lorsque l'imagination se représente des choses effrayantes, la crainte retient les esprits dans les parties intérieures du cœur. Le plaisir agrandit et dilate le cœur ; la tristesse le fait se serrer et se contracter (Mexía, 1990, II : 586)²².

La pensée des émotions comme système organisé et polarisé

Ces images dynamiques et thermiques dessinent ainsi une véritable polarisation du monde des émotions, organisé selon un système d'oppositions

comme définition : « *perturbación o afecto desordenado del ánimo* ».

21 « *digo que la pasión del corazón que es dicha accidente del alma es aquella pasión que procede en el corazón del conocimiento de algún daño o provecho con certidumbre o probabilidad grande que es venido o se espera que verná, la qual pasión se suele dezir accidente del alma porque depende del alma mediante su conocimiento [...] y así mismo se dize pasión del corazón porque es movimiento de los espíritus muy notable por el qual se apartan o se allegan hazia él* ».

22 « *Y así, en los otros affectos vemos, quando la ymaginación concibe cosas alegres, el alegría echa fuera los espíritus ; quando cosas temerosas, el temor los retrae a las partes interiores. El plazer ensancha y dilata el corazón ; la tristeza lo encoge y aprieta* ».

binaires : d'un côté, des émotions qui réchauffent ou échauffent le corps, dans lesquelles le cœur effectue un mouvement d'expansion ; de l'autre, des émotions qui le refroidissent et dans lesquelles le cœur dessine un mouvement de contraction.

Le monde passionnel se trouve ainsi scindé en deux par des critères thermiques ; la tristesse et la crainte s'associent au froid tandis que la joie et l'espoir sont assimilés à la chaleur :

La tristesse refroidit naturellement tout le corps alors que la joie la réchauffe [...], et je dis qu'il en est de même pour l'angoisse, le désespoir et la crainte, qui refroidissent naturellement l'organisme, car ils sont tout simplement une forme de tristesse et, au contraire, l'espoir, qui est une forme de joie, réchauffe le corps (Montaña de Montserrate, 1551 : fol. 97r)²³.

À cette opposition du froid et de la chaleur se superpose une antithèse entre l'expansion et la contraction. Les passions chaudes – comme la joie, la colère – dilatent le cœur, réchauffent l'organisme, et sont associées, chez des auteurs comme Luis Vives et Bernardino Montaña de Montserrate, à des images d'expansion, d'amplification, d'épanouissement, de *generositas* :

Le rire naît de la joie et du contentement, et le rire n'est pas une émotion mais un effet extérieur qui provient de causes intérieures. Sous l'effet de la joie et du contentement, le cœur se dilate et ce mouvement de dilatation se propage au visage et en particulier aux zones proches de la bouche (Vives, 1948, II : 1280)²⁴.

Sous l'effet du contentement, les esprits se dilatent et se répandent dans tout le corps, accroissant alors la force vitale et l'énergie de toutes les parties du corps (Montaña de Montserrate, 1551 : fol. 96v)²⁵.

En revanche, les passions froides comme la tristesse, la crainte ou la mélancolie sont décrites au moyen d'une imagerie de la contraction avare : « sous l'effet de la tristesse, les esprits désertent les membres et se retirent dans leur espace naturel [...] qui est le cœur²⁶ » (Montaña de Montserrate, 1551 : fol. 96v). Les mêmes images de contraction et de rétention avare apparaissent dans la description du chagrin chez Luis Vives :

23 « la tristeza naturalmente enfría todo el cuerpo y el placer la calienta [...], y lo mismo digo de la congoxa y desesperación y temor que naturalmente enfrían, porque son simple tristeza, y por lo contrario la esperanza que es alegría calienta ».

24 « De la alegría y del placer nace la risa, que no es un afecto, sino una acción externa, que procede del interior. Con la alegría y el placer se dilata el corazón, con cuyo movimiento se expande el rostro y en particular la parte contigua a la boca ».

25 « el espíritu con el placer se dilata y comunica a todo el cuerpo, y crece entonces la virtud vital y fuerza de todos los miembros ».

26 « [...] con la tristeza los espíritus desamparan los miembros y se retraen a su aposento [...] que es el corazón ».

[...] la tristesse est une contraction de l'âme à cause d'un malheur réel ou que l'on considère comme réel (Vives, 1948, II : 1302)²⁷.

[...] sous l'effet du chagrin le cœur se dessèche et le cœur se contracte à tel point que chez certains individus qui sont morts de chagrin on a trouvé un cœur qui n'était pas plus épais qu'une simple membrane. Le cœur transmet ce mouvement de contraction au visage, qui est le reflet du cœur (Vives, 1948, II : 1303)²⁸.

La philosophie thomiste, nous l'avons souligné, pensait déjà les passions comme des événements dotés d'une importante dimension corporelle. La représentation des émotions sous une forme dialectique est également importante dans la pensée thomiste. La *Somma théologique* consacre d'importants développements aux passions de l'âme²⁹, conçus selon une double polarisation bien/mal, réel/virtuel. S'appuyant sur Jean Damascène, saint Thomas affirme que la crainte naît de la considération d'un mal à venir (virtuel) tandis que la tristesse est engendrée par la considération d'un mal présent (réel) ; pour leur part, le désir et l'espoir naissent lorsque le sujet considère la perspective d'un bien futur³⁰. À cette dialectique bien/mal, réel/virtuel les théoriciens de l'époque moderne ajoutent et superposent une dialectique chaleur/froid, expansion/contraction qui perfectionne et consolide davantage l'édifice intellectuel. La tristesse (engendrée par la considération d'un mal présent ou passé) refroidit le corps et contracte le cœur tandis que la joie (engendrée par la contemplation d'un bien présent) le réchauffe. Les théoriciens espagnols de l'époque moderne ne sont pas véritablement originaux dans leur manière de penser passions. Mais ils parachèvent d'une manière remarquable l'héritage laissé par les *auctoritates* (notamment, par l'aristotélisme et le thomisme), en apportant de nouveaux éléments relevant de critères thermiques (froid/chaleur) et dynamiques (contraction/ expansion). De ces ajouts résulte un édifice conceptuel particulièrement cohérent, et, par conséquent, persuasif et pérenne dans le temps, quoique totalement imaginaire.



On pourra conclure ce parcours à travers les représentations de la vie intime de l'âme et des émotions en soulignant un ensemble d'éléments. On le

27 « [...] la tristeza es un encogimiento del alma por un mal presente o que se tiene por presente ».

28 « con la pesadumbre se reseca el cuerpo y el corazón se contrae hasta el punto que en algunos que de pesadumbre murieron se halló no más abultado que una membrana. El corazón contrae consigo el rostro, que es su imagen ».

29 Dans la *Summa theologica*, les *quaestiones* 22 à 48 de la *Pars I-II* sont consacrées aux passions de l'âme.

30 *Summa theologica* édition bilingue latin-espagnol consultable sur https://tomasdeaquino.org/suma-teologica/I_II_q36.htm. *Summa theologica* [35098] I-II q. 36 a. 1 s. c. : « Damascenus dicit, in II libro, quod expectatum malum timorem constituit, praesens vero tristitiam » (« Damascène dit dans le livre II que la crainte est engendrée par l'attente d'un mal à venir, tandis que la tristesse est engendrée par un mal présent »). *Summa theologica* [35233] I^a-II^a q. 40 a. 1 arg. 2 : « idem est obiectum spei, et cupiditatis sive desiderii, scilicet bonum futurum. Ergo spes est idem quod cupiditas sive desiderium » (« l'objet de l'espoir et du désir est le même, c'est la perspective d'un bien futur. Donc l'espoir est de la même nature que la convoitise ou le désir »).

voit, le concept d'émotion est une notion complexe, qui recouvre des catégories diverses et dont les significations ont profondément évolué avec le temps. Le terme « émotion » a évolué à partir de la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, vers une signification allégée, essentiellement psychologique, sans implications physiologiques directes. En revanche, pour les théoriciens des XVI^e-XVII^e siècles, les émotions sont d'abord, et avant tout, une réalité physiologique dont le cœur est le siège principal et dans lesquelles les « humeurs » et les « esprits » ont une incidence considérable.

Le second élément qu'il convient de souligner dans ce moment conclusif est l'importance des fictions scientifiques dans les textes doctrinaux de la première modernité. Ce que les yeux ne voient pas (l'intime, ce qui est à l'intérieur et, en l'occurrence, les répercussions physiologiques des émotions), les théoriciens l'imaginent. On soulignera la créativité, la dimension éminemment imaginative des textes scientifiques qui élaborent des fictions complexes, cohérentes et organisées, pour expliquer les aspects du réel qui se soustraient au regard. Ces savoirs scientifiques sont certes, en partie, dépourvus de bases réelles (les « humeurs » ou les « esprits », vitaux et animaux, sont des fictions), mais ils ne sont pas pour autant dépourvus de logique : ils sont au contraire animés par une logique, une *ratio* qui repose notamment sur un réseau cohérent d'images.

L'analyse du discours sur les émotions révèle ainsi l'importance des images, de la dimension visuelle dans le discours scientifique des XVI^e et XVII^e siècles. Elle montre aussi que les images se constituent en système, qu'elles s'articulent entre elles : l'expansion généreuse du cœur dans la joie s'oppose à sa contraction averse dans la tristesse et la crainte, la chaleur qui envahit le corps entre en tension dialectique avec le froid qui le paralyse. Ainsi se construit un système imaginaire parfaitement cohérent, dont l'ordre et l'unité se fondent sur une logique qui est celle des images.

C'est sans doute cette parfaite cohérence qui explique la persistance de ces représentations, dans le temps. La représentation des émotions sous la forme d'un système harmonieux, régi par un système d'oppositions dialectiques, donne l'illusion d'un monde parfaitement organisé par la *ratio* divine et séduit l'esprit par sa cohérence. Cette même cohérence imaginaire explique l'extraordinaire durabilité en Occident, pendant de très longs siècles, de la théorie des quatre humeurs. Totalement fautive et inventée, la théorie des quatre humeurs a perduré parce qu'elle offrait une explication cohérente à la réalité, elle bien visible, de la santé, de la maladie ou encore de la diversité des caractères assimilés à des « tempéraments ». La notion de « fiction scientifique » semble ici particulièrement appropriée : elle souligne que le discours scientifique ancien (en l'occurrence, celui sur les émotions) tente bien de décrire le monde, de l'expliquer. Mais avant tout, il nous raconte une histoire³¹.

31 Sur ce sujet, voir le récent colloque « Sciences et fiction. Connaître et agir par la fiction » (École polytechnique, Palaiseau, France, du 26 septembre 2024 au 27 septembre 2024 qui propose d'interroger l'usage que les sciences font de la fiction. <https://portail.polytechnique.edu/linx/fr/sciences-et-fiction>.

L'articulation entre la dimension physique et la dimension psychologique, entre le visible et l'invisible est un élément essentiel de ces architectures imaginaires, tout comme l'importance des images, de la dimension visuelle pour expliquer le réel et emporter l'adhésion. S'il y a bien quelque chose que ces textes scientifiques démontrent, c'est le pouvoir de séduction des images, leur capacité à expliquer le monde ou, mieux, à nous le raconter.

Bibliographie

- AHME, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, New York, Routledge, 2004.
- BAKER, Craig, CAVAGNA, Mattia, CLESSE, Grégory (dir.), *Entre le Cœur et le diaphragme. (D)écrire les émotions dans la littérature narrative et scientifique du Moyen Âge*, Louvain-la-Neuve, Publications de l'Institut d'études médiévales de l'université catholique de Louvain, 2018.
- BARCLAY, Katie, CROZIER-DE ROSA, Sharon, STEARNS, Peter N., *Sources for the History of Emotions: A Guide*, New York, Routledge, 2020.
- BARCLAY, Katie, *The History of Emotions: A Student Guide to Methods and Sources*, Londres, Red Globe Press, 2020.
- BARRIER, Thibault, « Du temps des passions à l'histoire des affects », dans Chantal Jaquet (dir.), *Faire de l'histoire de la philosophie*, Paris, Classiques Garnier, 2020, 93105.
- BELGIOIOSO, Giulia, CARRAUD, Vincent (dir.), *Les « Passions de l'âme » et leur réception philosophique*, Turnhout, Brepols, 2020.
- BESNIER, Bernard, MOREAU, Pierre-François, RENAULT, Laurence (dir.), *Les Passions antiques et médiévales*, Paris, PUF, 2015.
- BOEHN, Isabelle, FERRARY Jean Louis et al. (dir.), *L'Homme et ses passions. Actes du XVI^e congrès international de l'association Guillaume Budé organisé à Lyon du 26 au 29 août 2013*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- BOQUET, Damien, *L'Ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen, Publications du CRAHM, 2005.
- BOQUET, Damien, NAGY, Piroska, « Pour une histoire des émotions. L'historien face aux questions contemporaines », dans *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, 1551.
- BOQUET, Damien, NAGY, Piroska (dir.), *Politiques des émotions au Moyen Âge*, Firenze, Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2010.
- BOQUET, Damien, NAGY, Piroska, *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015.
- BOUCHERON, Patrick, ROBIN, Corey, *L'Exercice de la peur. Usages politiques d'une émotion*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.
- BROOMHALL, Susan (dir.), *Ordering Emotions in Europe, 1100-1800*, Leyde, Brill, 2015.
- BROOMHALL, Susan (dir.), *Gender and emotions in Medieval and Early Modern Europe: Destroying order, structuring disorder*, Burlington, Ashgate, 2015.
- BROOMHALL, Susan, *Early Modern Emotions: An Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2016.
- BROOMHALL, Susan, LYNCH, Andrew, *The Routledge History of Emotions in Europe: 1100-1700*, Londres/New York, Routledge, 2019.
- CASAGRANDE, Carla, « *Transmutatio corporalis*. Le corps et les passions selon Thomas », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2019, t. 103, n° 4, 649-671.

- CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, Firenze, Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2015.
- CEDERNA, Camilla, JACOT-GRAPA, Caroline, THOMINE, Marie-Claire, « Enthousiasmes, passions et émotions dans l'Europe moderne », *Atlante*, automne 2018, n° 9, <https://atlante.univ-lille.fr/numero-9-automne-2018.html>
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges, *Histoire des émotions*, Paris, Seuil, 2016, 3 vol.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, éd. de Martin de Riquer, Barcelona, Horta, 1943.
- DESJARDINS, Lucie, *Le Corps parlant. Savoir et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec/Paris, Presses de l'université Laval/ L'Harmattan, 2001.
- DESJARDINS, Lucie, DUMOUCHEL, Daniel (dir.), *Penser les passions à l'âge classique*, Paris, Hermann, 2012.
- Diccionario de Autoridades*, éd. fac-similé, Madrid, Gredos, 1984.
- DOWNES, Stephanie, HOLLOWAY, Sally, RANDLES, Sarah (dir.), *Feeling things: objects and emotions through history*, Oxford, Oxford UP, 2018.
- FEBVRE, Lucien, « La sensibilité et l'histoire. Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? », *Annales d'histoire sociale*, 1941, t. 3, n°s 1/2, 520.
- FERRER, Véronique, RAMOND, Catherine (dir.), *La Langue des émotions. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- FILLION-LAHILLE, Janine, *Le « De Ira » de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris, Klincksieck, 1984.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, Arnout/Reinier Leers, 1690, s. v. *passion*.
- GARCÍA CARRERO, Pedro, *Disputationes medicae*, Alcalá, Justo Sánchez Crespo, 1603.
- GORDONIO, Bernardo, *Lilio de medicina*, traduction castillane anonyme, Séville, Meinardo Ungut et Estanislao Polono, 1495.
- GOUK, Penelope, HILLS, Hellen (dir.), *Representing emotions. New connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, Londres, Routledge, 2019.
- GUAY, Manuel, « Les émotions dans les cours princières au XV^e siècle : entre manifestations publiques et secret », *Questes*, 2009, n° 16, 39-50, doi : [10.4000/questes.4169](https://doi.org/10.4000/questes.4169).
- GUERET-LAFERTE, Didier, LECHAT, Michèle, MATHEY-MAILLE, Laurence (dir.), *Les Émotions au Moyen Âge. Un objet littéraire*, Genève, Droz, 2021.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones*, dans *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, éd. D'Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972.
- JAMES, Susan, *Passion and Action: The Emotions in the Seventeenth-Century Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- JORGENSEN, Alice, McCORMACK, Frances, WILCOX, Jonathan (dir.), *Anglo-Saxon Emotions: Reading the Heart in Old English Language, Literature and Culture*, Farnham, Ashgate, 2015.
- LECERCLE, François, PERRIER, Simone (textes édités et réunis par), *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- LE FLOC'H, Justine, « Le Tableau des passions humaines : un renouveau du discours passionnel au XVII^e siècle », *Les Carnets du LAHRA*, 2017/2018, n° 1, URL : <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=279>.
- « L'humeur et ses changements », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1985, n° 32.

- LEMMINGS, David, BROOKS, Ann (dir.), *Emotions and Social Change: Historical and Sociological Perspectives*, New York, Routledge, 2014.
- LILIEQUIST, Jonas (dir.), *A History of Emotions. 1200-1800*, London, Pickering & Chatto, 2012.
- LOCKETT, Leslie, *Anglo-Saxon psychologies in the vernacular and Latin traditions*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.
- MACMULLEN, Ramsay, *Les Émotions dans l'Histoire, ancienne et moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000.
- MATT, Susan, STEARNS, Peter (dir.), *Doing Emotions History*, Champaign, University of Illinois Press, 2013.
- MERCADO, Pedro, *Diálogos de philosophía natural y moral*, Grenade, Hugo Mena, 1572.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène (dir.), « Les émotions publiques et leurs langages à l'âge classique », *Littératures classiques*, 2009, vol. 68, n° 1.
- MESTRE ZARAGOZA, Marina, « La théorie des passions de Juan Luis Vivès », dans Pierre-François Moreau (dir.), *Théories et critiques des passions*, 2, *Les Passions de l'âge classique*, Paris, PUF, 2006, 29-44.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, éd. d'Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990.
- MONTANDON, Alain (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994.
- MONTANDON, Alain (dir.), *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe du Moyen Âge à nos jours*. Tome I, *France-Angleterre-Allemagne*. Tome II, *Italie-Espagne-Portugal-Roumanie-Norvège-Pays Tchèque et Slovaque-Pologne*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995.
- MONTAÑA DE MONTSERRATE, Bernardino, *Libro de la Anatomía del hombre*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1551.
- MURILLO Y VELARDE, Tomás, *Aprobación de ingenios*, Saragosse, Diego de Ormer, 1672.
- OROBITG, Christine, PECH-PELLETIER, Sarah, PEREZ, Stanis (dir.), « Émotions et pouvoir. France-Espagne, Époque moderne », *Rives méditerranéennes*, 2024, n° 65, doi : [10.4000/12iwr](https://doi.org/10.4000/12iwr)
- PIROSKA, Nagy, ZANETTI DOMINGUES, Lidia (dir.), *Histoire des émotions collectives. Épistémologie, émergences, expériences*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- PLAMPER, Jan, *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*, Munich, Siedler Verlag, 2012.
- PLAMPER, Jan, *The history of emotions. An introduction*, trad. K. Tribe, New York, Oxford UP, 2015.
- PLINE L'ANCIEN, *Traducción de los libros de Caio Plinio segundo de la historia de los animales, hecha por el licenciado Gerónimo de Huerta, médico, y filósofo. Y anotada por el mismo con anotaciones curiosas*, Alcalá, Justo Sánchez Crespo, 1602.
- REDDY, William Matthew, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge UP, 2001.
- ROMEYER-DHERBEY, Gilbert (dir.), VIANO, Cristina (éd.), *Corps et âme, Sur le De anima d'Aristote*, Paris, Vrin, 1996.
- ROSENWEIN, Barbara H., « Problems and Methods in the History of Emotions », *Passions in Context. Journal of the History and Theory of the Emotions*, 2010, n° 1.
- ROSENWEIN, Barbara H., *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge, Cambridge UP, 2016.

- RUYS, Juanita F., CHAMPION, Michael W., ESSARY, Kirk (dir.), *Before Emotion: The Language of Feeling, 400-1800*, New York, Routledge, 2019.
- SABUCO DE NANTES, Miguel, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, 4^e éd., Madrid, Domingo Fernández, 1728.
- SMAGGHE, Laurent, *Les Émotions du prince. Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- SCHNELL, Rüdiger *Histories of emotion. Modern-Premodern*, Berlin, De Gruyter, 2020.
- THOMAS D'AQUIN, *Summa theologica*, édition bilingue latin-espagnol consultable sur https://tomasdeaquino.org/suma-teologica/I_II
- VELÁZQUEZ, Andrés, *Libro de la melancolía*, Séville, Hernando Díaz, 1585.
- VILANOVA, Arnau de, *Regiment de Sanitat*, dans *Obres catalanes*, éd. de Miquel Batllori, Barcelone, Barcino, 1947, 2 vol.
- VIVES, Luis, *Tratado del alma (De anima et vita)*, dans *Obras completas*, éd. de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1948, 2 vol.
- YON, Bernard, *La Peinture des passions de la Renaissance à l'âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1995.

Faire voir l'intimité de la procréation dans le discours médical du Siècle d'or : stratégies rhétoriques

Carole Tomasenski
Aix-Marseille Université

RÉSUMÉ. Dévoiler les secrets de la procréation, exposer ses instruments et mécanismes tout en respectant le cadre des bienséances : tel fut l'un des objectifs du discours médical du Siècle d'or espagnol. Ce discours était en effet fortement imprégné de morale : représenter l'intimité se faisait dans la pudeur. Comment transmettre un savoir concernant certaines parties du corps et des fonctions naturelles que l'on invitait à dissimuler ? Comment parler décemment sans altérer la fonction pédagogique première du discours de divulgation scientifique ? L'objectif de cet article sera de rendre compte des stratégies rhétoriques utilisées par les médecins pour réussir leur entreprise d'exposition des mystères de la procréation ainsi que de ses échecs. Nous constaterons que l'étude du positionnement de l'auteur permet de révéler comment était pensée l'intimité de la procréation. L'analyse des stratégies rhétoriques d'évitement, d'atténuation et de légitimation du propos nous permettra également de comprendre comment le discours a réussi à ne pas basculer dans l'impudeur. Enfin, nous observerons que parler sur un mode figuré était un moyen de dévoiler l'intimité. Les procédés lexicaux tels que l'utilisation des tropes, au-delà de leur fonction explicative et descriptive, ont en effet permis aux auteurs d'atténuer des réalités jugées déplaisantes.

MOTS-CLÉS : Siècle d'or, intimité, procréation, discours médical, stratégies rhétoriques

ABSTRACT. Revealing the secrets of procreation, exposing its instruments and mechanisms while respecting the boundaries of propriety, was one of the objectives of the medical discourse of the Spanish Golden Age. This discourse was deeply infused with morality: representing intimacy was done with modesty. How to convey knowledge about certain parts of the body and natural functions that were meant to be concealed? How would one decently speak without compromising the primary educational function of scientific disclosure discourse? The aim of this article is to account for the rhetorical strategies used by physicians to succeed in their endeavor of exposing the mysteries of procreation and its failures. We will observe that studying the author's



positioning reveals ways of thinking about the intimacy of procreation. Analyzing the rhetorical strategies of evasion, mitigation, legitimization of discourse will also help us understand how the discourse managed to avoid falling into impudence. Lastly, we will note that speaking metaphorically was a way to unveil intimacy. Lexical techniques such as the use of tropes, beyond their explanatory and descriptive function, did allow authors to soften realities deemed unpleasant.

KEYWORDS: Golden Age, Intimacy, Procreation, Medical Discourse, Rhetorical Strategies

« La procréation ne se voit pas, elle s'imagine » (Darmon, 1981 : 8). Pierre Darmon résume l'objectif de son travail en précisant qu'il ne s'agira absolument pas de retracer une histoire des découvertes en matière de reproduction. Son intérêt est ailleurs : il réside dans « la beauté étrange et fascinante » (Darmon, 1981 : 8) du phénomène, dans son mystère, sa part d'invisible et dans l'étude des constructions imaginaires qui en résultent. C'est cet imaginaire de la procréation, ainsi que la complexité des représentations, conceptions et croyances associées, qui nous intéresse dans cette étude.

Ainsi, le phénomène de la procréation fascine et attire irrémédiablement, car il est avant tout intérieur. Cette puissance d'attraction est celle des espaces d'intimité évoqués par Bachelard : « Il n'y a pas d'intimité vraie qui repousse. Tous les espaces d'intimité se désignent par une attraction » (Bachelard, 1957 : 40). Également selon le même auteur, « toute intimité se cache » (Bachelard, 1957 : 115) : ainsi, faire voir l'intimité de la procréation consiste à rendre visible l'invisible. C'est le défi que se sont proposé les médecins dans leurs traités depuis l'Antiquité.

Pour tenter de comprendre les nombreux mystères entourant la génération, chaque société puise ses explications dans son système de pensée. L'objectif de cette étude consistera à analyser celui de l'Espagne de la première modernité. Pour cela, la présente contribution se propose d'exposer les différentes stratégies rhétoriques utilisées par des médecins espagnols du XVI^e siècle pour faire voir l'intimité de la procréation : comment la parole et le discours donnent à imaginer l'inimaginable. L'étude du positionnement des auteurs sélectionnés nous renverra, dans un premier temps, à la recherche d'une maîtrise de l'intimité. Une fois cette intimité considérée comme maîtrisée, elle pourra se dévoiler dans toute sa splendeur grâce à une rhétorique qui met sous les yeux.

Corpus

Les principales ressources utilisées pour cette étude sont des traités médicaux d'anatomie, de gynécologie et d'obstétrique, ainsi que des régimes de santé espagnols du XVI^e siècle rédigés en langue vernaculaire. Ce choix n'est pas fortuit : en effet, l'invention de l'imprimerie a considérablement accéléré la circulation des livres au XV^e siècle. Un nouveau public de nobles et de bourgeois

désireux d'acquérir des connaissances émergeait, et il s'agissait d'éduquer des professionnels qui n'avaient pas reçu de formation universitaire et ne connaissaient pas le latin. Contrairement aux siècles antérieurs, où les auteurs de traités demeuraient généralement anonymes et s'adressaient à un public indéterminé, ce sont désormais des auteurs connus qui parlent à un public concret, s'adressant directement à leurs lecteurs dans les traités de divulgation scientifique (Porcar Miralles, 2010 : 516). Le dialogue établi avec les lecteurs devient un véritable instrument pédagogique. Aux xv^e et xvi^e siècles, l'humanisme mettait l'accent sur l'éducation, la diffusion des connaissances et l'apprentissage par le biais des textes classiques. Il privilégiait le développement de la pensée critique, de la culture et des arts, ainsi qu'un enseignement plus accessible et pratique. Les humanistes valorisaient également la langue vernaculaire, ce qui a contribué à élargir l'accès à l'éducation et à la culture.

Cinq auteurs ont retenu notre attention dans le cadre de cette étude : parmi eux, trois médecins en particulier se sont attachés à décrire le processus biologique de la conception et de l'accouchement, ainsi que les principales pathologies génitales féminines (Granjel, 1962 : 55). Les textes retenus appartiennent à une période durant laquelle les publications médicales se sont considérablement multipliées, allant des décennies 1540 à 1580. Parmi ces trois auteurs, Damián Carbón, d'abord chirurgien puis médecin, a rédigé en 1541 le premier traité médical dédié à l'obstétrique publié en langue vernaculaire espagnole, le deuxième au niveau européen (le premier étant *Der Rosen Garden* d'Eucharius Rosslin, rédigé en 1513) : *Libro del arte de las comadres*. On retrouve également un des médecins de Charles Quint en la personne de Luis Lobera de Ávila. Deux de ces ouvrages seront utilisés dans le cadre de notre contribution : un premier rédigé en 1542, *Remedio de cuerpos humanos y silva de experiencias y otras cosas utilissimas*, et le deuxième, *Libro del regimiento de la salud y de la esterilidad de los hombres y mugeres, y de las enfermedades de los niños y otras cosas*, rédigé en 1551. Enfin, Granjel cite Francisco Núñez de Coria, dont nous utiliserons un des ouvrages traitant des aspects pratiques et hygiéniques en lien avec l'acte sexuel : *El Tractado del uso de las mugeres* (1572).

Deux autres médecins viennent s'ajouter à ce corpus. Blas Álvarez de Miravall a rédigé un traité d'hygiène contenant plusieurs chapitres consacrés à la santé et à la maladie en général, et en particulier aux problèmes sexuels : *Libro intitulado la conservacion de la salud del cuerpo y del alma* (1597). Enfin, Bernardino Montaña de Montserrat, médecin et chirurgien de Charles Quint également, est l'auteur du premier traité d'anatomie en langue vernaculaire espagnole destiné à former les chirurgiens en 1551 : *Libro de anothomia del hombre*.

À la recherche d'une maîtrise de l'intimité

Comme évoqué précédemment, l'étude du positionnement de l'auteur permet de découvrir comment était pensée l'intimité de la procréation dans la société étudiée. Comment dévoiler les instruments et les mécanismes de la pro-

création sans menacer la décence, dans un contexte marqué par un renforcement de la répression des pulsions et une observation accrue des convenances ? Comment maîtriser ce sujet périlleux qu'est l'intimité des parties honteuses et leur fonctionnement ? Comment exprimer en langue vernaculaire, pour un public de non spécialistes, un contenu autrefois évoqué sans trop de difficultés en latin, langue des experts ?

L'autocensure

40

Les premières tentatives de maîtrise de l'intimité peuvent parfois se résumer à ce que l'on est amené à considérer comme un échec : l'autocensure. Dans ce cadre, l'ouvrage de Damián Carbón est un bon exemple. L'autocensure de l'auteur est visible dans ses silences, ainsi que dans son refus implicite ou explicite de traiter certains aspects liés à la pratique obstétrique et sexuelle.

L'édition et le commentaire philologique de l'ouvrage de Carbón par Katri Palmujoki nous apportent plusieurs informations significatives concernant l'absence de traitement de certains aspects de la part de l'auteur. Un premier aspect passé sous silence concerne la pratique de la sage-femme, à laquelle le livre est théoriquement dédié. L'auteur ne donne en effet pratiquement aucune instruction quant aux techniques concrètes d'accompagnement de l'accouchement :

[Carbón] passe sous silence la manière dont la sage-femme doit agir pendant l'accouchement, le positionnement face à la parturiente, ce qu'elle doit faire pour faciliter la dilatation, la manière d'accueillir l'enfant et ce que doivent faire les assistantes¹.

Nous pouvons affirmer que l'exposition de ces techniques concrètes représentait sans aucun doute un dilemme moral pour l'auteur. Traditionnellement, les médecins n'avaient pas le droit d'assister aux accouchements² et ne pouvaient pas intervenir dans les cas exigeant des opérations manuelles ou *cosas feas* (« choses laides ») (Palmujoki, 2015 : 42). Carbón, au moment d'évoquer l'art de la sage-femme, justifie l'absence d'informations en invoquant l'*honestidad*, dérivé de l'adjectif latin *honestus*, « honorable ». Le terme renvoie à ce qui est conforme à la morale, à la décence : « Il était nécessaire par décence de laisser ces choses aux mains des femmes³ » (Palmujoki, 2015 : 42-43). Les grossesses et accouchements appartenaient à la sphère privée, à l'intimité des femmes, ce que l'on peut amplement vérifier dans l'iconographie de l'époque. Usandizaga a

1 (Toutes les traductions françaises sont de l'auteur de cet article) *[Carbón] pasa por alto cómo debe actuar la comadrona en el parto, cómo posicionarse frente a la parturienta, qué debe hacer para facilitar la dilatación, cómo recibir al niño y qué deben hacer las mujeres auxiliares.* (Palmujoki, 2015 : 12)

2 *Lo más probable es que Carbó por cuestiones morales y tradicionales no hubiera presenciado nunca un nacimiento. De hecho, en esa época no sólo no era costumbre sino que estaba vetada la asistencia a los hombres.* (Gallego-Caminero, 2005 : 604)

3 [...] *fue necesario por honestidad de dexar éstas cosas en poder de mujer.*

consacré tout un chapitre de son ouvrage à la chambre de la parturiente, où l'on ne pouvait voir que des femmes s'affairer autour de l'accouchée⁴.

Des techniques concrètes d'accompagnement des accouchements avaient été explicitées pour les sage-femmes par Galien lui-même⁵. On pouvait retrouver, à titre d'exemple, des indications précises quant à la position de l'accouchée ainsi que les techniques liées à la mesure d'ouverture du col utérin, effectuée par la sage-femme à l'aide d'un toucher vaginal. Carbón ne reprend pas ces instructions, malgré l'attachement et la reconnaissance sans limites que les médecins de la Renaissance éprouvaient pour l'enseignement des autorités médicales grecques et latines. Le respect des bienséances avait-il eu raison de la transmission du savoir ?

Un deuxième silence de la part de l'auteur est tout à fait remarquable : il refuse catégoriquement de reprendre le fameux passage du *Canon* d'Avicenne évoquant les instructions explicites quant au moment et à la manière d'obtenir la fécondation et d'éviter ainsi la stérilité⁶. Après avoir situé précisément ce passage dans le *Canon*, Carbón le résume en évoquant les causes des échecs de fécondation selon Avicenne : la fréquence des relations intimes, la manière de procéder, le moment⁷... Selon lui, ce contenu n'est pas conforme à la morale, et il laisse à quelqu'un d'autre le soin de traiter le sujet : « Et comme il s'agit d'un sujet indécent, je ne veux pas l'aborder, mais le laisser à la discrétion de qui voudra bien l'évoquer, mettant un terme à nos travaux⁸ » (Palmujoki, 2015 : 188). Le terme « indécent » établit une distance entre le sujet et l'auteur, tout en suscitant la curiosité du lecteur. En s'exprimant à la première personne (« je ne veux pas »), le locuteur choisit de renforcer sa prise de position ; positionnement que l'on retrouve également grâce aux marques de la modalisation liées à l'expression de la volonté. Le mot « discrétion » implique une invitation à la retenue, souligne le sérieux du sujet tout en laissant une porte ouverte à ceux qui voudraient en parler. Par ailleurs, le fait de ne pas aborder le sujet proposé ouvre la voie à l'in-

4 *La habitación de la recién parida*, illustration « *Nacimiento de la Santísima Virgen María, Iglesia del Salvador, Valladolid* » (erreur d'Usandizaga qui parle de la naissance de San Juan). (Usandizaga, 1944 : 125)

5 *Naturalmente las comadronas no hacen levantar rápidamente a las parturientas ni las hacen sentar sobre la litera, sino que antes palpan, mientras se abre la boca del útero gradualmente, y primero dicen que se ha dilatado de modo que pasa el dedo meñique y después que ya es mayor, y poco a poco, al preguntarles, nos dicen que el tamaño de la dilatación va en aumento.* (Galien, 2003 : 120)

6 *Amplius prolongetur ludum et proprie cum mulieribus quarum complexionones non sunt male. Tangat ergo uir eius mamillas cum facilitate et tangat pectinem eius et obuiet ei non permiscendo se et permixtione uera. Quumque desiderat et affectat, permisceatur ei fricando de ea quod est inter anum eius desuper et uuluam. Ille enim locus est locus delectationis eius. Consideret ergo in ea horam in qua fortis fit in ipsa adherentia et incipiunt oculi eius mutari in rubedinem et eius anhelitus eleuari et uerba eius balbutire et tunc mittat illic sperma oppositum ori matrici, dilatando locum eius illic parumper, scilicet, tanta quantitate, ne consequatur ipsum impressio aeris exterioris omnino. Ipse enim in dispositione corrumpit ipsum et non est conueniens ad generationem.* (Avicenne, 1522 : fol. 288v)

7 *Porque pone Auicenna en la vigesima prima fen de su tercero tractado primero capitulo decimo y dize que muchas vezes se pierde por falta de la conjuncion o de la forma que se ha de tener en tal conjuncion, la hora, el tiempo.* (Palmujoki, 2015 : 187-188)

8 *Y porque parece cosa inonesta, no quiero tractarla, sino dexarla a la discrecion de quien tocara, dando fin a nuestra obra.*

interprétation et à l'engagement du lecteur, renforçant ainsi l'impact du texte par son ambivalence.

Dans une Espagne se fermant idéologiquement, la retenue semblait de mise et empêchait d'évoquer les techniques de coït préconisées et le plaisir sexuel nécessaire à la fécondation. Le *Canon* d'Avicenne avait pourtant apporté une justification de taille quant à la légitimité du plaisir sexuel, comme nous le rappelle Estela Bonnafoux dans un article consacré à trois auteurs de traités médicaux de l'université de Padoue :

En renforçant l'idée selon laquelle le plaisir (et particulièrement le plaisir féminin) est indispensable à la procréation, le Canon d'Avicenne permet de contourner l'interdit de l'amour charnel : au sein du couple marié, le plaisir devient parfaitement légitime. (Bonnafoux, 2018 : 52)

Les précautions oratoires : légitimation du discours

L'auteur ne saurait se contenter de ces silences : une deuxième tentative de maîtrise réside dans les précautions oratoires, procédés rhétoriques de légitimation du discours. Ces précautions se réfèrent aux mesures prises pour s'assurer que les propos tenus sont bien compris, ainsi que pour anticiper et éviter tout malentendu et censure extérieure. Ce sont pour la plupart des déclarations liminaires qui permettent d'amener prudemment la description nécessaire de l'intimité de la procréation. L'auteur commence ainsi par revendiquer son droit à l'expression.

Dans le quatrième chapitre dédié à la description des « membres nécessaires à la génération », Carbón introduit le mot testicule avec la plus grande des précautions : « [...] certains membres furent nécessaires pour un tel acte et ce sont, pour parler décemment, les testicules⁹ ». Le rejet du mot *testiculos* à la fin de la phrase, après avoir revendiqué leur incontestable nécessité et le principe d'*honestidad* ou décence, est révélateur de la prudence de l'auteur lorsqu'il s'agit d'annoncer la description exhaustive de franches réalités anatomiques. Par ailleurs, la structure de la phrase crée un effet de montée en tension vers la révélation du sujet, et l'arrivée du mot en fin de phrase permet de marquer la mémoire du lecteur : le traité accomplit ainsi son objectif didactique. Par la suite, Carbón en arrive à la description de l'appareil génital de la femme :

La pudeur excessive est une sorte de vice (selon la morale). Qui donc peut croire que la génération humaine n'est pas créée par l'union d'un homme avec une femme et des membres qui leur sont nécessaires, appropriés et tels qu'ils sont requis pour un tel acte ? [...]

9 *Pues dezimos que fueron necesarios para tal aucto determinados miembros y son, hablando con toda honestidad, los testículos.* (Palmujoki, 2015 : 45)

Et ainsi, pour l'instant, nous dirons ce qu'il convient de dire selon ce que le sujet exige¹⁰.

En statuant que la pudeur excessive peut se révéler être l'ennemi du bien et en invoquant la morale, l'auteur légitime son propos et ouvre la porte à la description de l'appareil génital féminin. La question rhétorique agit également comme un procédé de légitimation en faisant apparaître comme une réponse évidente la nécessité des membres reproducteurs pour la génération humaine. La phrase de clôture indique qu'il est nécessaire d'aborder le sujet de manière franche et appropriée, laissant entendre qu'il est temps de mettre de côté la retenue excessive. Ces éléments engagent le lecteur à se préparer à une exploration approfondie du sujet.

D'autres auteurs ont cherché à légitimer leur propos. Dans son traité consacré à l'hygiène de l'acte sexuel, Francisco Nuñez de Coria débute son ouvrage par un raisonnement concessif :

Beaucoup voudront peut-être me réprimander en me qualifiant d'indécent et infâme car je veux aborder ce sujet. [...] Ainsi, comme il y a un grand bénéfice à tirer d'un tel acte, en l'utilisant correctement comme il se doit pour la santé du corps et la préservation de la génération, il m'a semblé que je ne devais pas manquer d'en dire et d'en décrire quelque chose¹¹.

L'auteur anticipe les objections potentielles. Il feint d'admettre la validité des arguments de la partie adverse pour mieux les réfuter par la suite en leur opposant d'autres arguments : ainsi son approche est équilibrée et la crédibilité de l'auteur s'en trouve renforcée. Les arguments utilitaires invoqués sont la santé et la survie de l'espèce (*salud del cuerpo y conservacion de la generacion*) : l'auteur légitime son propos en invoquant des objectifs primordiaux qui sont également ceux de l'Église, la reproduction humaine faisant partie des plans de Dieu¹². Le sujet mérite ainsi une discussion sérieuse et réfléchie.

Blas Álvarez de Miravall, dans son ouvrage *Libro intitulado la conservación de la salud del cuerpo y del alma*, évoque également la pratique du coït dans plusieurs chapitres. Le terme latin *Venus*, utilisé par les Anciens, est repris par le

10 *Demasiada verguença (segun los morales) es especie de vicio ; ¿ quién, pues, ha de creer que la generacion humana no se haga por conjuncion de hombre con muger y miembros para ellos necesarios, proporcionados y tales quales para tal auto son menester ?, [...] Y assi para agora diremos lo que conuiene hablar segun la materia requiere.* (Palmujoki, 2015 : 46)

11 *Muchos aura (habrá) que me quieran reprehender de deshonesto y torpe porque quiero tratar de esta materia. Empero como dize Aristoteles en los topicos cosa es de locura y temeridad congoxarse el hombre, porque qualquiera affirme lo que es contrario a los dichos de los sabios, especialmente contra lo que es natural, y para algunos necesario. Ansi que como del tal acto se sigua no pequeña utilidad, vsandose bien como deve para la salud del cuerpo y conservacion de la generacion, pareciome no dexar de dezir y tractar algo dello [...].* (Nuñez de Coria, 1572 : Cap I)

12 *Y dándoles su bendicion, les dixo : Creced y multiplicad e hinchad la tierra.* (Palmujoki, 2015 : 35-36)

médecin pour désigner l'acte sexuel. Une première stratégie de légitimation du propos est visible dans le titre du premier chapitre consacré à la *Venus* :

Chapitre XXVIII dans lequel il est question de savoir si la Vénus est bénéfique pour la préservation de la santé. Et nous avertissons toutes sortes d'états que les huit chapitres qui suivent sur ce sujet sont d'une rare érudition et bénéfiques pour le corps et l'âme¹³.

44

L'auteur utilise plusieurs arguments pour justifier son propos : d'une part, la santé du corps et de l'âme (que l'on trouvait également chez Nuñez de Coria) ; d'autre part, un argument que l'on ne trouve dans aucun autre chapitre de l'ouvrage, celui d'une grande érudition qui allait sans aucun doute satisfaire le lecteur avide de connaissances. Tous les moyens étaient bons : aux grands maux, les grands remèdes !

Un dernier argument de légitimation du propos est lié au caractère illicite de l'activité sexuelle hors mariage. Le médecin précise qu'il ne s'adresse qu'aux couples mariés (conformément au cadre strict de la Contre-Réforme) :

Et nous voulons que le lecteur avisé comprenne que tout ce que nous avons dit dans ce chapitre s'adresse à ceux qui sont mariés et liés par le lien du mariage, car l'acte sexuel n'est pas licite pour les autres, et il vaut mieux mourir de mille morts que de pécher contre son Dieu et Seigneur¹⁴.

L'influence de la morale religieuse est notable dans ce passage : le lien entre coït hors-mariage et péché est clairement établi. Du simple appel au lecteur à la forte déclaration morale représentée par l'hyperbole religieuse, la structure en crescendo captive l'attention du lecteur et renforce l'impact du message. On retrouve la même affirmation dans le traité de Nuñez de Coria : « Toutefois, cette pratique n'est pas autorisée pour les catholiques non mariés¹⁵ » (Nuñez de Coria, 1572 : Cap II).

Écrire en langue vernaculaire : choix lexicaux

Écrire en langue vernaculaire sur un tel sujet qu'est l'intimité de la procréation n'était pas chose aisée. Carbón en était tout à fait conscient : celui-ci évoquait dans l'épître de son traité « la difficulté de la matière et la disproportion

13 *Capitulo XXVIII en el qual se trata si la Venus es provechosa para la conservacion de la salud. Y avisamos a todo genero de estados que ocho capitulos que se siguen de esta materia tienen rara erudicion y provecho para el cuerpo y el alma.* (Blas Álvarez de Miravall, 1601 : Cap XXVIII fol. 108)

14 *Y queremos que entienda el Sabio lector que todo los que en este capitulo avemos dicho es hablando con los casados y ligados con vinculo de matrimonio porque a ninguno otro le es licito el coito y antes deve qualquiera morir mil muertes que pecar contra su Dios y Señor.* (Blas Álvarez de Miravall, 1601 : Cap XXVIIIj fol. 111-112)

15 *Empero no es licito esto para los católicos que no son casados.*

de la langue pour la matière traitée¹⁶ » (Palmujoki, 2015 : 35). Dans le premier chapitre sur la stérilité de son traité, *Libro de regimiento de salud y esterilidad*, Luis Lobera de Ávila évoquait le dilemme de ces fameux mots impurs mais nécessaires pour évoquer le sujet : « Je ne m'étendrai pas ici [...] pour ne pas utiliser de mots qui ne sont pas très purs sur ce sujet, bien qu'ils soient vrais et bons¹⁷ » (Lobera de Ávila, 1551 : fol. 32).

Le lexique utilisé pour évoquer l'intimité des instruments et mécanismes de la procréation est marqué par cette volonté d'euphémisation du contenu. On retrouve essentiellement des termes génériques, des mots savants, des latinismes, sans connotation. À titre d'exemple, Carbón utilise plusieurs termes pour désigner le vagin (Palmujoki, 2015 : 390) : l'emprunt du latin *natura* permet de s'en sortir, ainsi que le terme générique *cuello*, également utilisé avec le terme savant *matriz* dérivé du latin *matrix*, qui désigne l'utérus, el *cuello de la matriz*.

L'intimité dévoilée

Classification et exhaustivité descriptive

L'intimité désormais mise sous contrôle grâce aux précautions oratoires, discursives et lexicales, le médecin peut procéder à l'exposition rigoureuse des instruments et mécanismes de la procréation. Dans la plupart des traités étudiés, il procède en classifiant et en catégorisant tous les éléments exposés, mu par le désir de dominer et de contenir l'information : cela lui permet de se dégager de toute retenue, dans un souci de réalisme. La division et la description matérielle du corps de manière concise et claire entraînent ainsi une déshumanisation ou réification, dernier rempart contre les dangers liés à l'exposition de l'intimité. Enfin, l'exhaustivité descriptive apparaît également comme une stratégie rhétorique efficace pour faire voir l'intimité de la procréation. Lorsque Carbón décrit l'utérus dans un chapitre dédié à la description des organes génitaux féminins, il en évoque précisément la localisation, la vascularisation, la forme, les dimensions, la composition¹⁸...

16 [...] la dificultad de la materia y la disporporcion de la lengua para la subjecta materia.

17 Aquí no me alargaré [...] por no poner bocablos que no son muy limpios en aquesta materia aunque son verdaderos y buenos.

18 La madre, la qual es el receptáculo de la simiente del varón [...] La qual madre esta puesta y situada en la concavidad del alcatin cerca de los espondiles a la parte posterior y encima del intestino recto y la parte delante esta la vexiga. Esta mas adelante atada con los miembros superiores (es a saber) con el hígado y con el coraçon y el cerebro con venas y arterias y nervios, y especialmente con las tetas, como es cosa notoria a los anatomistas. Su figura de ella es quadrangular tirando algun poco a la esferica. En la parte inferior tiene un pescueço largo de forma de un palmo, la estreñidad de la qual es la natura; tiene de dentro siete casas o apartamientos [...]. (Palmujoki, 2015 : 46-47)

Description allégorique de l'intimité

Dans un souci de divulgation et de mémorisation accrues de l'information, les auteurs peuvent parfois procéder différemment lorsqu'il s'agit d'exposer l'intimité de la procréation. Certains ont opté pour une description allégorique du corps, telle qu'on peut la trouver dans un des traités d'anatomie les plus prestigieux du moment : *De humani corporis fabrica* (1543) de Vésale. Scientificité et pensée métaphorique ne sont pas incompatibles, comme nous allons le constater. Les tropes ne sont pas absents du langage scientifique. On doit rappeler ici que les textes fondateurs des autorités grecques et latines regorgeaient de métaphores pour décrire l'anatomie, comme l'utérus comparé à un vase¹⁹. En effet, une des premières fonctions de la métaphore était de représenter une réalité en l'absence de termes propres. Pour reprendre une expression de Thomas Laqueur dans son chapitre consacré à la représentation du sexe, la « rhétorique de la ressemblance métaphorique » (Laqueur, 2013 : 197) puisait ses images dans le monde et permettait ainsi de ramener l'inconnu au connu.

Le rêve allégorique intégré dans le traité médical révèle dans toute sa splendeur l'intimité de la procréation. On le retrouve dans deux œuvres de notre corpus : celles des médecins espagnols Luis Lobera de Ávila et Bernardino Montaña de Montserrat, tous deux ayant officié à la cour de Charles Quint.

Remedio de cuerpos humanos y silva de experiencias y otras cosas utilísimas de Luis Lobera de Ávila, publié en 1542, nous propose une métaphore architecturale et sociale du corps. L'auteur fait part au lecteur d'une vision stupéfiante qu'il aurait eue pendant son sommeil : une magnifique tour, de conception parfaite (la nature ne saurait faire les choses autrement que parfaitement), surveillée par trois capitaines :

Il me sembla voir une tour très belle et très spacieuse, d'une construction et organisation merveilleuses et sages, faite de terre, recouverte entièrement à l'extérieur et peinte. Il semblait que je voyais des voûtes et des recoins très bien ordonnés et subtilement réalisés. Dans cette tour, il y avait une grande compagnie de différentes sortes, métiers et conditions, qui servaient trois capitaines (le cœur, le cerveau et le foie), lesquels gardaient et gouvernaient la tour et la compagnie qui s'y trouvait²⁰.

19 L'image du récipient creux se trouve déjà dans le *Corpus hippocratique*. L'auteur du traité *De la génération* y compare la matrice à un vase [...]. (Dasen, 2002 : 6)

20 (Nous reprenons ici la version du texte commentée par Manuel Usandizaga) *Paresciome que veía una torre muy hermosa y muy espaciosa y de maravillosa y sabia fabrica y ordenación, hecha de tierra, investida toda de parte de fuera y pintada, y como que veía bóvedas y apartados muy ordenados y discretamente hechos. En esta torre estaba mucha compañía de diversas maneras y oficios y condiciones, que servían a tres capitanes (corazón, cerebro e hígado), los cuales guardaban y regían la torre y la compañía que era en ella.* (Usandizaga, 1944 : 98)

La métaphore architecturale invoque l'intériorité corporelle, l'espace du dedans, l'espace intime. L'imagerie riche et détaillée évoque un sentiment d'harmonie et de complexité de l'espace décrit, consolidant la perception d'un organisme vivant. Voyons comment l'auteur décrit l'appareil reproducteur masculin par la suite :

Il y a de plus, dans cette dite tour, une machine tout à fait merveilleuse, semblable à un trébuchet, sur laquelle on tendait une certaine corde quand cela était nécessaire. Le second capitaine l'armait (se référant au cœur générant le flux sanguin) tandis que les deux autres capitaines (cerveau et foie) le soutenaient et le renforçaient. Ensemble, ils tiraient vers l'extérieur de la tour et par souci de concision, je m'abstiens de mentionner de quelles parties il s'agissait [...] ²¹.

Les organes génitaux masculins sont représentés par la métaphore empruntée au domaine militaire *trabuco*, qui correspond au trébuchet français, une sorte de « fronde gigantesque », « une machine de guerre à contrepoids utilisée pour lancer des pierres contre les murailles de châteaux et des villes ²² » au Moyen Âge. Le sens figuré permet ainsi de décrire le fonctionnement de l'instrument sans heurter la sensibilité des lecteurs. Le rapport d'analogie entre comparant et comparé est évident dans ce cas : la poutre principale de cet instrument, qui remonte pour lancer son projectile, est d'ailleurs appelée en français la « verge ». La métaphore militaire filée s'étend sur tout le paragraphe, faisant référence aux trois capitaines que sont les organes du cœur, du cerveau et du foie : ces images permettent d'évoquer l'érection et l'émission de la semence ou projectile du trébuchet tout en ménageant le lecteur. Enfin, l'auteur refuse explicitement de détailler les parties féminines visées par « l'engin », prétextant la brièveté à laquelle les auteurs sont traditionnellement tenus dans les traités : « par souci de concision, je m'abstiens de mentionner de quelles parties il s'agissait ²³ » (Usandizaga, 1941 : 99). L'atmosphère riche en symbolisme du rêve allégorique a permis à l'auteur de traiter les implications morales tout en engageant le lecteur à réfléchir sur l'espace intime de la procréation.

Bernardino Montaña de Montserrat a rédigé le premier ouvrage d'anatomie en langue vernaculaire espagnole, destiné à la formation des chirurgiens : *Libro de la anothomia del hombre. En el qual se trata de la fábrica y composutura del hombre, y de la manera como se engendra y nasce*, [...] publié en 1551. L'ouvrage, sur sa première page de titre, prétend nous informer sur le processus de la génération. Suivant le modèle de Luis Lobera de Ávila, le rêve devient

21 *Hay mas, en esta dicha torre, un ingenio muy maravilloso, como trabuco, en el cual se armaba con cierto viento para los tiempos que menester era, al cual armaba el segundo capitán (se refiere al corazón produciendo el aflujo de sangre) y le ayudaban los otros dos capitanes (cerebro e hígado) a sostener y esforzar, y tiraban con él a partes de fuera de la torre y por no alargar deo de decir las partes que eran [...].* (Usandizaga, 1944 : 99)

22 Définition du Centre national de ressources textuelles et lexicales, cnrtl.fr.

23 [...] *por no alargar deo de decir las partes que eran [...]*

à nouveau un instrument de représentation : il s'agit de celui du marquis de Mondéjar, qui s'entretiendra a posteriori avec l'auteur et médecin Montserrat pour en comprendre les significations. La métaphore architecturale apparaît à nouveau, le corps de la femme étant représenté par une maison parfaitement conçue selon le principe de perfection de la nature : « Si raffinée, si gracieuse, si bien travaillée qu'elle laissait clairement entendre qu'il s'agissait d'une demeure royale ou appartenant à une personne de très haute importance²⁴ » (Montserrat, 1551 : fol. 83r). Une des pièces de cette maison, où se déroule un phénomène stupéfiant, attire en particulier le regard du rêveur : il s'agit de la matrice de la femme, où se déroule la fabrication d'une forteresse, représentant le fœtus en construction. La description de cette fameuse pièce qu'est la matrice est tout à fait révélatrice quant à la représentation des organes de la reproduction dans le cadre de la morale chrétienne. L'auteur situe la pièce dans les étages inférieurs, les plus reclus et abandonnés de la maison²⁵, s'opposant aux étages supérieurs²⁶, selon une vision traditionnelle du péché de chair. La porte de cette pièce est évoquée, précisant qu'elle est très bien fermée²⁷ (Montserrat, 1551 : fol. 83r). Cette fermeture extrême renvoie, selon les commentaires du médecin, au fait que la matrice est parfaitement fermée lorsque la femme est enceinte. Au-delà de cette considération d'ordre pratique, c'est un archétype, une structure universelle de l'imaginaire que l'on retrouve dans les métaphores décrites ci-dessus : celle du secret. Le secret est invisible ; il doit être tenu caché, comme cette pièce fermée, recluse dans les profondeurs de la maison, abritant en son sein une forteresse imprenable et impénétrable. On retrouve ici la série féminin / caché / fermé / intérieur, qui active l'imagination du lecteur et provoque l'adhésion de son inconscient : cette série devient une source de persuasion, met l'objet devant les yeux et facilite ainsi la compréhension et la mémorisation de l'information.



Le cheminement des médecins espagnols du xvi^e siècle désirant augmenter le nombre de lecteurs potentiels ne fut pas simple. Il s'agissait de persuader leur auditoire de la validité et de la probité de leur discours. Le passage à la langue vernaculaire n'était en effet pas sans obstacles, le latin étant la seule langue où l'on pouvait se servir de mots sans avoir à se soucier de leur inconvenance. La plupart de nos auteurs se sont positionnés en guides, estimant important de partager des informations malgré la controverse, et sous-entendant que l'ignorance du sujet serait préjudiciable. Un espace de curiosité et d'exploration souvrant, incitant à considérer les implications plus profondes de ce qui pourrait être évoqué. Le dévoilement de l'intimité de la procréation a ainsi déclenché une

24 [...] *tan polida, tan graciosa, tan bien labrada que dava a entender claramente ser casa real o de persona de muy grande cuenta.*

25 [...] *el quarto mas baxo y mas desechado de la casa [...]*

26 [...] *los dos mas alto y mejores [...]*

27 [...] *la puerta estaua muy cerrada...*

force de création et d'invention qui fait du discours médical du Siècle d'or espagnol un véritable mode littéraire.

Bibliographie

- ÁLVAREZ MIRAVAL, Blas, *Libro intitulado La conseruacion de la Salud del cuerpo y del alma : para el buen regimiento de la salud... del Rey Don Philippe Tercero... y muy provechoso para todo género de estados... : va añadido un tratado de la memoria hecho por el mismo autor*, Salamanca, en casa de Andres Renaut : a costa de Nicolas del Castillo, 1601.
- AVICENNE, *Liber canonis totius medicinae*, Lugdunum, 1522.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 3^e éd., 1961.
- BONNAFOUX, Estela, « "Réveiller la Vénus endormie" : le plaisir sexuel et ses limites dans le discours médical de la première moitié du xv^e siècle », *Questes*, 2018, n^o 37, 51-68, doi : [10.4000/questes.4444](https://doi.org/10.4000/questes.4444).
- DARMON, Pierre, *Le Mythe de la procréation à l'âge baroque*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- DASEN, Véronique, « Métamorphoses de l'utérus, d'Hippocrate à Ambroise Paré », *Gesnerus*, 2002, vol. 59, cahier 3/4, 167-186.
- GALIEN, *Sobre las facultades naturales*, édité par Juana Zaragoza Gras, Madrid, Editorial Gredos, 2003.
- GALLEGO-CAMINERO, Gloria, MIRÓ-BONET, Margalida, FERRER DE SANT JORD, Pilar *et al.*, « Las Parteras y/o Comadronas del Siglo XVI: El Manual de Damiá Carbó », *Texto & Contexto Enfermagem*, 2005, vol. 14, n^o 4, 601-607.
- LACQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 2013.
- LOBERA DE ÁVILA, Luis, *Libro del regimiento de la salud, y de la esterilidad de los hombres y mugeres, y de las enfermedades de los niños y otras cosas vtilissimas*, Valladolid, en casa de Sebastián Martínez, 1551.
- MONTAÑA DE MONTSERRATE, Bernardino, *Libro de la Anothomia del hombre*, Valladolid, en casa de Sebastián Martínez, 1551.
- NÚÑEZ DE CORIA, Francisco, *Tractado del uso de las mugeres* (1572), Florida, Edición realizada por Jean Dangler, 1997.
- PALMUJOKI, Katri, *Edición y comentario filológico del Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños de Damián Carbón, publicado en Mallorca en 1541*, Helsinki, Societé Néophilologique, 2015.
- PORCAR MIRALLES, Margarita. « La estructura informativa en el diálogo renacentista de divulgación científica: el tratado encubierto », *De moneda nunca usada: Estudios dedicados a José M^a Enguita Utrilla*, Zaragoza, Instituto Fernando El Católico, CSIC, 2010, 515-526.
- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis, *Historia de la medicina española*, Barcelona, Sayma Ediciones y Publicaciones, 1962.
- USANDIZAGA, Manuel, *Historia de la obstetricia y de la ginecología en España*, Barcelona Madrid Buenos Aires [etc.], Labor, 1944.

**L'intime dans les livres de raison,
les journaux intimes et la correspondance**

Le diariste réticent : dépister l'intime dans le *Journal* de Gouberville

Valerio Cordiner
Université de Rome La Sapienza

RÉSUMÉ. Le *Journal* de Gilles de Gouberville passe pour être un répertoire neutre et impersonnel de chiffres et d'épisodes. Le genre de l'ouvrage – qui est un livre de comptabilité – et le caractère de son auteur – vieux garçon timide et méfiant – contribuent à soustraire les recoins de son âme à notre curiosité. La pratique suivie de ses notes et l'attention aux moindres écarts de son écriture, repérables dans la texture uniforme du registre, nous permettent toutefois de séparer ce qui touche à sa sphère privée de ce qui ne le concerne qu'extérieurement : autant de traces significatives d'une intimité qui, pour se distinguer de celle dont font état les ouvrages majeurs de la Renaissance, est peut-être encore plus représentative de l'univers mental de l'époque.

MOTS-CLÉS : Gilles de Gouberville ; livres de raison ; journal intime ; Normandie au XVI^e siècle ; Guerres de religion

ABSTRACT. Gilles de Gouberville's *Journal* is considered a neutral and objective record of figures and events. The work is in the form of an account book, and the author's character, being that of a shy and distrustful bachelor, contributes to withholding the depths of his soul from our curiosity. The constant practice of note-keeping and attention to the slightest deviations in his writing, resulting in his evenness of register, allow us nevertheless to distinguish what pertains to his private sphere from what touches him only externally: there are significant traces of an intimacy that, while distinct from that depicted in the major works of the Renaissance, may, perhaps, be more representative of the collective minds of the time.

KEYWORDS: Gilles de Gouberville; Books of Accounts; Diaries; 16th-Century Normandy; Wars of Religion.

Aux origines de l'intime

La Renaissance passe à juste titre pour être un moment créateur, et donc de passage, dans l'histoire de la vie privée et, en l'occurrence, de l'intime. Les termes de la transition sont suffisamment connus pour qu'on puisse les résumer en quelques mots. À l'éparpillement et à la faiblesse des centres de pouvoir, typiques du Moyen Âge, correspondent une sociabilité diffuse et des liens communautaires multiples, enchevêtrés et contraignants. La formation, à l'âge moderne, de l'État-machine, détenteur de la puissance politique, du monopole de la violence et d'instruments efficaces de contrôle et direction de la vie publique – dans l'économie, le droit et l'activité culturelle –, engendre, comme entité distincte, la société civile, puis agglutine, à l'intérieur de celle-ci, des groupes restreints de solidarité, et finalement pousse les individus à se singulariser de la masse anonyme des sujets et, plus tard, des citoyens (Ariès, 1986 : 7-8). La confusion traditionnelle entre domaine public et commerce privé étant sinon abolie du moins déclinante, le nouveau régime de séparation s'affirme à différents niveaux, affectant à la fois la sphère de l'existence matérielle et celle de la production symbolique. Le tribunal et l'autel, les patrimoines et les croyances, l'architecture des villes et l'ameublement des maisons, l'espace public et le for intérieur, la science et la conscience, tout sort profondément mué de ce bouleversement socio-culturel qui annonce et prépare d'autres révolutions à venir. Les arts et la littérature – portraits d'intérieur et écritures du moi – sont de la partie, concernés en tant que réflexes de l'infrastructure, actifs comme éléments causaux ou facteurs d'accélération du changement (*Ibid.* : 9-10)

Les quelques lignes de ce tableau évolutif – qui, d'Abélard, conduit à Montaigne et bientôt à Pascal – condensent et simplifient un processus laborieux, un effort lent et incertain d'accumulation et d'investissement, une œuvre plutôt de sappe que de démolition, laquelle, au XVI^e siècle, n'est de toute façon qu'à ses débuts. Pour se rendre compte du caractère encore embryonnaire de la sémiotique de l'intime, il suffit de consulter les dictionnaires historiques. Absente du Godefroy, l'entrée « intime » n'occupe que deux petits paragraphes dans le *DMF*, où l'aspect physique de la profondeur – entrailles, liens charnels – semble, d'autre part, prévaloir¹. La pauvreté sémantique du terme va de pair avec son imprécision, un trait qui, par ailleurs, caractérise également d'autres presque synonymes comme « privé », « domestique » et « particulier » (Boudou, 2021 : 12-13, 16). L'indétermination du champ lexical de l'intériorité s'accompagne, comme cause, effet, ou circonstance concomitante, du statut précaire et, somme toute, marginal de la dimension personnelle dans les ouvrages de l'époque, les *Essais* de Montaigne exceptés. Certes, la tendance ou, pour mieux dire, la tentation autobiographique intéresse, alors, plusieurs genres littéraires : en sus de la lyrique et du journal, les chroniques et les mémoires, la correspondance et

1 Ces données sembleraient être confirmées par un examen des corpus ancien français et moyen français qui sont disponibles dans *Frantext* (frantext.fr) : il n'y a aucune occurrence de l'adjectif « intime » dans le corpus médiéval, seulement deux dans les textes qui sont antérieurs à 1549. En revanche, la situation change considérablement dès qu'on passe au français préclassique.

le pamphlet et même les traités médicaux et pédagogiques². Mais, un peu partout, c'est un moi fragmentaire, bègue et presque honteux, que celui qui apparaît dans les marges de l'histoire, qui se glisse dans les interstices de la narration, tel un parent pauvre dans un banquet de noces. L'extrême discrétion d'un sujet « qui avance volontiers sous le masque de l'utilité » (Tarrête, 2024 : 289) exige donc une lecture en filigrane et presque radiographique de ces textes dont la vocation première, même quand ils aspirent à illustrer les mérites de leur auteur, ne consiste jamais en un dévoilement des aspects intimes de sa personnalité (Montaigne, de nouveau, exclu).

L'ouvrage pour lequel Madeleine Foisil a forgé la notion d'écriture du for privé (Foisil, 1986) – le *Journal*³ de Gilles de Gouberville – est bien représentatif de ce laconisme, à la limite du désintérêt ou de l'ignorance, pour tout ce qui touche de près son moi. Si « privé » et « particulier » y sont très rares et employés en la seule acception juridique (« truye privée », « maître particulier »), « intime » et ses dérivés ne figurent nulle part dans les 1 400 pages de l'édition la plus récente. Certes, si le mot est absent, rien n'empêche que la chose n'apparaisse tout de même dans le texte, diversement nommée, évoquée sous forme de périphrase ou de litote, comme allusion échappée à la surveillance de son auteur. Et c'est précisément ce qui nous occupera dans les pages suivantes : une recherche patiente et ardue, qui est susceptible de donner des résultats importants, car, involontaire et/ou dissimulé, cet intime implicite ou elliptique s'annonce d'autant plus intéressant et symptomatique qu'il ne se charge d'aucune fonction utilitaire et qu'il est dénué d'oripeaux rhétoriques.

Gouberville n'est décidément pas Montaigne

Avant de nous mettre sur les traces de cette intimité timide et élémentaire, quelques prémisses s'imposent. Les travaux rigoureux et subtils de M. Foisil (Foisil, 1986 ; 2001) ont déjà mis en lumière toute la richesse enfouie dans ce gros volume à l'apparence bien anodin. Ils ont également établi une méthode efficace d'analyse, consistant en la lecture attentive et répétée des notes journalières et en leur classement thématique, afin de reconstruire non seulement les réalités matérielles, mais encore les données psychologiques propres au microcosme goubervillien. Sans se départir du sillon fertile tracé par elle, cet article voudrait ajouter quelques détails – en l'espèce relatifs à la dimension intime – à son tableau remarquable de l'univers mental du sire de Gouberville.

Au bénéfice du lecteur non spécialiste, il faudra auparavant rappeler quel genre d'ouvrage est celui dont il sera question. *Journal* par convention, il s'agit

² Voir les différentes contributions réunies dans Desarbres, Ferrer, Tarrête, 2024.

³ Je cite le *Journal de Gilles de Gouberville* d'après la nouvelle édition établie par les soins du comité Gilles de Gouberville (Gouberville, 2020). Suivant la tradition, je ferai suivre toute citation ou référence de la date de la notice entre parenthèses. À cet égard, il faut préciser que Gouberville suit le calendrier de Coutances faisant terminer l'année le 24 mars et commencer la suivante le 25 mars, jour de l'Annonciation. Cela implique que, s'il écrit par exemple février 1552, le lecteur doit mentalement remplacer par février 1553.

proprement d'un livre de raison, autrement dit d'un registre comptable. À la liste des recettes et des dépenses quotidiennes, s'ajoute d'habitude le compte rendu sommaire des activités accomplies, des choses vues et des personnes rencontrées pendant la journée. Le tout – qui singulièrement fait quelques lignes par jour, mais rédigées régulièrement quatorze ans durant (du 25 mars 1549 au 24 mars 1563) – forme par addition plusieurs carnets volumineux, où les pages et les dates (5 000 en tout) s'ensuivent l'une l'autre dans la plus désolante uniformité. À l'insignifiance des événements rapportés et à la rapidité de leur description correspondent une prose fort aride (lexique et syntaxe rudimentaires) ainsi qu'une absence totale de composition comme de figures⁴. La voix narrante rapporte toujours les mêmes gestes – « Je allé » ou plus souvent « Je ne bougé » – sans jamais s'adresser à aucun destinataire réel ou fictif, fût-ce sa propre conscience. Enfin, puisque l'avant-texte et le congé ont été perdus, le but de l'entreprise aussi nous reste inconnu : ce qui est grave, au vu de l'importance des préfaces, prologues et avis au lecteur pour définir les intentions – apologétiques, promotionnelles, ludiques ou autres – de toute écriture du moi (Mandel, 1993 : 226).

Ce degré zéro de l'autobiographie⁵ – sans métadiscours, ni recherche de l'effet, sans le moindre effort interprétatif non plus – fait un contraste saillant avec d'autres ouvrages contemporains appartenant à la catégorie des égo-textes, et notamment avec les *Essais* de Montaigne⁶. Les deux œuvres, en réalité, ont pu être mises en parallèle (Levard, 2014 ; Cordiner, 2019), mais, somme toute, pour ne signaler que la ressemblance des réactions de leurs auteurs, quand ils sont confrontés à des situations analogues : à savoir leur prudence et leur conservatisme face au désordre des guerres civiles. Mais, pour quelques éléments qui les rapprochent, combien en revanche sont ceux qui les éloignent ! Vivant presque à la même époque, les seigneurs de Montaigne et de Gouberville se distinguent nettement par leur niveau culturel, leur condition sociale, leurs activités professionnelles, leurs fréquentations dans le monde. Pour ce qui nous intéresse ici, la différence la plus notable réside dans leur rapport à eux-mêmes, comme auteurs et matières de leurs ouvrages respectifs. Là où Gouberville se contente de rapporter à la hâte les événements journaliers, Montaigne les commente et les compare à d'autres épisodes similaires, divers ou opposés de son vécu et/ou à la série historique des *exempla* tirés de ses lectures. Et encore, si, pour l'auteur des *Essais*, lui-même, dans sa dimension profonde, instable et contradictoire est son principal, voire son unique sujet d'étude, Gouberville se regarde agir toujours de l'extérieur. Et même quand il semble creuser un tout petit peu l'analyse, cela advient sans dessein, à l'impromptu et comme par inadvertance, et se limite à quelques bribes de phrase avant de passer à autre chose : ses procès,

4 « Ce monument presque unique de littérature grise, au niveau zéro de l'écriture » (Chaunu, 2001 : 10). Voir aussi Foissil, 2001 : 15-17, 24-25, et notamment Guénolé, 2006.

5 « Si son journal témoigne admirablement de l'univers dans lequel il a vécu, il est resté hermétique et muet sur lui-même. Étonnante et déconcertante performance : écrire pendant tant d'années et se trahir si peu » (Foissil, 2001 : 228).

6 Dans l'immense bibliographie critique sur les *Essais*, on se bornera à signaler ces deux recueils consacrés à la personne de Montaigne, auteur et sujet de son œuvre : Zinguer, 1993 et Kushner, 1995.

ses gens, ses pommes et son bétail. L'intime empirique et occasionnel de l'un s'oppose ainsi à l'autoscopie continue, au questionnement systématique et à l'effort de conceptualisation de l'autre. En fin de compte, il faut bien convenir que la distance entre l'illustre philosophe et le modeste diariste ne saurait être plus grande.

Néanmoins, comme M. Foisil l'a amplement prouvé, l'apport du *Journal* de Gouberville à l'histoire de la vie privée n'est point négligeable. Nous disions même, et le moment est venu de le démontrer, que, tout au contraire, il pourrait être même plus révélateur de l'univers mental de l'époque que ne le sont tant d'ouvrages savants d'écrivains attirés. Et ce, justement, à cause du caractère non intentionnel, irréfléchi de ses (rares) notations plus personnelles, mais aussi – et surtout – en raison de la médiocrité du personnage et de la pauvreté de ses repères culturels, qui en font un spécimen fiable de l'humanité moyenne de la France du xvi^e siècle.

L'intime absent

Pour conduire cette enquête, on procédera du simple au complexe, ce qui veut dire, en la circonstance, du plus immédiat au moins évident. Une première lecture des notes – y compris la partie anecdotique greffée à la comptabilité journalière – paraît exclure la sphère intime du nombre des matières traitées. En sus des traits génériques propres au livre de raison, un rôle important est joué, à cet égard, par le caractère de l'auteur de cet ouvrage. Flegmatique et routinier, circonspect jusqu'à la couardise⁷, Gouberville est peu enclin à l'épanchement et nullement disposé à considérer les choses – même celles qui le concernent directement – sous l'angle de la complexité. Méfiant et cachottier à l'extrême, il ne décrit jamais son aspect physique, à la différence de Montaigne qui aime à se peindre non seulement « tout entier, et tout nud » (Montaigne, 2007 : *Au lecteur*, 27), mais encore « debout, couché ; le devant et le derrière ; à droite et à gauche, et tous [s]es naturels plis » (*Ibid.* : III, VIII, 989). Quoiqu'il se sache l'unique lecteur de son ouvrage, il tient par exemple à censurer le nom de la maladie dégradante – la syphilis – pour laquelle il se fait soigner à plusieurs reprises dans une espèce d'établissement sanitaire (juin 1550-février 1551)⁸.

Plus généralement, sa réserve dans le domaine corporel est telle que Pierre Chaunu a lancé, en polémique avec un autre illustre confrère, la formule : « la pudeur du bocage⁹ ». En effet, malgré l'avis d'E. Le Roy Ladurie, qui le traite

7 S'il est très modéré dans l'exercice du droit de correction de ses domestiques, il n'a recours aux voies de fait qu'une seule fois quand, provoqué, il gifle un dignitaire valognais (10 décembre 1555). Voir Nassiet, 2016 : 11.

8 Voir, au sujet des confessions bien plus franches d'autres vérolés contemporains, Laubner, 2024.

9 Chaunu, 2001 : 14. Une dizaine d'années auparavant, E. Le Roy Ladurie avait intitulé « La Pudeur du bocage » sa préface de la réédition de Tollemer, 1972. Voir, à propos de cette dispute, Muller, 2010.

d'érotomane¹⁰, Gouberville ne mentionne sa sexualité qu'une seule fois – et cursivement¹¹ – dans tout le *Journal* ; celle de son prochain, dans une dizaine d'occurrences au maximum. Célibataire par choix ou nécessité¹², il est peu disert sur sa famille aussi, qu'il semble envisager, à l'ancienne, comme unité économique et nœud de solidarités, et non pas en tant que communion intime de sentiments et lieu de refuge et d'affectivité, selon les tendances plus modernes (Farge, 1986). Par exemple, si son testament nous apprend qu'il a eu une progéniture, ses trois *bâtardes* n'apparaissent jamais dans son carnet de notes, pas plus que leurs mères n'y sont nommées pour telles. Pas même ses parents légitimes, dont les noms pourtant reviennent à maintes reprises au fil des pages, ne font l'objet d'expressions de tendresse ou d'attachement. S'il est en bons termes avec ses sœurs de La Bigne et de St-Naser, la brouille est constante et parfois âpre avec son frère François (27 avril 1558 ; 18 novembre 1561) et sa sœur Tassine (23 février 1560 ; 30 avril 1562). Le cadavre de son oncle est encore chaud que déjà les deux neveux et héritiers se mettent à fouiller dans son coffre (11 septembre 1560)¹³.

Aux moments devenus topiques du recueillement et de la méditation – la maladie et la mort – ne sont réservés que des comptes rendus, parfois exacts, mais neutres et à l'apparence détachés, et qui, de surcroît, s'arrêtent toujours à la date de l'enterrement, comme si les pelletées de terre devaient ensevelir, avec leurs dépouilles, tout souvenir des défunts¹⁴. Sans conteste, ces épreuves appartiennent encore, pour leurs victimes comme pour l'assistance, à la sphère publique. Dramatiques ou définitifs, on les considère comme des épisodes de la vie communautaire du village, où l'individu directement atteint ne joue aucun rôle particulier, sauf celui d'être au centre de la scène, sans ressentir la moindre exigence de les affronter, seul avec sa propre conscience¹⁵.

L'« ordre intérieur de l'homme privé », pour reprendre la formule de Marc Fumaroli (Fumaroli, 1994 : 144), ne semble pas non plus concerné dans ses rapports à la religion. Bon croyant, le Sire, ne l'est que par son assiduité aux sacrements et par son observance des préceptes : assistance à la messe¹⁶ et jeûne en Carême, pèlerinages et jubilés, mais pas la moindre conversation avec le Tout-

10 Ce jugement hâtif se retrouve également dans le chapitre consacré à G. de G. dans Huppert, 1977.

11 « Nous f. Éli » (11 octobre 1554), et c'est tout, alors que son demi-frère réitère l'expérience jusqu'à novembre 1558.

12 Sur son mariage manqué, voir les notices du 11 septembre 1556, du 13 mars 1557 et du 21 mars 1560.

13 Sur les mauvais rapports avec son oncle, voir aussi les notices du 11 novembre 1556 et du 21 janvier 1557.

14 Une seule exception, me semble-t-il, concerne sa demi-sœur Guillemette (1^{er} avril 1560). La survivance posthume de l'oncle de Russy est strictement liée aux disputes héréditaires entre ses neveux Gilles et François.

15 Pour l'exceptionnalité, en termes individuels, des épreuves intermédiaires de la maladie et de l'ultime que représente la mort pour l'homme de la Renaissance, voir Ariès, 1975 : 171 *sq.*

16 Assister ne veut pas dire prêter attention ni, à plus forte raison, écouter avec ferveur. Gouberville entre tard dans l'église et en sort avant la fin de l'office, dont il profite également pour conclure des affaires ou bavarder avec les participants. On pourrait dire que sa présence suffit, celle des autres lui rendant le devoir moins pénible. Si Lucien Febvre a écrit que, pour nos ancêtres, le christianisme était l'air que l'on respire, il faudra ajouter, en la circonstance, à l'unisson avec sa communauté villageoise.

Puissant. Et ce, à la même période où, surtout chez les protestants, l'examen de conscience intérieur et la pitié personnelle sont en train de remplacer les formes collectives et extérieures du culte (Lebrun, 1986).

Cette approche conformiste, ce strict légalisme, affecte d'autres aspects de l'existence qui seraient susceptibles de l'impliquer à un niveau plus profond. S'il tient beaucoup à son titre pour l'exemption fiscale¹⁷, nulle mystique du sang ni le moindre exclusivisme racial ne rehaussent ses rapports à la noblesse, dont il parle très peu et jamais dans les termes employés, ces années-là, par les théoriciens des hiérarchies naturelles¹⁸. Encore plus révélatrices de son retard par rapport aux tendances contemporaines sont sa conduite dans l'exercice de la fonction publique et, plus généralement, sa perception de la présence et du rôle de l'État national. À une époque où la centralisation monarchique soustrait aux autorités locales (seigneuriales, municipales etc.) les principaux leviers du pouvoir et où le contrôle d'en haut envahit de nombreuses sphères de la vie privée, on dirait que Gouberville paraît en revanche insensible au premier aspect et indifférent au second. Nulle opposition, chez lui, entre service public et commerce privé et, par conséquent, aucune nécessité de circonscrire les deux espaces. De plus, comme Paris est lointain et que le Cotentin ou, à la limite, le Bessin renferment tout son horizon, il n'a pas les moyens de s'intéresser aux questions nationales, ni de raison de se passionner pour le sort des régnants. Montaigne et le maire de Bordeaux sont deux personnes bien distinctes : la première vit retirée « dans le privé du lieu ancestral » (Marin, 1999 : 121), la seconde ouvre sa demeure familiale au roi de Navarre et prépare son entrevue avec Matignon (Desan, 2014 : 144-145). Gouberville, au contraire, n'a aucun besoin de se défendre de l'activisme de la chose publique, ni le moindre désir de se rendre utile à la nation.

Son office de forestier royal lui sert et il en profite à l'envi, mais à titre purement individuel. Néanmoins, pendant les six ans (1556-1562) où il est contraint de s'en abstenir, le dépit causé par la révocation de sa charge ne transparaît jamais. Et dire que, pour décrocher un avancement, il avait fait le plus long et dispendieux de ses voyages (20 janvier-5 mars 1555), arrivant jusqu'à la cour de Blois où il avait eu l'honneur de voir de près Henri II¹⁹. Puis, quand, trois ans plus tard, la tragédie a lieu, une demi-ligne suffit au Sire pour faire état de la mort du souverain, tandis qu'il en emploie – dans la même note – quatre pour décrire le moissonnage de ses prés :

Après desjeuner, je m'en allé aux prays de Tourlaville, Symonnet quand et moy, qui de là s'en alla à Cherebourg et rapporta que le Roy

17 Voir l'épisode de la vérification des titres nobiliaires (novembre-décembre 1555) et le procès contre son cousin de Grandval « pour le changement de [s]on nom » (25 juillet 1561). Cependant, tous les commentateurs ont remarqué sa « double indifférence, aux exploits du paladin comme à l'obsession du pedigree » (Le Roy Ladurie, 1972 : xxvii).

18 Sur la religion charnelle de l'aristocratie, qui se répand dans la seconde moitié du xvi^e siècle, voir Jouanna, 1977.

19 Entre autres occasions de rencontre, il fut « au soupper du Roy, de la Royne, de Monsieur le Daulphin, de la Royne d'Escosse, de Mesdames et plusieurs aultres princes et princesses qui souppèrent tous ensemble en la salle du Roy » (17 février 1555).

estoyt mort aynsi que disoyt Lecouldré, de nouveau venu de la cour. On acheva de vuyder le pray du Trésor, et, pour ce que le fain que les Groultz et Lebresne avoyent faulché mercredi dernier au pray de céans estoyt encor là, je n'avoye que huyct personnes, dont y en avoyt quatre de Tournalville. En bière, en pain et pour les journées desd. de Tournalville. ... vii s. (17 juillet 1559).

Quelques preuves par indices et présomptions

De cette enquête préliminaire, nous pouvons aisément conclure à l'absence complète, dans le *Journal*, de références, fussent-elles minimales, à la sphère intime. On serait même tenté d'en induire l'inexistence, du moins au niveau conscient, d'une dimension profonde propre à cet individu, qui vit, parle et raisonne comme tout le monde et exclusivement à l'extérieur, ainsi qu'à l'état de nature. Néanmoins, une lecture plus attentive et réitérée, telle que M. Foisil nous l'a enseignée, signale des indices textuels qui contredisent, en partie, ce premier constat. Qu'une parcelle d'intimité existe, dont le Sire veut garder le secret, est démontré, entre autres, par son recours assez fréquent à l'alphabet grec afin de soustraire à des yeux indiscrets des informations qu'il veut garder secrètes (touchant, d'habitude, des conduites répréhensibles ou illégales). Et encore, si d'ordinaire il est un rapporteur neutre de la parole d'autrui, il lui arrive parfois d'employer des propositions incidentes, telles que « comme il/elle disoyt » ou « ainsi qu'on disoyt », qui suggèrent une mise à distance énonciative, une non-adhésion intime du locuteur vis-à-vis de la source de ses renseignements²⁰. Dans le même domaine, une autre particularité attire notre attention. Dans la platitude la plus désolante de sa prose, certains marqueurs – adverbes ou adjectifs : « incontinent », « marri », « fâché », « bien ayse » – sont censés traduire, voire trahir un état d'âme, une retombée émotive de la situation relatée²¹. Puisque ce qui est advenu le concerne de près, il se lève soudain et sort en vitesse, son regard s'assombrit ou se remplit de joie. Sans besoin qu'il s'en explique, nous pressentons que son moi est en cause et participe aux événements.

Mais il y a bien plus que ces faibles signaux. Là même, où rien n'avait attesté son implication directe dans la situation relatée, l'analyse sismographique des moindres secousses du texte nous révèle combien sa propre personne est concernée. Voyons quelques exemples. Il ne dit mot sur son ressentiment à la suite de la retraite forcée de sa charge. Mais il souligne le bon accueil qu'il reçoit de ses collègues quand il recommence à l'exercer²², ce qui suggère sa satisfac-

20 Plus explicite est la formule suivante : « [Symonnet] me bailla des bourdes en payement, si je les heusse voulu prendre » (28 juillet 1556).

21 Voir en particulier les notices du 10-16 juin 1558, où Gouberville exprime son « ennui et facherie » devant la perspective du voyage en Pérou de son demi-frère Symonnet, auquel il est très attaché.

22 « [...] qui me donnèrent mille bonadies pour le long temps que je n'avoye esté à Vallongnes » (30 avril 1562).

tion intime pour avoir obtenu justice et, sans doute davantage, pour être rentré, après une longue exclusion, dans un milieu professionnel qu'il aime fréquenter. Il paraît approcher la maladie avec la froideur d'un traité médical : incisions, emplâtres, pilules et diètes. Mais il sait bien, parce que son anxiété mine à maintes reprises sa santé²³, dans quelle mesure l'esprit est concerné, comme cause ou comme effet, dans les altérations du physique. Et il connaît encore mieux le soulagement qu'apportent l'intervention d'un médecin ou les soins d'un ami : « Quentin [...] me dist que ma sœur estoit fort malade, et que, si je y pouvois aller, je luy feroys grand plaisir » (16 juin 1562). C'est bien au vu de ce qu'il a appris par expérience personnelle, sur sa propre peau (et au-dessous d'elle), qu'il part « incontinent » visiter les malades et que, malgré sa pingrerie coutumière, il ne regarde pas à la dépense pour les couvrir de bouteilles de cidre ou de pots de miel, de pâtés de venaison ou de morceaux choisis de porc : « Le monnier de Gouberville apporta [...] une bouteille pour avoyr du cydre pur Jacques Alexandre, qui est fort malade. Je luy en envoyé deux bouteilles et des poyres » (27 décembre 1559). Si le roi est mort, tant pis. Mais, si sa sœur de St-Naser ou le meunier Birette se meurent, il n'y a affaire qui tienne ni empêchement qui le retienne. À l'instant, il monte à cheval et il accourt, chargé de victuailles et d'attentions²⁴. Un pareil empressement, révélateur d'un mouvement de l'âme, le pousse à secourir, spontanément et sans ostentation, les indigents et même les marginaux : la veuve Chandeleur, la femme abandonnée par son frère (Poirey, 2002 : 17) et celle que son valet a engrossée, une orpheline nécessiteuse²⁵, des gitans (18 août 1551), des ménestrels (14 avril 1550 ; 3 décembre 1553 ; 7 janvier 1558), des mendiants²⁶, des détenus, de petits voleurs (5-6 mars 1558 ; 29 août 1558 ; 27 septembre 1560 ; 6 octobre 1561) ou des hérétiques en fuite. Pourquoi le fait-il ? « Pour l'honneur de Dieu », « par charité et pitié », et l'on ne sort pas des prescriptions religieuses ; mais aussi « pour ce qu'elle est pauvre femme » et, notamment, « par mon attachement », des expressions qui suggèrent en revanche un attendrissement personnel et une satisfaction intime à remplir les mains qui se tendent vers lui. Que, sous la peau dure du propriétaire terrien, un cœur gentil batte tout de même, c'est quelque chose de bien connu à la ronde.

23 Voir, entre autres, les notices du 21 juin et du 7 septembre 1562, prises aux pires moments de la première guerre civile.

24 Pour Gouberville, l'intimité dans ce domaine semble consister dans le contact direct avec les corps et les âmes souffrants. Ainsi, s'il ne répand pas de larmes pour les trépassés, il s'occupe beaucoup des mourants, en s'affairant de son mieux autour d'eux. D'où son regret de n'avoir pas pu assister sa sœur et son beau-frère de La Bigne (21 et 22 juillet 1557) ainsi que Richard Becquet (27 décembre 1558) pendant leur agonie. Si les épisodes concernant sa sœur de St-Naser, sa demi-sœur Guillemette ou Martin Birette sont bien connus, moins citée mais également touchante est cette notice relative à son neveu de Raffoville : « ung serviteur de chez Jacques Cabart me vinst dire que mon filleul me priet de l'aler voyer, et qu'il avoyt failly de mourir ceste nuyct. Incontinent je y allé, Lajoie et Charlot avecques moy ; je fus là bien deux heures, pour ce qu'il s'endormyt et que je vouloys estre à son réveil » (26 août 1558).

25 En lisant le *Journal*, on découvre que l'adoption à distance n'est pas une invention des temps modernes : « j'ay rendu aud. Auvrey [...] lx s. pour du blé qu'il a baillé cest esté passé à Jehan Leclerc, qui nourryt par mon attachement Pasquette, fille de feu Michelet Gardin, pour cent solz par an » (29 octobre 1561).

26 Il est non seulement scandalisé, mais aussi blessé dans son âme, par les « grandz coupz de baston » que l'on donne aux pauvres, au lieu de l'aumône, lors des obsèques du trésorier Laguette (10 décembre 1556).

La renommée de son empathie est telle que des requêtes d'aide pleuvent sur lui quotidiennement, suivies, en contrepartie, de petits cadeaux sans valeur, dont il tient scrupuleusement la note. Et que dire de l'épisode d'un prêtre lui offrant une rose blanche cueillie dans son jardin (12 novembre 1553), sinon que la délicatesse du geste fait pour le Sire toute la valeur de l'hommage !

Un autre aspect de l'existence sur lequel il convient de revenir est celui de la religion. Son rapport à la foi, qui se borne à l'enregistrement de ses présences à la messe et à quelques notations rapides sur l'achat de poisson en Carême, avait pu paraître d'une aridité désolante, surtout si on le compare à la spiritualité débordante et/ou au transport intime vers les choses du ciel de bien de ses contemporains. Le laconisme ordinaire de Gouberville nous a pourtant appris à ne pas attendre de sa part des gestes théâtraux ni des péroraisons enflammées, ni, pour tout dire, des confessions à mi-voix non plus. Il suffit, en revanche, d'une vague allusion, d'un mouvement des yeux pour saisir l'importance que la religion revêt pour lui. Il peut dormir ou bavarder tout le temps de l'office, en sortir avant l'élévation s'il n'en peut plus de patienter, ou bien rester chez lui quand il a mal aux dents ou s'il attend une visite. Mais son émerveillement devant le temps printanier qui accueille, certaines années, la naissance de Jésus²⁷ nous fait sentir que son cœur bat au rythme du calendrier liturgique. Et ce n'est pas la seule attestation de sa communion intime avec la foi de ses ancêtres : une habitude, certes, qui, à force d'usage, s'est convertie en routine, mais qui est vitale, indispensable, comme celle de manger et de respirer. C'est ainsi que, au moment où la guerre civile fait rage, lui, qui s'abstient d'intervenir dans les controverses théologiques et fait la sourde oreille aux tambours de croisade, abandonne toute prudence pour répliquer à untel voulant créer un dieu tout nouveau pour mettre fin aux hostilités : « Unus est Deus ab eterno et eternus. Nous ne pourrions fère des dieulx, puys que nous ne sommes que hommes » (4 août 1562). Une formule de stricte orthodoxie, mais prononcée en toute simplicité et comme sortie naturellement de sa poitrine.

Toujours cette maudite guerre, soi-disant « pour le faict de la foy, de la religion et de la vénération de Dieu » (16 septembre 1562), nous offre matière à réflexion. Pour Montaigne, par cent autres témoins, nous apprenons le choc brutal qu'elle a représenté dans l'existence des Français du XVI^e siècle, la répulsion de la sphère publique qu'elle a causée chez eux et, par conséquent, la valorisation inédite qu'elle a promue du domaine privé, du « devoir particulier envers soi » (Merlin, 1994 : 90). L'auteur du *Journal*, qui n'est pas du tout celui des *Essais*, manque de ressources intellectuelles pour motiver ce bouleversement intime, et peut-être même pour s'en rendre compte. Mais, ses actions suffisent à témoigner d'une évolution pareille, d'un mouvement, voire d'un réflexe, le poussant, de l'extérieur, vers son for intérieur : une dimension qui ne saurait pourtant coïncider avec la profondeur abyssale de sa conscience, mais, plus modestement, avec sa demeure, son village, le cercle restreint de ses amitiés.

27 Ce petit miracle climatique se produit les jours de Noël de 1552, 1555, 1556, 1557, 1559 et 1561.

Commençons par noter ce qu'il y a d'intime, de très personnel dans le besoin de calme, d'ordre et surtout de normalité qui l'amène à se mettre à l'abri tandis que tout le monde prend position. Mais il y a plus. En temps de paix, disions-nous, l'État ne l'inquiète pas et sa charge ne lui pèse pas. Tout change, pourtant, dans les faits comme dans sa perception, après le massacre de Wassy. Le premier s'est mis concrètement à le menacer, sous les enseignes des armées du roi qui battent la campagne. La seconde lui inflige l'humiliation – réitérée à quelques heures d'intervalle – d'une profession de foi en pleine séance du tribunal (1^{er} octobre 1562). Cette irruption inopinée de la chose publique dans son pauvre hameau et sur sa propre personne non seulement lui impose de modifier ses habitudes quotidiennes, mais encore, qu'il le sache ou pas, le confronte aux défis de la modernité. Il a beau éviter les grands chemins par crainte de mauvaises rencontres, la hantise de la guerre le traque jusque dans son lit, se glisse dans ses rêves ou l'empêche de dormir. Tout comme Montaigne vis-à-vis du triomphe collectif de la mort, il mise par instinct sur lui-même, ce qui veut dire, en l'espèce, sur la survivance de son monde. Sommé d'entrer dans l'âge moderne, il y accède à reculons et par des sentiers de traverse, non pas de conquête en conquête, incité par les clairons de l'aventure (à l'instar des *condottieri* de Burckhardt), mais se retrouvant, sinon tout nu, du moins tout entier au creux de sa tanière, à force de se dérober à la vue des chasseurs.

Si, comme pour l'auteur des *Essais*, « l'aisance du dedans ne p[eu]t s'acheter que par le figement au dehors » (Micha, 1964 : 44), leurs existences qui s'étoffent, voire qui se forment dans la résistance passive au public, sont d'une espèce bien différente. L'humaniste périgourdin, résidant malgré lui « dans le moiau de tout le trouble » (Montaigne, 2007 : II, VI, 391), cherche la sûreté et le confort *in doctarium virginum sinus*, autrement dit dans sa « librairie », où il se calfeutre comme un ermite, soulagé par ses lectures savantes, occupé de ses hautes réflexions. Le nobliau normand, au lieu de se terrer chez lui, à l'abri des murs en pierre, demande à la chaleur des contacts humains la consolation à ses peines. Un bout de conversation lui fait office de bibliothèque ; un verre de cidre pétillant, avec les copains, c'est l'exercice spirituel qui lui profite davantage, quand le canon gronde au loin et qu'il veut croire que « ce fuſt le ciel qui tonnaſt » (4 juillet 1562). Voici, parmi cent exemples pareils, le récit de la journée du 14 novembre 1562 :

Après desjeuner je allé chez Berger, je trouvé Richard qui battoyt du blé en sa maison neufve [...] ; je parlé avec lui bien demye heure à la commune devant son huys, puis allé chez Michel Quentin où je trouvé la femme de Guillaume Lesage, qui faysoyt ourdir de la toylle, puis entré chez Denis Quentin. [...] de là je allé chez Tuppain, qui tient taverne, où je trouvé le grand valet et sa femme, la Bragueresse et la femme Henry Feuillie qui devisoyent en filant, et assez tost après y arriva missire Jehan du Tertre [...]. Je m'en vins chez Lorimier, qui faysoit des canelles, et de là je passé par le moulin où je trouvé Girot. Puis allé au presbitayre où je trouvé Tout-Doulx

et sa femme, il se plaignoyt d'une jambe, où il a fort grand mal, je luy appliqué des feuilles de chou pour oster le feu, puy s'en vinst quand et moy céans [...], puy m'en allé chez Drouet et au clos au Couvert. Je y trouvé Thomas et François Girard, qui couppoyent du genest à fère des ballestz. Il estoit soleil couché.

À une même action – la guerre qu'ils subissent de l'extérieur – les deux corps, leurs deux âmes répondent de façon opposée. Montaigne tire le rideau et se replie sur ses *minima* (Defaux, 2001 : 198), en goûtant avidement – à une époque où l'isolement a cessé d'être pour les hommes de qualité le stigmate de la misère (Ariès, 1986 : 12) – « l'entretien, de nous à nous mesmes » (Montaigne, 2007 : I, xxxviii, 245). Gouberville, en revanche, mu par la même urgence de fortifier son intériorité, se retire vers ses proches et semblables. « Le *privé*, c'est l'ami, l'intime, le familial » (Boudou, 2001 : 16), une définition convenant aux liens communautaires que le Sire cultive et, au besoin, resserre dans la fratrie ou à l'échelle de la paroisse. Puisqu'il a trouvé le temps pour rédiger un énorme cahier destiné à sa seule lecture, on le tient pour un solitaire. Mais il suffit d'en feuilleter quelques pages pour constater, en revanche, qu'en toute saison, du lever du soleil à la nuit tombée, il s'accompagne toujours de quelqu'un, par habitude, par convention sociale, par une horreur strictement personnelle du vide et du silence²⁸. Homme sociable, il ne prendrait aucun plaisir à mesurer, « seul et pensif, les plus désertes campagnes ». Au contraire, quand il se promène à cheval, son valet Lajoie marche à ses côtés, qui noblement lui tient la bride, mais surtout lui fait compagnie durant le voyage. Pour rien au monde, il ne consentirait à dîner seul. Et si, à l'heure du repas, personne ne s'est encore présenté, impatient, il sort pour ramener à sa table l'un de ses hôtes habituels – prêtres, officiers et laboureurs – ou un commensal quelconque, « pour [lui] tenir compagnie à desieuner » (12 janvier 1559), « par faute de compagnie » (26 décembre 1561)²⁹. Sa conception de l'amitié diffère sensiblement de la recherche montaignienne, et puis moderne, d'une âme sœur, d'un autre soi-même avec qui poursuivre, en tête-à-tête, l'introspection du for interne. Elle ressort déjà de la sphère intime et dépasse largement la seule fonction utilitaire³⁰. Mais cela, tout en gardant un domaine d'application plus étendu et un but moins élevé de distraction : on l'appellerait volontiers de la camaraderie.

28 Qu'il envisage la solitude comme une condition extraordinaire et quasiment un symptôme de malaise, on le devine dans le passage suivant : « Je fus voyer Thomas Drouet avant desjeuner ; il faisoyt ung tonneau tout seul à la grange, qui fut Germain Drouet. Thiesnot Voyson l'avoyt trompé, dont il estoit fort marry » (31 octobre 1561). À noter, en passant, que la seule référence à la sexualité de Gouberville est, elle aussi, au pluriel : « Nous f.[outumes] Éli » (11 octobre 1554). *Nous* veut dire lui et son demi-frère Symonnet : un partage, un compagnonnage de la sphère intime que sa timidité explique bien mieux que sa paillardise seulement présumée.

29 Il en va de même pour les repas pris à l'auberge : « je souppé chez Robine de La Mer, Guillaume Halé et la dite Robine me tindrent compagnie pour ce que tout le monde avoyt souppé » (21 juillet 1549).

30 « Alors que, chez les Anciens, l'amitié était souvent liée à l'utilité, les choses changent à partir du Moyen Âge : l'amour et l'amitié ressortissent désormais clairement au *privé*. Parce qu'elle permet de se retrouver en face d'un autre soi-même, l'amitié se rapproche de ce que fait l'introspection dans le for interne » (Boudou, 2021 : 47-48).

Ce contraste, ce retard par rapport aux tendances évolutives décelables auprès des élites sociales est encore plus évident dans la structure de sa maison. À ce propos, l'historiographie a signalé, en termes d'affirmation de la culture de l'intime, le cloisonnement et la spécialisation des pièces, mais aussi, en tant qu'extraversion du moi, de ses valeurs et de son goût, les soins portés à l'embellissement des façades et des intérieurs. La vieille demeure du Mesnil, que Gouberville a héritée de son père, ne subit aucune rénovation profonde pendant les quatorze ans du *Journal* (Deshayes, 2009 : 7-8). Ses salles sont vastes et mal chauffées. Elles sont employées indifféremment à tout usage, les travaux artisanaux compris. Ses portes sont toujours ouvertes et quelqu'un y entre ou en sort à tout moment. Son propriétaire est ainsi fait que, s'il redoute les cambrioleurs, quand un jeune homme Tourangeau – « comme il disoyt » (28 mars 1555) – arrive en loques devant son huis, il accepte à l'instant de l'héberger, lui donnant à manger et l'habillant à ses frais, l'asseyant à sa droite pendant l'office pascal. Quelques mois plus tard, celui-là reprend sa route de vagabond, mais le Sire n'a pas encore su (ni peut-être demandé) son nom de famille.

Fille de la civilisation des mœurs, l'alcôve naîtra un siècle plus tard, à la cour, en opposition complémentaire au salon. Mais le processus d'« individualisation du sommeil, chacun en son lit » (Chartier, 1986 : 165) a déjà démarré à son époque. Gouberville, même s'il connaissait ces usages de civilité, ne saurait s'en servir, lui, dont la chambre de lit est un lieu comme un autre de sociabilité : des visiteurs des deux sexes y accèdent sans formalités quand il est encore couché (« avant que me levasse », dit-il), pour lui parler ou le saluer ; ses amis et familiers y passent même la nuit, le veillant à son chevet s'il est malade³¹. Parce qu'un jour (2 juin 1555) ils s'échappent de leur cage et qu'un chien les tue, nous savons également qu'il tient au-dessus de sa couche un couple, non pas de perruches, mais d'humbles pigeons. Et ce n'est pas tout, car, dans un partage continu d'intimités, il daigne volontiers, malgré sa noblesse, boire un verre ou prendre un goûter (28 février 1561) dans les mesures environnantes, où il lui arrive même de s'assoupir, allongé sur un banc (8 mai 1555).

L'affabilité du Sire, la promiscuité de son existence montrent un autre trait notable, tributaire non seulement de sa nature, mais aussi de son ambiance culturelle. Dans le sillage de Norbert Elias, on est d'accord pour reconnaître aux traités de civilités et aux conduites qu'ils prescrivent un rôle prééminent de fondation de la sphère privée, comme élément distinctif – complémentaire de l'apparat extérieur –, servant aux ordres privilégiés et aux élites culturelles pour se singulariser de la masse anonyme du peuple. L'impératif de se séparer – physiquement et symboliquement – des incultes et des manants, en sus d'imposer un code de politesse toujours plus extensif et contraignant, produit des clivages inédits entre les individus, les couches sociales et les groupes professionnels. La formation de milieux restreints de convivialité (Ariès, 1986 : 15), qu'on appellera

31 Si Drouet est son hôte habituel quand le Sire est malade, il n'est pas le seul dont la présence amicale ait un effet reconfortant sur lui : « Missire François Troude, de Gouberville, vinst céans sur le soyer et souppa et coucha, et fut à ma chambre jusques à mynuyc't à deviser avecques moy, ce qui me fut à grand plaisir, car j'en passé la nuyct plus ayse » (13 octobre 1557).

plus tard salons ou ruelles, est déjà un découpage par sélection, autrement dit par exclusion, du périmètre de la sociabilité. Le mouvement de privatisation en connaît un autre et bien plus opérant au niveau matériel, mais aussi psychique. Partout « éclatée, disséminée et [...] sans cesse “exposée” » (Farge, 1986 : 584) pendant le Moyen Âge et longtemps après pour les seules classes populaires, la famille devient dans les couches plus élevées du royaume, à partir justement du XVI^e siècle, quelque chose de divers et de radicalement nouveau : un refuge particulier réservé au seul couple et à leur progéniture, avec des stores aux fenêtres et les portes jalousement fermées. Rien de tout cela, chez Gouberville, et certainement pas parce qu’il est un célibataire sans enfants légitimes. La cause, on la trouvera ailleurs, dans les mœurs répandues dans son coin oublié de Normandie, dans la pauvreté de ses lectures, dans l’économie de subsistance régissant sa propriété : pour résumer, dans le fait qu’il est, tout en sachant lire et ayant un titre, un « quasi-paysan³² », qui ne se contente pas de coucher en privé avec ses servantes mais qui aime jouer en public à la soule avec leurs maris.

Tout, autour de lui, dans l’espace réel et mental, est encore indistinct : bigarrure d’ordres et de prérogatives, enchevêtrement de constructions et de terrains, confusion de registres et embrouillement de sentiments. De la sorte, il peut bien être en froid avec son cadet François mais dorloter l’un des bâtards de son père (et ce, malgré l’ingratitude de celui-là³³), rendre visite par savoir-vivre aux nobles des parages mais chérir par-dessus tout la compagnie du paysan Drouet. Un cas notable d’étude concerne, à cet égard, son unique apparition à la cour. Une riche production de traités – dont le plus célèbre est le *Menosprecio* de Guevara – souligne le rôle de cette institution sociale, de ses interdits et de ses obligations, en vue de la formation de la sphère privée, conçue comme un jardin privé où pratiquer, loin du monde, la liberté individuelle, l’introspection de la conscience et l’intériorisation de la loi morale (Boudou, 2021 : 40). Gouberville aussi regimbe devant les pesanteurs de cette vie guindée et exposée en permanence au regard des autres. Mais, combien sa réaction se distingue de celle des humanistes ! À Blois, n’étant pas du tout dans son élément, l’*hortus conclusus* qu’il élit pour sa détente est une cuisine crasseuse ; et de simples valets sont les gais compagnons de son *buen retiro*. Là, à quelques pas du monarque et des patriciens, le personnage qu’il nomme le plus souvent est l’écuyer Petit-Jean, obscur cuisinier mais venant de Bayeux, avec lequel il aime se délasser devant les braises après les harassantes cérémonies des grands (29 janvier, 15 et 19 février 1555). On a dit de celui-là qu’il est « un peu de Normandie à la cour » (Foisil, 2001 : 160). Nous ajouterons, pour l’occasion, qu’il est de l’intime à l’étranger.

32 Cet ainsi que Le Roy Ladurie l’appelle dans le titre nouveau qu’il choisit pour sa réédition de 1972.

33 Symonnet lui casse le nez le 19 mars 1556, mais Gouberville lui pardonne, ainsi qu’il le fait quand celui-là le menace avec une dague le 15 août 1559. On a déjà mentionné les efforts du Sire pour garder son demi-frère près de lui, quand il veut partir chercher fortune au Pérou (10-16 juin 1558). On ajoutera aussi son anxiété quand il craint que l’on n’ait fait prisonnier Symonnet durant la guerre (3-5 septembre 1562). Il est également assidu auprès d’un autre bâtard de son père, Noël, qui a été arrêté, avec le fidèle valet Lajoie, suite à une bagarre. Deux fois, au lever du jour, il va à Bayeux « pour les affaires de nos prisonniers » (29-30 juillet 1561).

Un autre trait relatif à ses mœurs conviviales attire notre attention. L'intimité des relations amicales célébrées dans les traités savants – par exemple celle entre Montaigne et La Boétie –, si elle se fonde sur un critère d'homogénéité, se mesure en termes de profondeur. Celle que le *Journal* met en scène est, en revanche, marquée par l'étendue spatiale et la durée temporelle. Horizontale plutôt que verticale, elle embrasse son voisinage en cercles concentriques, de son foyer domestique jusqu'à à peu près une journée de marche. Elle se calcule sur le temps passé ensemble : heures de travail, intervalles de repos, sociabilité de la messe ou convivialité des réjouissances³⁴. Au sujet de cette familiarité diffuse, que n'entravent ni les tabous sociaux ni des considérations culturelles, on notera également une habitude curieuse du *Journal* : celle d'enregistrer les noms ou les sobriquets de toutes les personnes que le Sire rencontre et/ou avec lesquelles il s'entretient pendant la journée. La fonction de nommer quelqu'un est non seulement de le désigner, mais aussi de le distinguer de la masse anonyme : une identification qui est la prémisse à tout rapport personnel, et comme un début d'intimité. Qu'il appelle par son nom le dernier de ses tâcherons (et même les vaches de son étable), que ses notes journalières fourmillent de patronymes masculins ou féminins (René-Bazin, Roupsard, 2020), cela implique qu'il reconnaît à chacun d'eux une identité propre et une personnalité spécifique, et donc qu'il traite, qu'il considère ces modestes journaliers, non pas comme des instruments de travail, mais comme des membres de sa communauté.

L'individualisation ponctuelle de ses subalternes atteste, certes, un défaut de cloisonnement social dans le microcosme retardataire du Mesnil-au-Val. Elle dénote aussi un mouvement intime de l'âme poussant le seigneur du lieu à élargir les frontières et à gonfler les rangs de son entourage. De cette main d'œuvre occasionnelle, il fait à l'occasion des connaissances avec qui assouvir son besoin charnel d'être ensemble et de faire groupe, « par manière de passe-temps » (14 juillet 1560), pour rompre son isolement ou vaincre la tristesse du célibat. Quelques-uns de ces serviteurs, avec ses « pauvres bâtardes », figurent en bonne place dans tous ses testaments (1545 ; 1568 ; 1578), comme destinataires non seulement de ses legs, mais aussi de ses ultimes attentions³⁵. *In articulo mortis*, l'homme qui nous avait paru si froid et réservé cherchait en revanche, par des énoncés performatifs, à projeter ses liens de proximité au-delà de la mort, à sauver du moins quelque chose d'intime du ravage de son corps.

34 Peu expansif, le Sire ne manque pourtant pas une seule fête de baptême ou de fiançailles à plusieurs lieues de son manoir. Le témoignage le plus fameux de sa familiarité avec ses serviteurs est la lecture domestique de l'*Amadis* dont il les régale un soir d'hiver particulièrement froid (6 février 1554).

35 Du testament, Ph. Ariès a dit qu'il était « un moyen pour chaque homme d'affirmer ses pensées profondes et ses convictions, autant et plus qu'un acte de droit privé pour la transmission d'un héritage » (Ariès, 1975 : 50).

Et caro verbum facta est

Commencée par la description des traits formels spécifiques de son genre (le livre de raison), puis étendue aux aspects principaux du référent extratextuel que les notes représentent, cette enquête de l'intime goubervillien doit maintenant revenir à l'ouvrage et, en l'espèce, aux motivations objectives et surtout subjectives de sa rédaction. Répertoire comptable, l'a-t-on appelé au début, mais incomplet³⁶, désordonné et de toute manière inutile, car son auteur, soit ne se relit pas, soit le fait rarement. Il en va de même pour le récit sommaire de ses activités journalières. Pour les chercheurs et les curieux d'antiquités, c'est une mine inépuisable de renseignements, mais, pour Gouberville, c'est un effort parfaitement vain. Puisqu'il ne laisse pas de descendants à qui narrer sa vie et qu'à défaut d'amis lecteurs sa parole n'est destinée à rencontrer que le silence³⁷, il n'édifie ni une œuvre, ni lui-même à travers elle (Tarrête, 2024 : 292). Et il n'a même pas la finesse de Montaigne pour se poser la question : « Et quand personne ne me lira, ay-je perdu mon temps ? » (Montaigne, 2007 : II, XVIII, 703). Malgré l'improductivité de l'entreprise et, sans doute, l'ignorance de ses mobiles profonds, Gouberville, bien portant ou malade, chez lui ou en voyage, ne néglige pas une fois, quatorze ans d'affilée (pour la seule partie nous ayant été transmise), le devoir – mais lequel ? et à quoi bon ? – de griffonner une moyenne de dix lignes quotidiennes. Pourquoi, donc, le fait-il avec tant de ponctualité et une telle minutie ?

Comme pour le gros de la production autographe des mineurs et minimes, naturellement vouée à l'oubli ou à la destruction, on ne peut avancer que des suppositions. L'hypothèse la plus probable nous semble être celle qu'on a déjà proposée pour d'autres ouvrages du même acabit. L'écriture de ces notes – le fait de les rédiger, non leur contenu – « répond au besoin essentiel d'intimité et d'introspection » (Boudou, 2021 : 40). Elle satisfait le désir – d'autant plus pressant qu'il est inconscient – de poursuivre la conversation quand les autres déjà dorment dans leur lit. Sortilège contre la peur et antidote à la solitude, la pratique suivie de l'écriture, le secrétariat volontaire des gestes, des rencontres des activités composant son existence routinière, nous apparaissent ainsi tels la pure substance de son intimité : lui, qu'on s'imagine aisément en chemise, devant la page blanche à remplir ; lui qui, une fois la plume posée, éteint la bougie et se glisse dans les draps, le cahier resté ouvert sur son chevet comme pour veiller sur son sommeil.

Que de jardins secrets et de cachettes du cœur, « pleins d'odeurs légères [et] profonds comme des divans » (Baudelaire, 1925 : 257), a éternisés la prose des grands ! Il fallait pourtant un Gouberville quelconque pour nous apprendre qu'une liste de chiffres, de noms et d'épisodes, à l'apparence tous pareils et éga-

36 Quoique son temps fût bien moins scrupuleux que le nôtre pour l'hygiène intime, un seul achat de savon en quatorze ans pour lui et sa famille (10 juillet 1561) n'est quand même pas vraisemblable.

37 Ce qui fait, déjà, une belle différence avec la situation de Montaigne, homme bien introduit dans le monde et se prévalant d'une solide réputation de savant longtemps avant la rédaction des *Essais* (Charpentier, 1993 : 24).

lement sans lustre, pouvait bien, en pleine Renaissance et sous le même ciel que Montaigne, se convertir en « *un luogo di geloso e voluttuoso isolamento, un grembo di abissale serenità* » (Garavini, 1991 : 145). Pour hasardeuse qu'elle soit, cette conclusion éclaire les bénéfices du « *close reading* empathique » que M. Foisil nous a enseignée. Le même ouvrage qui avait paru, d'emblée, démentir l'opinion courante, faisant du xvi^e siècle l'âge où l'individu s'affirme et la dimension privée de l'existence prend forme et valeur, a successivement fourni de quoi nuancer ce jugement hâtif. Certes, nulle part, dans le *Journal*, l'intimité de son auteur n'est prise en gros plan ni ne fait l'objet de commentaires. Mais, repoussée au fond et excentrée, totalement muette ou à peine bégayante, elle est partout sur la scène. Elle y a sa place et son rôle, à la fois cantonnée dans les marges et décisive pour la conception, comme dans d'autres écritures contemporaines du moi, plus ou moins illustres.

Le saut qualitatif accompli par les *Essais* les surclassera toutes, les vouant ainsi à l'oubli, pour longtemps ou à jamais. Il n'y a rien d'étonnant à ce choix accompli par la postérité, car Montaigne est le sommet de la Renaissance française et que toute civilisation a besoin de points de repère et d'instantanés cruciaux pour classer les phases de son développement. Et pourtant, dans les faits de culture, l'évolution de l'espèce, quoique pas aussi lentement qu'en biologie, est néanmoins un processus très complexe qui s'échelonne dans la longue durée, selon des formes locales et à différentes vitesses. Que des fragments de discours intime pointillent même un registre comptable, compilé dans un coin retardataire de la France par un homme simple et peu doué pour la méditation, c'est, alors, la preuve reine – celle que même pas les *Essais* ne pouvaient nous fournir – que l'Histoire est vraiment en marche, qu'elle a pris partout de l'élan, débordant de la sorte, du domaine public dans la sphère privée.

Bibliographie

- ARIÈS, Philippe, « Pour une histoire de la vie privée », in Roger Chartier (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome III : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1986, 7-19.
- ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles, « CXLVI. La Mort des amants », in *Les Fleurs du Mal*, édition définitive précédée d'une notice par Théophile Gautier, Paris, Calmann-Lévy, 1925, 257.
- BOUDOU, Bénédicte, *La Sphère privée à la Renaissance. « Les cachettes du cœur »*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- CHARPENTIER, Françoise, « Lire Montaigne dans le soupçon », in Ilana Zinguer (dir.), *Le Lecteur, l'auteur et l'écrivain. Montaigne 1492-1592-1992*, Paris, Honoré Champion, 1993, 17-27.
- CHARTIER, Roger, « Formes de la privatisation. Introduction », in *Id.* (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome III : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1986, 165-168.
- CHAUNU, Pierre, « Préface » de Madeleine Foisil, *Le Sire de Gouberville. Un gentilhomme normand au xvi^e siècle*, Paris, Flammarion, 2001 [1981], 9-14.

- CORDINER, Valerio, « Le dernier rempart contre la violence du temps. Montaigne, Gouberville et l'«abstinence de faire» », *Bulletin de la Société Internationale des Amis de Montaigne*, n° 68, 2019, 95-104.
- DEFAUX, Gérard, *Montaigne et le travail de l'amitié*, Orléans, Paradigme, 2001.
- DESAN, Philippe, *Montaigne. Une biographie politique*, Paris, O. Jacob, 2014.
- DESARBRES, Paul-Victor, FERRER, Véronique, TARRÊTE, Alexandre (dir.), *L'Écriture de soi à la Renaissance*, Paris, Sorbonne université presses, « Cahiers V. L. Saulnier » (ISSN 0760-4513) ; 41, 2024.
- DESHAYES, Julien, « Gilles de Gouberville témoin de l'art de bâtir en Cotentin à la Renaissance », *Les Cahiers goubervilliens*, n° 13, 2009.
- FARGE, Arlette, « Familles. L'honneur et le secret », in Roger Chartier (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. III : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1986, 581-617.
- FOISIL, Madeleine, « L'Écriture du for privé », in Roger Chartier (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. III : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1986, 331-370.
- FOISIL, Madeleine, *Le Sire de Gouberville. Un gentilhomme normand au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 2001 [1981].
- FUMAROLI, Marc, *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994.
- GARAVINI, Fausta, *Mostrì e chimere*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- GOUBERVILLE, Gilles de, *Journal [1549-1563]*, éd. Marcel Rouspard, Philippe René-Bazin, Saint-Lô, Archives départementales, Maison de l'histoire de la Manche, Conseil départemental de la Manche, 2020, 3 volumes.
- GUÉNOLÉ, Céline « Le style littéraire de Gilles de Gouberville », *Les Cahiers goubervilliens*, numéro hors-série, 2006.
- HUPPERT, Georges, *Les Bourgeois Gentilshommes: An Essay on the Definition of Elites in Renaissance France*, Chicago/London, University of Chicago, 1977.
- JOUANNA, Arlette, *L'Ordre social. Mythe et hiérarchies dans la France du XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1977.
- KUSHNER, Eva (dir.), *La Problématique du sujet chez Montaigne*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- LAUBNER, Jérôme, « Se dire vérolé : que fait le stigmate vénérien à l'écriture de soi ? », in P.-V. Desarbres, V. Ferrer et A. Tarrête (dir.), *L'Écriture de soi à la Renaissance*, Paris, Sorbonne université presses, 2024, 33-51.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel, « La Verdeur du bocage », Introduction à Alexandre Tollemer, *Un Sire de Gouberville, gentilhomme campagnard au Cotentin de 1553 à 1562*, Paris / La Haye, Mouton, 1972, p. v-1 [repris avec le titre de « Le Regard d'un quasi-paysan, Gouberville », in Fernand Braudel, Ernest Labrousse (dir.), *Histoire économique et sociale de la France*, tome I : *De 1450 à 1660*, volume II : *Paysannerie et croissance*, Paris, PUF, 1987, 659-689].
- LEBRUN, François, « Les Réformes : dévotions communautaires et piété personnelle », in Roger Chartier (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. III : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1986, 71-111.
- LEVARD, Hugues, « Deux vies parallèles : Gilles de Gouberville, Michel de Montaigne », *Revue de la Manche*, n° 223, 2014, 13-46.
- MANDEL, Nadine, « La pratique de l'écriture personnelle au XVI^e siècle en France, Montaigne un cas particulier ? », in Ilana Zinguer (dir.), *Le Lecteur, l'auteur et l'écrivain. Montaigne 1492-1592-1992*, Paris, Honoré Champion, 1993, 225-236.

- MARIN, Louis, *L'Écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF, 1999, 113-125.
- MERLIN, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles lettres, 1994.
- MICHA, Alexandre, *Le singulier Montaigne*, Paris, Nizet, 1964.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, éd. Jean Balsamo, Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.
- MULLER, Michel, « “Verdeur” ou “Pudeur” du bocage : une polémique autour du sire de Gouberville », *Val'Auna*, n° 17, 2010, 14-15.
- NASSIET, Michel, « La Violence au pays de Gouberville », *Les Cahiers goubervilliens*, n° 19, 2016.
- POIREY, Sophie, « Gilles de Gouberville, droits et devoirs d'un aîné en Cotentin au XVI^e siècle », *Les Cahiers goubervilliens*, n° 6, 2002.
- RENÉ-BAZIN, Philippe, ROUPSARD, Marcel, « Dictionnaire de personnages goubervilliens », *Les Cahiers goubervilliens*, n° 23, 2020.
- TARRÊTE, Alexandre, « L'Écriture de soi à la Renaissance, en marge des genres », in P.-V. Desarbres, V. Ferrer et A. Tarrête (dir.), *L'Écriture de soi à la Renaissance*, Paris, Sorbonne université presses, 2024, 279-297.
- TOLLEMER, Alexandre, *Un Sire de Gouberville, gentilhomme campagnard au Cotentin de 1553 à 1562*, Paris - La Haye, Mouton, 1972, p. v-l [1870].
- ZINGUER, Ilana (dir.), *Le Lecteur, l'auteur et l'écrivain. Montaigne 1492-1592-1992*, Paris, Honoré Champion, 1993.

L'intime entre les lignes : les artistes et les écrits du for privé

Émilie Beck Saiello
Université Sorbonne Paris Nord, Pléiade

RÉSUMÉ. Le nombre relativement modeste d'écrits intimes d'artistes a fait qu'il n'existe aucune synthèse, en histoire de l'art, sur les écrits personnels d'artistes et que ces derniers ont souvent été sous-exploités par les chercheurs de cette discipline. Or, utiliser les écrits du for privé comme une source de l'histoire de l'art, c'est associer une démarche positiviste, qui s'attache aux faits d'expérience à une histoire de l'intime, des sentiments et de la construction de soi. S'attacher à « cette vieillerie, le réel » et « à ce qui s'est authentiquement passé », selon les termes de l'historien Carlo Ginzburg, c'est aussi porter un éclairage essentiel sur les conditions de vie et de création des artistes. À travers l'inventaire et l'analyse de différents écrits d'artistes publiés, puis en s'attachant plus particulièrement au livre de raison de Joseph Vernet (1714-1789), nous examinerons les usages qui peuvent être faits des écrits intimes en histoire de l'art.

MOTS CLÉS : écrits du for privé ; artistes ; XVIII^e siècle ; construction de soi ; Joseph Vernet

ABSTRACT. The relatively modest number of intimate writings by artists means that there is no synthesis in art history on artists' personal writings, and that these have often been under-exploited by researchers in this discipline. However, using private writings as a source for art history means combining a positivist approach, which focuses on factual experience, with a history of intimacy, feelings, and self-construction. Focusing on "this old thing, reality" and "what really happened," in the words of historian Carlo Ginzburg, also sheds essential light on the living and creative conditions of artists. Through an inventory and analysis of various published writings by artists, and with a particular focus on the journal of Joseph Vernet (1714-1789), we will examine the uses that can be made of intimate writings in art history.

KEYWORDS: Private Writings; Artists; 18th Century; Self-Construction; Joseph Vernet

Le nombre relativement modeste d'ego-documents d'artistes, conservés pour l'époque moderne, a fait qu'il n'existe aucune synthèse, en histoire de l'art, sur les écrits personnels d'artistes, et que ces derniers ont été peu exploités par les chercheurs de cette discipline. Or, utiliser les écrits du for privé



comme une source de l'histoire de l'art, c'est associer une démarche positiviste, qui s'attache aux faits d'expérience, à une histoire de l'intime, des sentiments et de la construction de soi. S'attacher à « cette vieillie, le réel » et « à ce qui s'est authentiquement passé », selon les termes de l'historien allemand Leopold von Ranke¹ (1795-1886) (et repris par de nombreux historiens comme Pierre Vidal-Naquet ou Carlo Ginzburg), c'est aussi porter un éclairage essentiel sur les conditions de vie et de création des artistes. « N'est-il pas vrai – comme l'a souligné Letizia Tedeschi – que le destin des hommes, même en ce qui concerne la conception et l'exécution, est en grande partie conditionné et se nourrit explicitement du contexte historique, de la chronique des faits ordinaires, car ces facteurs ont autant d'incidence sur les fortunes biographiques que le caractère, les états d'âme, les situations psychologiques vécues, plus qu'on ne le pense généralement ? Et ils finissent ainsi par conditionner non seulement l'action mais aussi la pensée créative des individus à tel point qu'en posant ces problèmes avec une « clarté incomparable » sur un plan simplement théorique ou abstrait, on en réduirait beaucoup la possibilité de compréhension » (Tedeschi, 2011 : VII).

Selon la définition qu'en a donnée François-Joseph Ruggiu dans son article « Écrits du for privé » du *Dictionnaire de l'Ancienne France au quotidien*, publié en 2007 (Ruggiu, 2007 : 167-170), ces derniers appartiennent à la catégorie des écrits ordinaires, purement pratiques, rédigés dans la sphère privée (listes de tâches, recettes, correspondances privées etc...). Ces « écrits du for privé » sont des livres de famille (qui relatent les événements de la vie familiale), des livres de raison (livres de comptes à l'origine, qui deviennent progressivement des journaux intégrant les événements familiaux et les réflexions des rédacteurs), des diaires, des autobiographies, des mémoires, des annales, des chroniques et des journaux. Si les Français de l'Ancien Régime les conservaient souvent, leur nombre est aujourd'hui particulièrement restreint si l'on s'en tient aux ouvrages manuscrits des artistes du siècle des Lumières. Sans visées littéraires ni vocation éditoriale², ils restaient invisibles, privés, secrets.

Les écrits du for privé des artistes

On prendra ici l'exemple du livre de raison du peintre paysagiste Joseph Vernet (1714-1789) dont la bibliothèque municipale d'Avignon conserve les manuscrits, rédigés de 1735 à 1786³. Mais avant de faire une brève analyse de celui-ci, nous tenterons de dresser un rapide panorama des écrits du for privé d'artistes conservés pour l'époque moderne et d'en esquisser une typologie. La liste, loin d'être exhaustive, mériterait d'être enrichie. Ces écrits de l'époque moderne (XVII^e-XVIII^e siècles) se partagent en deux catégories. La première est constituée de récits autobiographiques (journaux, mémoires, souvenirs...),

1 Leopold von Ranke, *Geschichte der romanischen und germanischen Völker 1494-1535* (1824), Leipzig, Dunder und Humblot, 1885, p. VII.

2 Voir en particulier Arnoul, Renard-Foultier et Ruggiu, 2012 : 167-188.

3 Avignon, Avignon Bibliothèques, ms 2321 à 2324, livres de comptes de Claude Joseph Vernet et de Virginia Parker.

rédigés soit quotidiennement ou de manière régulière, soit de façon rétrospective. La seconde se compose d'écrits ordinaires tels que les livres de raison ou les livres de comptes.

Les autobiographies ont pour avantage de présenter un récit construit et d'une lecture agréable, le plus souvent sans discontinuité, ce qui permet au lecteur de suivre le parcours de l'artiste. Mais elles ont pour inconvénient leur subjectivité, car l'auteur s'y met en scène, à son avantage, reconstruit sa propre histoire en sélectionnant les épisodes qui lui conviennent et en omettant certains autres. Parmi les exemples conservés, on pourrait citer le *Journal* de Thomas Jones publié par Oppe en 1946⁴. Ce journal est ainsi imprégné de l'amertume d'un artiste, sans doute trop en avance sur son temps, qui ne parvint pas à faire carrière en Italie. D'un autre genre est l'autobiographie du portraitiste Jean-Étienne Liotard, rédigée (sans doute volontairement) à la troisième personne et publiée en 1933 par Louis Gielly (Gielly, II, 1933 : 190-200). Ce récit commence à la naissance du peintre en 1702 et s'achève en 1774, soit quinze ans avant son décès, survenu en 1789, et rend compte de ses séjours dans les cours européennes et de ses voyages en Turquie et en Moldavie. Il s'agit d'un texte assez court, fragmentaire et resté inachevé, qui s'apparente à des mémoires. La rédaction de cette autobiographie fait partie des stratégies d'autopromotion auxquelles Liotard a eu recours pour devenir l'un des artistes les plus en vue de l'Europe du XVIII^e siècle (Holleczek, 2001 : 263-277). Tout aussi subjectifs sont les *Souvenirs* d'Élisabeth Vigée Le Brun. Ceux-ci, publiés du vivant de l'auteur en 1835-1837, retracent la carrière exceptionnelle de cette artiste, qui a surmonté l'infériorité de son sexe et les vicissitudes de l'histoire pour imposer ses talents dans les cours européennes (Vigée Le Brun, 2009). Si le texte présente un intérêt documentaire certain, il n'empêche que les faits obéissent à un récit orienté où l'auteur apparaît toujours sous un jour favorable. Notons toutefois que ces *Souvenirs* contiennent également, en fin d'ouvrage, un répertoire des noms des modèles et des sujets de tableaux d'histoire et de genre, recensés par l'artiste de manière plus ou moins chronologique. Selon le spécialiste de l'artiste, Joseph Baillio, cette liste signifie qu'Élisabeth Vigée Le Brun « tint, selon toute vraisemblance, dès le début de sa carrière, une sorte de “livre de raison” » (Baillio, 2015 : 15).

Si l'on s'attache maintenant aux livres de raison ou de comptes, on s'aperçoit qu'ils étaient en fait relativement nombreux et relevaient d'une pratique ancienne comme le prouve le *Libro di spese diverse* de Lorenzo Lotto, publié par Pietro Zampetti en 1969 (Zampetti, 1969). Il est même fort probable que dans ce milieu, cette pratique ait été assez répandue, mais que seul un nombre restreint de manuscrits nous soit parvenu. Pour l'Italie et la France des XVII^e et XVIII^e siècles, certains ont fait l'objet de publications et d'études. Citons en premier lieu le *Liber Veritatis* de Claude Lorrain, qui fut connu des artistes et dut servir de modèle à plus d'un⁵. Tenu entre 1635 environ et 1680, le livre du Lorrain

4 Oppe (éd.), 1946-1948 (trad. française, 2001).

5 Sur le *Liber Veritatis*, voir en particulier Kitson et Röthlisberger, 1959 : 14-24 ; 328-336 ; mais également la notice très complète qui lui est consacrée dans Davies, 1957 : 35-42.

fournit une liste chronologique des tableaux qu'il a peints, avec le nom du client, le prix et la destination. Il offre la particularité de reproduire de manière détaillée la majorité des compositions exécutées par l'artiste et a pour but de lutter contre les imitations, de préserver sa réputation, mais également de donner un aperçu de toute sa production et de lui apporter la satisfaction que mérite l'œuvre accomplie. Composé d'abord sur des feuilles volantes reliées ensuite, il n'était destiné qu'à un usage personnel (et non à la publication) et fut transmis à la famille à la mort du peintre.

Parmi les différents livres de raison ou de comptes que l'on a conservés, on pourrait, malgré leur caractère souvent hybride, définir trois catégories. Une première se contente d'enregistrer la comptabilité de l'atelier tel le livre de comptes d'Antonio Canova ou celui du Guerchin⁶. Dans une deuxième catégorie – qui dresse une liste plus ou moins complète des œuvres –, rangeons le livre de comptes du portraitiste Hyacinthe Rigaud (1659-1743) et celui de Louis Lagrenée (1725-1805)⁷. À côté de ces inventaires, on trouve enfin une troisième catégorie de livres de raison au contenu plus complexe (mêlant production, économie professionnelle et/ou domestique, et, dans certains cas, annotations personnelles). Ainsi, le *libro cassa* de Marcantonio Franceschini (1648-1729), tenu de 1685 aux années précédant sa mort, publié en 1942⁸. Le livre de raison du sculpteur Jean-Baptiste Bouchardon, publié par Henry Ronot en 2002, présente quant à lui un contenu proche de celui de Vernet puisqu'il recense des informations concernant la famille (personnel de maison, recettes médicinales, dépenses domestiques et prêts et services), l'état des biens (linge, revenus fonciers pour le premier, rentes pour le second) et l'atelier (collaborateurs)⁹. Mais on y trouve également l'évocation des événements familiaux et la liste des chantiers. L'intérêt du manuscrit relève en grande partie de son caractère familial, et du fait qu'il ait été tenu par sa femme puis sa fille, qui lui succèdera dans l'atelier. Au regard des types de manuscrits que nous venons d'évoquer, ceux de Vernet appartiennent incontestablement à cette dernière catégorie.

Le livre de raison de Joseph Vernet

Les manuscrits du livre de raison de Vernet, conservés à la bibliothèque Livrée Ceccano d'Avignon, sont au nombre de trois et comportent différentes informations, mais sans présenter toujours une continuité logique ou chronologique. Chacun des manuscrits recense les dépenses quotidiennes, les commandes, les revenus et les noms et adresses des amis et connaissances du peintre. Toutefois, l'organisation des trois manuscrits n'est pas la même. Le premier (ms 2321), qui concerne les années 1735 à 1763, est en fait plutôt un

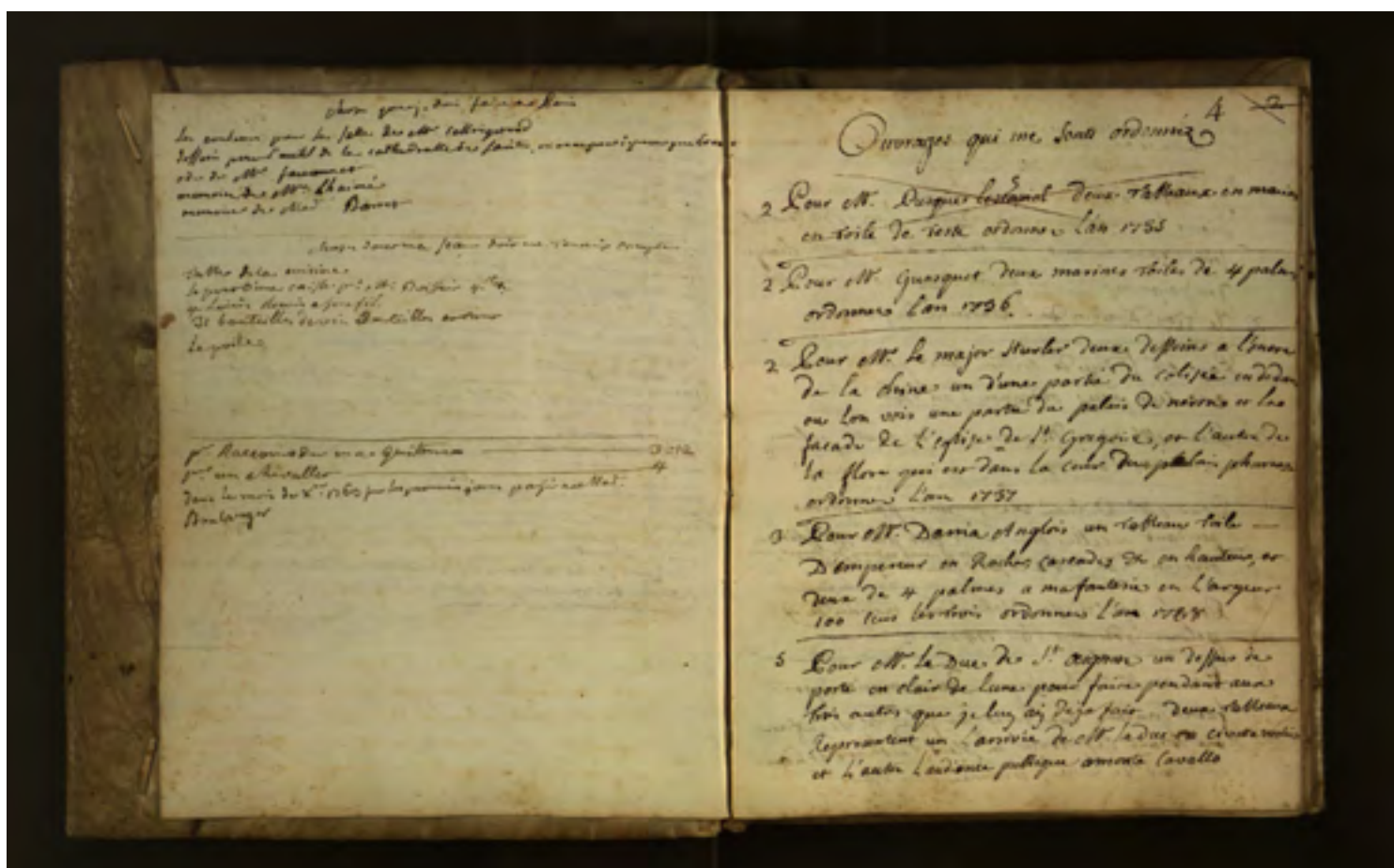
6 Canova, 1994. Sur Guerchin voir Bonfait, 1993 : 1497-1518.

7 Sur le livre de comptes de Rigaud, voir Roman, 1914, t. XI : 265-276 ; *Id.*, 1919 et plus récemment James-Sarazin, 2005 : 223-229 ; *Id.*, avec la collaboration de Sarazin, 2016. Sur celui de Lagrenée, voir Sandoz, 1983 : 354-373 ; Assémat-Tessandier, 2022, Annexes.

8 Voir Zucchini, 1942 : 66-71 ; Bonfait, 1993 : 1506-1509 ; Miller et Chiodini, 2014.

9 Voir Ronot, avec la collaboration de Darroussat et Noël, 2002, 2 vol.

mémento dans lequel Vernet a noté – sans tenir compte de la pagination, de la chronologie ni de la logique – toutes sortes d'informations : liste de tâches à accomplir, puis adresses, commandes des années 1735-1750, dépenses faites à Rome, puis à Paris en 1762 et en 1763 avec, entre les deux, les activités du séjour romain et le prix des tableaux alors réalisés, le revenu de la vente des estampes etc. Le second (ms 2322), qui couvre les années 1763-1774, après avoir présenté une certaine confusion dans ses premières pages, est organisé de manière plus rationnelle avec la liste des dépenses, puis les commandes, ensuite les recettes et les remèdes médicaux, et enfin les revenus tirés du commerce des estampes. Le troisième et dernier carnet de Joseph Vernet (ms 2323), relatif aux années 1774-1786, tient avant tout la comptabilité de la maison (Vernet se substituant alors à sa femme, Virginia Parker, internée en 1774 dans un hospice d'aliénés), puis reprend, dans le désordre dont il est coutumier, les annotations traditionnelles : rentes et revenus, adresses, remèdes, gains et pertes au jeu.



Avignon, Avignon Bibliothèques, Institut Calvet, Livre de comptes de Joseph Vernet, ms 2321, f° 3v-4r.

Ce livre de raison comportait un quatrième et dernier registre, aujourd'hui malheureusement perdu, qui couvrait la période 1787-1789 et qui nous aurait sans doute beaucoup appris sur la période pré-révolutionnaire et sur les enga-

gements politiques du peintre. S'y ajoute un carnet de dépenses tenu par Virginia Parker de 1767 à 1772, rédigé en italien et relatif à la seule comptabilité domestique.

Quelles raisons ont motivé la rédaction et l'évolution du livre de raison de Vernet ? Au départ, il s'agit avant tout d'un livre de comptes professionnels enregistrant non pas l'activité d'un atelier, mais les commandes passées par les clients. Complété d'un carnet d'adresses essentiellement professionnelles, il est donc en premier lieu un instrument de gestion de la carrière. Rapidement s'y mêle la comptabilité domestique, et celle-ci prend de plus en plus de place à partir du moment où la maladie de Virginia Parker contraint le peintre à gérer seul le budget familial. Cette dernière tâche conduit Vernet à ajouter ici et là des recettes médicinales pour la préservation de sa santé et celle de ses proches. Enfin, au fil des ans, les registres finissent par constituer la mémoire de l'œuvre accomplie, le témoignage de la réussite sociale du peintre et l'exemple à suivre pour ses descendants.

Quelle place le livre de raison de Vernet occupe-t-il au sein des écrits du for privé ? Les registres de Joseph Vernet n'ont pas de valeur ni de prétention littéraire particulières et ont été rédigés pour un usage personnel. Ils présentent un très grand intérêt, d'une part pour leur caractère exceptionnel – l'on n'a conservé que peu de manuscrits d'artistes de ce type au XVIII^e siècle –, d'autre part en raison de la multiplicité des informations de tous ordres qu'ils contiennent et qui intéressent autant les spécialistes des techniques et des matériaux artistiques ou de la musique, que ceux de la mode ou encore de la magie pour ne citer que quelques-uns des sujets abordés dans les manuscrits. Comme la plupart des livres de raison, sa rédaction a été déterminée par un changement de situation personnelle et de statut social, en l'occurrence l'entrée dans la vie professionnelle avec l'obtention des premières commandes romaines. Le développement spectaculaire de la carrière de Vernet et la densification de son réseau de sociabilité ont entraîné une surcharge d'activité et de responsabilité qui ont contribué à l'accroissement des informations contenues dans les manuscrits. Ainsi, contrairement à la plupart des livres de raison conservés, qui ne sont pas très volumineux, celui-ci compte environ 1 200 000 signes, ce qui le place au niveau du journal de Gilles de Gouberville, rendu célèbre par l'étude de Madeleine Foisil (Foisil : 1981). Le livre de raison était destiné à rester dans la famille et à constituer un témoignage de l'activité du peintre pour ses enfants et notamment un modèle pour Carle, qui suivait la même voie professionnelle. Cet aspect a pu orienter l'écriture et le choix des informations contenues dans les manuscrits. La dimension familiale y est de fait omniprésente, car Vernet gère en père et en chef de famille l'éducation, la santé, les loisirs et l'activité professionnelle de ses enfants, voire de sa nombreuse parentèle. À la différence du journal du vitrier parisien Jacques Louis Ménétra étudié par Daniel Roche, et du recueil de l'étaminier Louis Simon étudié par Anne Fillon, le livre de raison de Joseph Vernet n'est pas le récit d'une vie¹⁰. Il est une source inattendue d'informations

10 Roche (éd.), 1982 ; Fillon, 1984.

sur la société et sur la vie quotidienne, appréhendée à travers des indications en apparence anodines mais révélatrices de la condition des individus. Il est aussi le témoignage de la réussite sociale du peintre et de son statut social, qui s'affirme à travers les gestes du quotidien. Instrument de gestion de la vie familiale et professionnelle, le livre de raison de Vernet est la pierre de touche sur laquelle Vernet a bâti sa réussite professionnelle puis sociale.

Livre de « raison et sentiments » : les secrets et les silences

79

Le livre de raison est principalement un aide-mémoire, constituant le journal des activités quotidiennes au fil des jours, des mois et des ans. Il faut écrire pour se souvenir, pour mettre de l'ordre dans les choses et dans ses idées, pour faire l'inventaire de ses biens et de ses ressources, pour ne pas oublier les tâches accomplies ou à accomplir, les commandes honorées ou celles encore en attente, « *sempre scrivere ogni cosa* » en somme, comme le rappelle Leon Battista Alberti¹¹. Pour Vernet, ce fut un formidable instrument au service de sa carrière et de sa gestion familiale.

Toutefois il comporte, en raison de sa forme même, des lacunes et des oublis plus ou moins volontaires. Les écrits du for privé pouvaient être lus par des parents ou des amis, et certaines informations ou dépenses pouvaient être omises volontairement (Ruggiu, 2005 : 8). Ceux de Vernet ne disent pas tous les événements familiaux, et son scripteur garde son quant à soi dès qu'il s'agit d'exprimer ses inquiétudes ou ses déconvenues¹². Les silences du livre de raison concernent principalement ses sentiments, ses opinions. On ne peut les lire qu'entre les lignes, ou sinon en prendre connaissance à travers des sources annexes – correspondances, témoignages de contemporains, inventaire et catalogue de vente après décès. Les lacunes concernent principalement trois aspects de la personnalité de Joseph Vernet : le mari et père de famille, le citoyen et le peintre.

De ses sentiments envers Virginia, nous n'apprenons rien, sinon ses dépenses à Rome pour lui faire sa cour et ses frais engagés dans les différentes résidences suburbaines, puis dans son asile psychiatrique. Si on le sent parfois soucieux de la santé de son épouse dans sa correspondance, une fois Virginia enfermée dans son asile pour aliénés, il ne semble pas un visiteur assidu (peut-être en raison de l'agressivité de sa femme à son égard, voir note 14 *infra*). Fut-il un mari fidèle ? Vernet n'écrit rien d'éventuelles aventures sentimentales¹³, et on ne peut rien déduire des dépenses du livre de raison. On s'est toutefois interrogé sur les termes, équivoques, d'une lettre adressée par une dame de son entourage.

11 « Écrire toujours chaque chose ». Cité par Mouysset, 2007 : 162.

12 Ou bien faut-il attribuer ce silence des sentiments à la forme et à la finalité des manuscrits de Vernet ? « Les livres de raison qui constituent, pour paraphraser Roland Barthes, le degré zéro du style, peuvent aussi être considérés comme le degré zéro des affects » (Figeac, 2005 : 230).

13 Dans une lettre au marquis de Marigny envoyée de Bayonne le 1^{er} décembre 1759, Vernet précise toutefois, afin de prouver la modestie de son train de vie pendant la tournée des ports de France : « Je ne jouie pas ; je ne donne pas à manger ; je ne vais aux spectacles que rarement ; je n'ai point de maîtresse et ne donne pas dans le faste. » Reproduite dans Guiffrey, 1893 : 35.

Elle pourrait être en fait de M^{me} Geoffrin ou de M^{me} d'Egmont, dont les relations avec Vernet étaient plutôt amicales. Virginia a évoqué en revanche, lors de l'interrogatoire du 8 février 1790 effectué par le lieutenant civil au Châtelet, une relation que son mari aurait eue avec un de ses modèles¹⁴.

L'on voit bien, aux dépenses, l'affection qu'il porte à ses enfants. Et les succès de son fils Carle, la naissance de sa petite fille le comblent d'une satisfaction qui se laisse entrevoir au fil des pages (par les cadeaux, les visites...). Mais il ne confie rien à ses carnets au sujet des décès d'Orazio à Rome, en 1750, et d'un autre enfant, mort à la naissance, à Marseille, en 1754.

Vernet, de façon étonnante, n'accorde à ses parents qu'une attention plus que discrète : une seule évocation de son père dans le premier de ses carnets. Même discrétion envers sa belle-famille dont seuls sa femme et son beau-père et agent commercial ont droit à son intérêt.

Le livre de raison n'est pas plus disert sur les idées politiques et sociales de Vernet, dans une période pourtant marquée par le climat réformiste des Lumières. Sous le règne du roi Louis XV, Vernet semble avoir été un fidèle sujet de la monarchie. Il doit au marquis de Marigny la commande des Ports de France qui a assuré sa gloire de peintre de paysage. Dans sa clientèle figurent le Roi lui-même, le dauphin Louis-Ferdinand, le duc de Choiseul, puis M^{me} du Barry à partir de 1769. L'Académie royale de peinture et de sculpture l'a admis en son sein en 1763. Son frère François et son beau-frère Guibert participent à la réalisation du décor de l'opéra royal de Versailles. L'avènement de Louis XVI, en revanche, ne vaut à Vernet aucune commande officielle, le directeur des bâtiments du roi préférant favoriser les peintres d'histoire, moins sollicités par le marché¹⁵. Le peintre voit fondre son capital dans la crise financière que traverse la France au cours des années 1780. Que pense-t-il alors de la situation politique ? Il n'en confie rien à ses carnets, mais on peut cependant s'en faire indirectement une idée. Il partage probablement les opinions des Encyclopédistes car il est abonné au *Journal Historique et Politique* de Panckouke, appelé aussi le *Journal de Genève*, et qui diffuse les idées des Philosophes. La mention d'un voyage à Ermenonville en juin 1781 laisse supposer qu'il s'est aussi rendu sur la

14 « M. Vernet m'a donné la v... d'une fille qu'il m'a avoué luy avoir servi de model. Je luy donnai un soufflet, dont il avoit les yeux noirs. Je dis la vérité ; il s'est guéri en cachète, cela est bien mal. Je luy ay donné des soufflets, il m'a donné la v... ». Procès-verbal d'audition et interrogatoire de la dame Vernet, publié dans Guiffrey, 1893 : 98. Il n'y a pas, dans les manuscrits du livre de raison, mention de remèdes au mercure ni de liqueurs ou dragées achetés par Vernet chez les apothicaires.

15 En revanche, d'Angiviller le fera bénéficier de pensions. En avril 1778, Vernet reçoit ainsi du Trésor Royal la pension de 500 livres versée jusqu'alors au sculpteur Nicolas Sébastien Adam le cadet, puis en juin la pension de 400 livres dont bénéficiait le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne (ms 1779, f° 239) ; la pension est portée à 1200 livres en 1779 (Avignon, Avignon Bibliothèques, ms 2323, f° 200). Sur la pension d'Adam transférée à Vernet, voir également les deux lettres adressées par d'Angiviller, l'une à Vernet, l'autre à Pierre : Paris, AN, O¹, 1132 (citées dans Thirion, 1885 : 299). La première se trouve aux pages 255-256. Sur la pension de Lemoyne, voir *Ibid.* : 450-451 (informations aimablement transmises par Catherine Voiriot). Voir également la correspondance entre d'Angiviller et Vernet publiée dans Guiffrey, 1893 : 75-77, 79. Vernet a-t-il pris alors ses distances avec Louis XVI et Marie-Antoinette ? Les *Mémoires historiques* de Bachaumont affirment : « 1^{er} Octobre 1777. On rapporte un bon mot de la Reine. Après avoir admiré les Marines de Vernet, et ne le voyant pas entre les artistes qui lui faisaient leur cour, elle l'a fait appeler et lui a dit obligeamment : M. Vernet, je vois que c'est toujours vous qui faites la pluie et le beau tems », Petit de Bachaumont, 1808, t. I : 246.

tombe de Jean-Jacques Rousseau – mais comme l'ont fait beaucoup d'autres. Il appréciait les principes d'éducation rousseauistes et était un fervent lecteur de Voltaire. Parmi ses clients figurent quelques aristocrates libéraux¹⁶. Enfin, il appartient à la loge maçonnique des Neuf Sœurs qui s'est engagée pour la révolution américaine. Toutefois il n'écrit plus rien dans son livre de raison à partir de la fin de l'année 1785, quand, pourtant, la crise politique et financière s'accélère. C'est donc une lettre de Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps, datée du 10 janvier 1790, qui nous renseigne sur la manière dont Vernet a accueilli la Révolution :

Je ne voyais plus mon ami Vernet aussi fréquemment. Il avoit ouvert sa maison à quelques démocrates [*sic*] forcenés et moi qui suis un Aristocrate invétéré [...] vous concevez que cette société n'étoit pas de mon goût [...]. Ce n'est pourtant pas contempler les orages bien tranquilles dans le port ; c'est les voir du haut d'un rocher avec un abîme devant soi où l'on est prest à tomber : Dieu nous soit en aide !
(Michel, dir., 1986 : 90)

Cochin, dans cette lettre, annonce aussi à Descamps le décès de leur ami commun qui n'aura donc pas à regretter son engagement politique ni à maudire le Tribunal révolutionnaire.

De ses satisfactions de peintre, on ne saura pas non plus grand-chose. Vernet a bien conscience de son talent, comme le prouve la liberté qu'il montre dans le choix de ses sujets et dans l'établissement du prix. L'intérêt que l'artiste porte au succès de ses œuvres se manifeste aussi, mais discrètement, dans l'achat des livrets et des critiques du Salon. Mais la seule véritable trace d'auto-glorification (Guichard, 2007 : 233) est la transcription d'un article du *Gazettin de Bruxelles* du 31 octobre 1767, au f° 273 du ms 2322 : « On assure que M^r de La Borde cy devant Banquier de la cour vient de conclure un marché considerable avec M^r Vernet peintre celebre de marines. Il luy a demandé huit tableaux pour orner une magnifique gallerie, et luy donne cinquante mille écû pour ce travail. Il est beau de faire servir une grande fortune, a la gloire des arts, et des artistes, consequemment a Sa Patrie. » La somme est notoirement erronée (300 000 livres au lieu de 32 000 !), mais Vernet s'est bien gardé de le relever¹⁷. Les témoignages des contemporains, plus encore que le livre de raison, montrent que l'artiste avait conscience de sa valeur. D'Angiviller reporte ainsi cette conversation qu'il avait eue avec le peintre :

il m'a dit lui-même, avec la supériorité et la franchise d'un grand homme, que ses tableaux valaient mieux que beaucoup de tableaux d'histoire ; mais qu'il ne pourrait former et tenir une école comme

16 Voir Craveri, 2016 : 347-389 (comte de Vaudreuil) ; 169-200 (duc de Cossé-Brissac).

17 Voir également Avignon, Avignon Bibliothèques, ms 2322, f° 273 et note 754.

un peintre d'histoire avec lequel il ne voudrait pas troquer ses ouvrages¹⁸.

Ce passage illustre aussi le rapport complexe de Vernet à la peinture d'histoire. Il eut sans doute l'ambition de se spécialiser dans ce genre, introduisit le récit dans ses paysages, poussa Carle vers la peinture d'histoire et la formation prestigieuse de l'Académie de France à Rome. Mais il eut à souffrir du mépris de certains de ses collègues académiciens, tout en ayant conscience que son talent et son succès comptaient bien plus, dans la société du XVIII^e siècle, que la hiérarchie des genres.

82

Des succès de Vernet, nous n'en saurons guère plus, mais la rédaction de ses cahiers avec ses listes documentées de commandes et les détails de son train de vie et de ses relations constituent un témoignage peut-être plus éloquent que l'autocélébration dans des mémoires. Le soin que le peintre a apporté à la conservation et à la transmission des manuscrits révèle qu'il les considérait comme la preuve matérielle de sa réussite professionnelle et de son ascension sociale dans l'Europe des Lumières. Mais peut-être déjà aussi la pièce fondatrice de l'« archive-mémoire de la famille¹⁹ », famille qui allait devenir la dynastie Vernet²⁰.

Horace en avait conscience en donnant les précieux manuscrits de Joseph (et de Carle) à la ville d'Avignon. En 1846, les livres de raison quittaient la sphère privée pour devenir biens publics et passer à la postérité. Inventoriés comme « livres de comptes » et étudiés principalement comme des documents sur la carrière de l'artiste, ils ont parfois échappé à une lecture sensible. Le caractère du peintre et ses émotions s'y lisent pourtant entre les lignes : la générosité, l'amour paternel, la solitude, l'espoir... À l'image de ses tableaux, ses cahiers furent écrits aussi, et surtout, avec la palette des sentiments : « car c'est moy que je peins » (Montaigne, 2017 : 25).

18 Lettre à Vien du 18 février 1790, dans Furcy-Raynaud (éd.), 1906 : 277. Citée par Michel, 1993 : 516.

19 L'expression est empruntée à Jean Boutier : « Découverts par les historiens de la France du Sud à la fin du XIX^e siècle, en plein moment le playsien, ils ont longtemps été considérés comme l'expression la plus immédiate du vécu de leur auteur, alors qu'il faut les lire comme des "livres de famille", pour reprendre la proposition de Raoul Mordenti et Cicchetti, c'est-à-dire une écriture qui, au-delà des menus éclats du quotidien, de ce qui "perturbe le cours ordinaire des choses de la famille" (S. Mouysset), s'efforce de construire, avec méthode et rigueur, une archive-mémoire de la famille qui puisse, le cas échéant, servir de preuve devant la justice [...] ». Boutier, 2003 : 536.

20 Joseph et Carle (?) Vernet. Joseph Vernet. *Un port méditerranéen au coucher du soleil avec l'artiste, sa fille Émilie Chalgrin, son fils Carle Vernet, sa belle-fille Fanny Moreau et son serviteur Saint-Jean sur le quai, un phare et une arche naturelle à droite*. H. T., H. 100,2 ; L. 136 cm., 1788, collection particulière, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CLAUDE-JOSEPH_VERNET_MEDITERRANEAN_HARBOR_AT_SUNSET_WITH_THE_ARTIST.jpg

Bibliographie

Sources

Avignon, Avignon Bibliothèques, ms 2321 à 2324, livres de comptes de Claude Joseph Vernet et de Virginia Parker.

Bibliographie

ARNOUL, Élisabeth, RENARD-FOULTIER, Raphaëlle et RUGGIU, François-Joseph, « Les écrits du for privé en France de la fin du Moyen Âge à 1914 : bilan d'une enquête scientifique en cours », in Fabienne Henryot (dir.), *L'Historien face au manuscrit*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2012, 167-188, <https://books.openedition.org/pucl/1264>.

ASSEMAT-TESSANDIER, Joseph, *Louis Lagrenée. 1725-1805*, Paris, Arthena, 2022.

BACHAUMONT, Louis Petit de, PIDENSAT DE MAIROBERT, Matthieu François, MOUFFLE D'ANGERVILLE, Barthélemy-François-Joseph, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur*, Londres, John Adamson, 1777-1789, 36 tomes.

BAILLIO, Joseph, « Vigée Le Brun : l'itinéraire artistique et social hors pair d'une artiste française », in Joseph Baillio et Xavier Salmon (dir.), *Élisabeth Louise Vigée-Le Brun*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 septembre 2015-11 janvier 2016 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 février – 15 mai 2016 ; Ottawa, musée des Beaux-arts du Canada, 10 juin – 12 septembre 2016), Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2015, 13-35.

BONFAIT, Olivier, « Le livre de comptes, la mémoire et le monument. La carrière des artistes à Bologne durant l'époque moderne », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 48^e année, 1993, n° 6, 1497-1518, doi : [10.3406/ahess.1993.279228](https://doi.org/10.3406/ahess.1993.279228).

BOUTIER, Jean, « Sources, objets, outils. Quelques remarques pour éviter de conclure », in Pierre-Yves Beaurepaire et Dominique Taurisson (dir.), *Les Égo-documents à l'heure de l'électronique : nouvelles approches des espaces et réseaux relationnels*, Montpellier, Publications de l'université Paul Valéry, 2003, 535-544.

CANOVA, Antonio, *Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova, I, Scritti*, éd. Hugh Honour, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Liberia dello Stato, 1994.

CRAVERI, Benedetta, *Les Derniers Libertins*, Paris, Flammarion, 2016.

DAVIES, Martin, *National Gallery Catalogues, French School*, 2nd éd., Londres, National Gallery, 1957.

FIGEAC, Michel, « Mémoires et correspondances, des sources au cœur de l'histoire des cinq sens », in Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu (dir.), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé*, Paris, PUPS, 2005, 227-246.

FILLON, Anne, *Louis Simon, étaminier 1741-1820, dans son village du Haut-Maine au siècle des Lumières*, Le Mans, Centre universitaire d'éducation permanente, 1984.

FOISIL, Madeleine, *Le Sire de Gouberville*, Paris, Aubier, 1981.

FURCY-RAYNAUD, Marc (éd.), « Correspondance de l'abbé Terray, ... et de M. d'Angiviller, avec le premier peintre du Roi Jean-Baptiste-Marie Pierre », *Nouvelles archives de l'art français*, 3^e série, tome XXII, 1906.

- GIELLY, Louis, « La biographie de Jean-Étienne Liotard, écrite par son fils », *Genava*, II, 1933, 190-200.
- GUICHARD, Charlotte, « Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet : commandes et sociabilité d'un peintre au XVIII^e siècle », in Jean-Pierre Bardet, Michel Cassan et François-Joseph Ruggiu (dir.), *Les Écrits du for privé. Objets matériels, objets édités*, Limoges, Pulim, 2007, 231-244.
- GUIFFREY, Jules, « Correspondance de Joseph Vernet avec le Directeur des bâtiments sur la collection des *Ports de France*, et avec d'autres personnes sur divers objets, 1756-1787 », *Nouvelles archives de l'art français*, 3^e série, vol. IX, 1893, 1-99.
- HOLLECZEK, Andreas, « 'Il faut, coûte que coûte, être un peu charlatan', Jean-Étienne Liotard et son public », in Thomas W. Gaethgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder (dir.), *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, 263-277.
- JAMES-SARAZIN, Ariane, « Les livres de comptes du portraitiste Hyacinthe Rigaud (1659-1743) : une nouvelle édition », in Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu (dir.), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé*, Paris, PUPS, 2005, 223-229.
- JAMES-SARAZIN, Ariane, avec la collaboration de Jean-Yves SARAZIN, *Hyacinthe Rigaud, 1659-1743*, Dijon, Éditions Faton, 2016, 2 tomes.
- KITSON, Michael et RÖTHLISBERGER, Marcel, « Claude Lorrain and *Liber Veritatis* », *Burlington Magazine*, CI, 1959, 14-24 et 328-336.
- MICHEL, Christian, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993.
- MICHEL, Christian (dir.), *Correspondances d'artistes des XVIII^e et XIX^e siècles. Archives de l'Art Français*, nouvelle période, t. XXVIII, Nogent-le-Roi, Laget, 1986.
- MILLER, Dwight Cameron et CHIODINI, Fabio, *Il libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, Bologne, Grafiche dell'Artiere, 2014.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007 (2017).
- MOUSSET, Sylvie, « Penser / classer. La passion de la liste dans quelques livres de raison du Midi de la France à l'époque moderne », in Jean-Pierre Bardet, Michel Cassan et François-Joseph Ruggiu (dir.), *Les Écrits du for privé. Objets matériels, objets édités*, Limoges, Pulim, 2007, 151-166.
- OPPE, Adolf Paul (éd.), *The Memoirs of Thomas Jones, The Walpole Society*, n° 32, 1946-1948 (trad. fr. *Journal de voyage à Rome et Naples 1776-1783* par Isabelle Baudino et Jacques Carré, Paris, Gérard Montfort, 2001).
- RANKE, Leopold von, *Geschichte der romanischen und germanischen Völker 1494-1535* (1824), Leipzig, Dunder und Humblot, 1885, VII.
- ROCHE, Daniel (éd.), *Journal de ma vie. Jacques-Louis Ménétra, compagnon vitrier au XVIII^e siècle*, Paris, Montalba, 1982.
- ROMAN, Joseph, « Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud », *Gazette des beaux-arts*, 1914, t. XI, 265-276.
- ROMAN, Joseph, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, Henri Laurens, 1919.
- RONOT, Henry, avec la collab. de Séverine DARROUSSAT et Valérie NOËL, *Jean-Baptiste Bouchardon. Architecte et sculpteur*, Dijon, Faton, 2002, 2 vol.
- RUGGIU, François-Joseph, « Écrits du for privé », in Michel Figeac (dir.), *L'Ancienne France au quotidien. Vies et choses de la vie sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2007, 167-170.

- SANDOZ, Marc, *Les Lagrenée : Louis, Jean, François Lagrenée*, Paris, Éditart, 1983, 354-373.
- TEDESCHI, Letizia, « Problemi di architettura tra XVI e XVII secolo: il "caso Fontana" », in Giovanna Curcio, Nicola Navone, Sergio Villari (dir.), *Studi su Domenico Fontana 1543-1607*, Milan, Mendrisio Academy Press, Silvana Editoriale, « Archivio del Moderno. Saggi », 19, 2011, VII-XV.
- THIRION, Henri, *Les Adam et Clodion*, Paris, A. Quantin, 1885.
- VIGÉE LE BRUN, Élisabeth, *Souvenirs : 1755-1842. « Les femmes régnaient alors. La Révolution les a détrônées »*, Didier MASSEAU (éd.), Paris, Tallandier, 2009.
- ZAMPETTI, Pietro, *Lorenzo Lotto. Il « Libro di spese diverse » (1538-1556), con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, Venise, Rome, Istituto per la Collaborazione Culturale, « Civiltà veneziana, fonti e testi », 9 ; « Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta », 6, 1969.
- ZUCCHINI, Guido, « Un libro-cassa del pittore Marcantonio Franceschini », *L'archiginnasio*, n° 37, 1942, 66-71.

L'intime dans la littérature

« A pau de cry »

Lecture et murmure dans la littérature amoureuse de la fin du Moyen Âge

Tristan Fourré
Nantes Université, LAMO UR 4276

RÉSUMÉ. L'étude, qui fait dialoguer le *Voir Dit* avec la production de la fin du Moyen Âge, tente de dépasser le pragmatisme pour étudier l'imaginaire, voire la poétique du filet de voix. En se concentrant sur la lecture à mi-voix, elle envisage le murmure comme érotique, vecteur d'une forme de corpo-réalité, et questionne la posture des amants qui trouvent du plaisir, s'écoutent lire et s'écoutent aimer sur une scène intime où la performance de lecture est jouée par des acteurs qui sont leurs propres spectateurs. La lecture ne relève donc pas seulement de l'intime en tant qu'elle cherche à échapper aux médisants ou parce qu'elle est source d'excitation, mais aussi parce qu'elle conduit à une fragmentation du sujet, qui devient, potentiellement, son propre objet de désir. Les XIV^e et XV^e siècles, marqués par le déclin des idéaux courtois et l'essor de l'auctorialité, interrogent la diffusion d'un sentiment qui s'avère plus bruyant qu'escompté.

MOTS CLÉS : littérature, lecture, érotisme, phonation, manducation

ABSTRACT. The study, which creates a dialogue between the *Voir Dit* and the literary production of the late Middle Ages, attempts to go beyond pragmatism to explore the imaginary, and even the poetics of the thread of voice. By focusing on reading in a low voice, it considers the murmur as erotic, a vector of a form of corpo-reality, and questions the posture of lovers who find pleasure in listening to read and love on an intimate stage where the reading performance is played by actors who are their own spectators. Thus, reading is not only intimate because it seeks to escape slanderers or because it is a source of excitement, but also because it leads to a fragmentation of the subject, who potentially becomes his or her own object of desire. The 14th and 15th centuries, marked by the decline of courtly ideals and the rise of authorship, question the dissemination of a feeling that turns out to be noisier than expected.

KEYWORDS: Literature, Reading, Eroticism, Phonation, Manducation



Introduction : si bas...

« C'est un beau mot en français : "in-time".
In- ouvre, fait lever la voix, donne du
timbre : le i consonné résonne. Puis -time
replie, referme cet élan – cet accent – en
douceur et le rend discret. Ce e muet, se
retirant, laisse indéfiniment mourir : il
laisse murmurer. » (Jullien, 2013 : 33)

Suggérant un lien profond entre signifié et signifiant, le philosophe François Jullien fait du murmure le son même de l'intime. C'est précisément aux murmures et autres chuchotis que nous proposons de prêter l'oreille, dans le cadre de la relation amoureuse. De fait, si la vue est souvent considérée comme le sens premier de l'amour¹, l'ouïe participe activement aux stratégies de séductions, comme le suggère Charles d'Orléans en imaginant fermer les yeux et se boucher les oreilles pour échapper aux multiples tours de l'amour². De surcroît, les amants se font entendre sur la scène sociale, à l'instar du duc des vrais amants de Christine de Pizan, qui exulte de joie en dansant avec sa dame :

Le vëoye par effait,
Dont gayement je houoye
Pour la grant joye qu'avoye,
Si qu'il sembloit que volasse ! (Pizan, 2013 : 180, v. 800-803)

Toutefois, s'il donne de la voix en même temps que des ailes, l'amour peut également faire silence, en particulier lorsque l'amant perd ses moyens en face de sa dame :

Après ce, je li respondi
Si bas qu'a peine m'entendi,
Quar la parole me trembloit
Et tous li corps, ce me sembloit. (Machaut, 1999 : 212, v. 1974-1977)

1 Principale force de l'*innamoramento*, elle est première, d'abord, d'un point de vue chronologique. Parmi d'innombrables exemples, on se souvient que Soredamor accuse ses yeux après être tombée amoureuse d'Alexandre : « "Oel, vos m'avez traie ! / Par vos m'a mes cuers anhaie, / qui me soloit estre de foi. / Or me grieve ce que je voi". » (Troyes, 2006 : 86, v. 475-478). Plus globalement, les cinq sens obéissent, dans la philosophie et les théories morales, à une hiérarchie relativement mouvante d'un texte à l'autre. Saint Ambroise accorde par exemple la précellence à l'ouïe : « La fonction de l'ouïe est la plus éminente et son agrément surpasse celui de la vue. C'est pourquoi les oreilles sont plus proéminentes, afin d'offrir le charme de leur décoration et de recueillir tout le cérumen et l'humeur qui s'écoule de la tête en même temps que la voix, répercutée dans leurs replis, pénètre sans les blesser à l'intérieur de leurs sinuosités » (Ambroise, 1982 : 283). Sur cette hiérarchie, voir par exemple (Gally, Jourde).

2 « Mes yeux cligniez et mon oreille close / Tendray, afin que n'y entrent jamais / Par plaisance les amoureux atrais. » (Orléans, 1992 : 206, v. 125-126). On se souvient que l'empereur du *Guillaume de Dole* tombe amoureux de Liénor sur la foi du seul récit de Jouglet : l'amour naît moins de visu qu'*ex auditu*.

La voix se met à l'unisson du corps, et c'est en se situant au bord du silence que le cœur peut s'exprimer dans toute sa sincérité (Cerquiglini, 1985 : 192). Ainsi, en-deçà de la fureur³ et au-delà de l'amui, se laisse entendre l'infime, ce que l'on dit à mi-voix, aux frontières de l'imperceptible. Or c'est précisément dans cet infime que pourrait se jouer l'intime, en particulier lors de la lecture qui, en matière amoureuse, privilégie le murmure. Il convient de rappeler que la vocalité du texte médiéval est fondamentale (Zumthor, 1987) et que l'écrit est encore, aux XIV^e et XV^e siècles, profondément lié à la performance orale. Aussi l'émergence d'une lecture visuelle privée, oculaire et silencieuse, n'efface-t-elle pas la lecture à haute voix (Bouchet, 2008 : 27). Plutôt que d'une confrontation de ces deux modes de lecture, il paraît plus juste de parler d'une cohabitation⁴, la transition de l'un à l'autre étant parfois spatialisée, comme lorsque le roi Richard II demande à l'un de ses chevaliers de porter le livre que vient de lui offrir Froissart « en sa chambre de retrait » (Froissart, 1840 : 207). Après sa remise solennelle, le livre parcourt un chemin « vers la sphère intime de la lecture silencieuse » (Boucheron, 2002 : 175) et, au gré de ces pérégrinations, lire devient dans les derniers siècles du Moyen Âge un « motif littéraire, produit de l'imaginaire du temps » (Bouchet, 2008 : 21).

Un des chefs-d'œuvre de Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, en offre une parfaite illustration : roman pseudo-autobiographique rédigé à la première personne durant la seconde moitié du XIV^e siècle, il met en scène l'amour de loin d'un Guillaume vieillissant et d'une jeune femme surnommée Toute Belle. Au fil de leurs échanges épistolaires et lyriques, le poète-musicien se montre particulièrement sensible aux modulations de la voix et à son volume lors des scènes de lecture qui saturent la narration. Afin de préserver le secret de leur amour, les amants se cachent pour lire et écrire, ce qui fait dire à Isabelle Bétemps que Machaut est un « poète de l'intimité⁵ » (Bétemps, 1998 : 305). Chacun lit « entre ses dents⁶ », et l'amour s'épanouit à bas bruit. Or, si les amants cherchent en cela à échapper aux médisants, cet impératif de confidentialité suf-

3 On a parfois tendance à considérer les XIV^e et XV^e siècles comme une ère de bruit et de fureur. De fait, les textes résonnent des cris de guerre, du mugissement des bourrasques, du boucan des foires, de l'écho des cathédrales... La fin du Moyen Âge serait ainsi une période « stridente » (Fritz, 2000 : 10), et les *sound studies* qui se sont développées depuis le début du siècle se concentrent souvent sur les phénomènes les plus assourdissants. Pour un bilan critique récent, voir (Hablott, Vissière, dir., 2016).

4 « Depuis ces voix intérieures jusqu'à la déclamation publique, il y avait place pour toutes sortes de marmottements, de chuchotements, de murmures et de psalmodies sourdes, à peine audibles, mais rendus visibles par le mouvement des lèvres et le balancement probable de la tête ou du buste, autant de formes et de degrés de "manducation de la parole" dont bien des cultures donnent aujourd'hui encore l'exemple vivant. » (Schmitt, 2016 : 214).

5 La notion d'intimité pourrait paraître saugrenue pour une époque holiste et corporatiste telle que l'ère médiévale. Pourtant, la fin du Moyen Âge connaît l'essor de l'individuation, voire de l'individualisation. Sur ces questions, voir notamment (Iognat-Prat, Beos-Rezak, dir., 2005).

6 Cette expression est souvent rattachée à un des péchés de la langue, le murmure (Casagrande, Vecchio, 2007 : 181-186). Cette approche théorique et théologique ne sera pas la nôtre. Dans le domaine de la littérature profane, la question du volume de la voix reste encore relativement peu étudiée, malgré un intérêt de la critique pour les phénomènes de phonation (Anheim). Deux questions ont surtout intéressé les médiévistes : celle de la décrépitude de la voix, en particulier dans les poèmes de vieillesse d'Eustache Deschamps et de François Villon, et celle de la tessiture, notamment autour de Christine de Pizan qui imagine changer son timbre lors de sa métamorphose en homme, dans *Le Livre de la mutacion de Fortune*.

fit-il à expliquer qu'ils baissent ainsi le son ? En d'autres termes, le murmure relève-t-il d'un simple pragmatisme ou induit-il une forme d'érotisme ?

« Dedens / dens » : pragmatique du murmure

Certes, le murmure relève d'abord d'une pragmatique de la dissimulation. Souvenons-nous que dans son *Traité de l'amour courtois*, André le Chapelain définissait le secret comme une condition *sine qua non* du sentiment. Sitôt divulgué, l'amour fanerait :

Celui qui désire donc garder son amour longtemps intact doit veiller avant tout à ce qu'il ne soit divulgué à quiconque et le tenir caché aux yeux de tous. Car dès que plusieurs personnes commencent à en avoir connaissance, il cesse aussitôt naturellement et il connaît le déclin (Le Chapelain, 2002 : 151).

Ces préceptes font bien sûr écho à la menace que représente la figure topique du *losengier*, qui dans le *Voir Dit* s'actualise dans la figure multi-oculaire d'Argus : « [...] et aussi que Argus atout ses .C. yeus ne fait que regarder et espier que nulz n'i atouche, et, s'il en veoit aucune chose oster, il le diroit tantost a Male Bouche, qui le chanteroit a note par tous les quarrefours d'un pays⁷. » (Machaut, 1999 : 570). Or cette angoisse panoptique se double d'une hantise auditive, car si les médisants ouvrent l'œil, ils tendent aussi l'oreille, comme l'explicite Sibylle de la Tour dans le *Livre du duc des vrais amants* : « [...] car quant on vient en la presence d'une haulte dame, toute personne adresce son regard a elle et ses oreilles a ouir ce que elle dira et son entendement a noter tout son fait. » (Pizan, 2013 : 340). Les *losengiers* se caractériseraient alors par une forme d'hyperesthésie, obligeant l'amour à se déployer en sourdine, ce qui se vérifie lorsque les amants se lisent. Ainsi, lorsque Guillaume reçoit une missive de Toute Belle, il prend soin d'opérer le plus discrètement possible :

Les lettres pris et les ouvry,
Mais a tous pas ne descouvry
Le secret qui estoit dedens,
Eins les lisoie entre mes dens. (Machaut, 1999 : 100, v. 780-783)

Le sujet pronominal, ici non-exprimé, s'oppose à la collectivité représentée par l'indéfini « tous », tandis que l'alternance de la négation et de l'assertion

7 Il appartient alors aux amants d'endormir Argus de telle sorte qu'il ne voie « nes que une taulpe » (Machaut, 1999 : 570), cet animal étant traditionnellement considéré comme aveugle : « Et sachiez que taupe ne voit goute, car nature ne volt pas ovrir la pel qui est sor ses oilz, et ainsi ne valent il neant, porce que il ne sont descouvert » (Latini, 1863 : 252). Dans sa lettre XXXVI, la dame tourne Argus en dérision : « [...] et pour ce je ne doute riens Argus, car s'i[l] avoit encor autant de yeulz que il ha, n'i verra ja chose de quoi Male Bouche doie mesdire. » (Machaut, 1999 : 576).

visé moins l'amplification⁸ que la radicalisation de l'opposition entre le sujet et le collectif, perçu comme une menace. Dans le même temps, « dedens » rime avec « dens » : la barrière dentale verrouille l'espace vocal et la parole n'exède jamais la cavité buccale⁹. De manière similaire, lorsqu'il répond au poème de sa dame, l'amant insiste sur le fait qu'il lui « rescr[it] / Celeement, a pau de cry » (Machaut, 1999 : 76, v. 532-533) : si la poésie est vocalisée, la voix demeure retenue.

Les murmures des amants s'opposent donc à ceux des médisants, comme l'a parfaitement mis en lumière un grand admirateur de Machaut, René d'Anjou, dans son *Livre du Cœur d'amour épris*. Si le Cœur n'envoie pas de lettres à Douce Merci, il mandate dame Pitié pour lui transmettre ses hommages le plus discrètement possible : « Et dame Pitié [...] salua la douce Mercy et se vint asseoir emprés elle, et lui parla a basse voix le plus qu'elle pouoit, combien que Jalouzie et les mesdisans mectoient tousjours paine d'escouter. » (Anjou, 2003 : 388). Mais alors que Pitié chuchote à l'oreille de Douce Merci, Danger grommelle « entre ses dens » et les médisants commencent leurs messes basses¹⁰. Or la dangerosité de ces reproches ne réside pas dans leur volume mais dans leur prolifération, et se situe moins sur un axe vertical qu'horizontal.

Pour s'en protéger, non seulement on murmure l'amour, mais on le claquemure. En effet, il existe une correspondance presque physique entre le faible volume de la voix et l'environnement architectural. On murmure calfeutré dans un lieu clos, si bien que l'on ne sait plus très bien qui de la voix ou de l'espace façonne l'autre : le filet de voix forme un cercle à la circonférence restreinte, actualisée et matérialisée par les murs de la chambre, lieu du retrait par excellence, dans le sillage du *studiolo* italien (Braunstein, 1999 : 605-606). En termes d'acoustique, la chambre est alors un *locus surdus*, pour reprendre les mots de Vitruve dans son *De Architectura*. Étudiant l'acoustique des théâtres, ce dernier préconise de choisir un lieu où la voix « puisse [se] déplacer en demeurant la plus claire possible » (Vitruve, 2009 : 10). La chambre s'impose donc comme

8 Les arts poétiques considèrent cette alternance, courante, comme un procédé d'*amplificatio* (Vinsauf, 1962 : 218).

9 Est-elle-même articulée ? Cicéron détaille ainsi la formation de la parole : « Et puis, dans la bouche est située la langue, bornée par les dents ; c'est elle qui module et détermine le flot inarticulé de la voix, et qui produit des sons distincts et précis, en frappant les dents et d'autres parties de la bouche [...]. » (Cicéron, 2004 : 124). Comme le souligne Sophie Marnette, il peut être difficile de distinguer un discours effectivement prononcé d'une pensée intérieure : « *It is however slightly difficult to clearly distinguish between internal speech and external speech in medieval texts since most texts were oralised (i.e. sung or read aloud). So when characters are said to speak to themselves, that discourse can be presented as being uttered aloud. This is clear in expressions such as "speaking softly so that nobody can hear" or "speaking between one's teeth".* » (Marnette, 2005 : 208).

10 « Mais quant ilz virent dame Pitié entrer en la chambre, ilz commencerent a abaisser leur caquet ; ce non obstant, ilz ne laisserent pas a murmurer et a caqueter ensemble, disans que le deable a bien aportee ceeste vielle maintenant. » Lors de son départ, ils repartent de plus belle : « Lors prist dame Pitié congié pour s'en aller d'illec, mais ce ne fut pas sans murmurer ne avoir des broquars par les mesdisans pour le long parlement qu'elle avoit tenu avecques la douce Mercy. » (Anjou, 2003 : 392). René tisse un réseau lexical de la vocalité malveillante, passant du *murmure* au *caquet* (déverbal de *caqueter*, ayant une origine onomatopéique), en passant par le *broquar* (du verbe *brocher*, qui remonte lui-même au latin *brocchus*, *broccus*, « proéminent, saillant, en parlant des dents »).

l'antithèse sonore du théâtre, assourdissant l'amour¹¹. Semble alors s'établir un jeu de correspondance entre la cavité buccale et l'espace architectural, entre la barrière d'émail et celle de pierre. Les deux espaces préservent ainsi l'intime et il n'est pas anodin que le radical *chambre* soit régulièrement modifié par le suffixe diminutif hypocoristique (*chambrette*) : il s'agit moins de souligner l'exigüité du lieu que son caractère acoustiquement intime¹². Rien d'étonnant, donc, à ce que dans le *Voir Dit* la chambre soit le lieu privilégié de la lecture (Cerquiglini, 2002 : 256-257 ; Demartini, 2001 : 13), où les amants se réfugient pour ouvrir leurs plis :

Quant ma dame mes lettres vid,
Savés comme elle se chevit ?
De bon entendement et sain
Sus son cuer les mist en son sain ;
Et puis elle n'atendi pas,
Ains s'en ala plus que le pas
En sa chambre celement
Et clouÿ l'uis tout belement. (Machaut, 1999 : 156, v. 1334-1341)

La récurrence de certains termes (*uis*, *celement*, *clore*...) transforme la lecture en expérience intime et trouve sa correspondance dans la représentation de l'enceinte architecturale dans les différents cycles iconographiques (Paris, BnF, ms. fr. 1584, fol. 233v. ; Paris, BnF, ms. fr. 22545, fol. 146v.), qui figurent la dame entre quatre murs, à côté de, ou assise sur un lit qui ne restera pas vide bien longtemps...

De fait, la chambre sert également d'écrin aux étreintes amoureuses. Lors de la foire du Lendit, les amants couchent l'un près de l'autre dans l'obscurité la plus totale, nouvel auxiliaire du secret :

Li sergens qui l'uis nous ouvri
De .II. mantellés nous couvri
Et la fenestre cloÿ toute
Et puis l'uis, si qu'on n'i vit goute.
Et la ma dame s'endormi,
Tousdis l'un de ses bras sur mi¹³. (Machaut, 1999 : 338, v. 3683-3688)

11 Y compris ses manifestations les plus intenses. Il peut s'agir de lamentations, comme celles de Dante dans la *Vita Nuova* : « Et après que ces pleurs se furent un peu calmés, je me réfugiai dans ma chambre, où je pouvais me lamenter sans être entendu [...] » ; « *Et poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi nella mia camera, là ove io potea lamentarmi senza essere udito [...]*. » (Alighieri, 2024 : 40-41). On peut également penser au bruit des ébats amoureux et l'on se souvient de la « chambrette de attour [...], bien tendue et tappissée » dans laquelle damps Abbé « confess[e] tresdoulcement » Belle Cousine dans *Saintré* (La Sale, 1995 : 442).

12 Si le mur isole phoniquement, empêchant le son d'entrer et de sortir, il réverbère surtout : en tant qu'épicentre de la correspondance, la chambre est « chambre d'écho » (Corbellari, 2022 : 25). Ce phénomène est notamment perceptible dans les correspondances prosodiques et rimiques qui rapprochent les pièces lyriques que s'échangent les amants.

13 Dans le *Livre du duc des vrais amants*, c'est aussi à huis clos que se tient le rendez-vous des amants : après l'arrivée de la dame, « l'uis on serre » (Pizan, 2013 : 298, v. 2666).

Toutes les issues étant barricadées, la chambre offre la liberté aux amants de s'embrasser et de s'étreindre. L'amour ne peut se contenter de mots et réclame la chair... À moins que l'un n'équivaille l'autre ?

« Bas ton / tañton » : érotique du murmure

De fait, au-delà de cet impératif de discrétion, le murmure semble trouver sa motivation profonde dans son pouvoir érogène. En effet, il semble intimement lié à une forme de sensualité, comme s'il exhaussait le plaisir. Aussi la quantité sonore serait-elle, avant tout, une qualité.

C'est la dame de *L'Espinette amoureuse* de Jean Froissart, un autre admirateur de Machaut, qui peut nous mettre sur cette voie. Alors que son amant vient de lui faire parvenir une ballade, elle la lit à voix basse :

Et ma dame prist lors a rire,
 Qui tost pensa dont ce venoit,
 Et dist : « Cha ! » Quant elle le voit,
 Souef en basset le lisi. (Froissart, 1963 : 82, v. 1290-1294).

Surprise ou mépris ? Comme toujours, les sentiments de la dame de Froissart sont difficiles à saisir. On notera toutefois que le *modus legendi* (« en basset ») est associé à une forme de suavité, suggérée par l'adverbe *souef*. La dame goûterait-elle les mots doux de son amant en les murmurant ? La lecture correspondrait alors à une forme de manducation de la parole, ce que nous confirme la métaphore culinaire régulièrement mobilisée dans le *Voir Dit*, en particulier lorsque Machaut nous dit qu'il prend « joie, plaisance et douce nourriture au lire » et qu'il lit « si souvent que la douce saveur en demeure en [s]on cuer a toutes heures » (Machaut, 1999 : 148-150). Les amants se délectent donc de leurs lettres respectives : non seulement la chorégraphie amoureuse qui se déploie à la lecture se rapproche du lyrisme du cœur mangé¹⁴ (Cerquiglini, 1995 : 113), mais l'imaginaire culinaire transforme la lecture un véritable festin, Guillaume recuisinant là un motif déjà ancien¹⁵. Faisant de la lecture une eucharistie profane, le *Voir Dit* propose une manducation de la parole qui s'écarte du modèle biblique¹⁶ et qui se rapproche de la gourmandise.

14 Sur le lyrisme du cœur mangé, on consultera notamment (Labère, 2021). Le fantasme de l'ingestion de l'aimée sera actualisé à la fin du xv^e siècle dans la *Cárcel de amor*, où Lérian absorbe les lettres de Lauréolle : « Dans le doute, il choisit donc le parti le plus sûr : il se fit apporter un verre d'eau et y jeta les lettres après les avoir mises en menus morceaux ; ceci fait, il demanda qu'on l'assît dans le lit et une fois assis, il les but avec de l'eau ; ainsi son cœur fut pleinement satisfait. » ; « Pues tomando de sus dudas la más seguro, hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedaços écholas en ella, y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bevióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad. » (San Pedro, 2022 : 228-229). Nous remercions Sarah Pech-Pelletier de nous avoir signalé ce texte.

15 On se souvient de Fénice goûtant le mot de Cligès : « Cil seus moz la sostient et pest / et toz ses max li asoage. / D'autre mes ne d'autre bevrage / ne se quiert peñtre n'abevrer, / car quant ce vint au dessevrer, / dist Cligès qu'il estoit toz suens. » (Troyes, 2006 : 294-296, v. 4364-4369).

16 « Il me dit : "Fils d'homme, mange ce que tu trouves : mange ce rouleau, puis va, parle à la maison d'Israël". J'ouvris alors ma bouche et il me fit manger ce rouleau. » Ézéchiel 3, 1-2.

Or cette saveur ne correspondrait-elle pas à un autre type de festin, et la lecture murmurée n'annoncerait-elle pas le plaisir charnel ? La manducation de la parole serait alors le pendant de la rencontre des chairs :

[...]
 Moult doucettelement s'esvilla
 Et moult bassettement toussi
 Et dist : « Amis, estes vous cy ?
 Acolés moi seürement. »
 Et je le fis couardement :
 Mais moult le me dist a bas ton.
 Pour ce l'acolai a taston,
 Car nulle goute n'i veoie ;
 Mais certainement bien savoie
 Que ce n'estoit pas sa compaigne¹⁷ ! (Machaut, 1999 : 340,
 v. 3702-3711).

Nous devinons une forme d'excitation liée au danger, tandis que la sensualité de la scène s'exprime par les suffixes qui unissent les adverbes « doucettelement » / « bassettement » et qui créent une allitération en [s] qui semble vouloir mimer le susurrement des voix. Surtout, la rime « bas ton / taston » vient définitivement lier la voix ténue et le corps nu, et ériger l'oreille en zone érogène. N'oublions pas que dans le *Speculum ad foderi*, ouvrage anonyme du début du xv^e siècle, l'amant est invité à l'embrasser pour éveiller le désir de sa partenaire : « Les endroits à embrasser sont la bouche, les joues, les lèvres, les yeux, le front, les oreilles, les mains, les jambes et le cou¹⁸. » Oui, le murmure est érotique, lorsque les lèvres s'approchent de « cette étrange coquille¹⁹ » que constitue l'oreille, pour reprendre les mots de Pascal Quignard réactualisant le discours médiéval qui rapprochait l'orifice du coquillage (Fritz, 2000 : 65-69). En réalité, les chuchotements possèdent une puissance charnelle indéniable. « Chuchoter aussi peut être de tout le corps²⁰ », d'autant que la propagation du son et des voix, sur le modèle des ondes concentriques, peut être envisagée comme une forme de toucher : « La voix consiste dans le choc subi par l'air. Le toucher, ou le choc, subi par l'air parvient aux oreilles et, en y entrant, il est soumis à un changement progressif. Le toucher reçu par l'air se répercute sur l'air voisin, et ainsi

17 L'érotisme, qui reste ici dans les limites de la bienséance, était nettement plus cru dans les fabliaux : « Et Daviez sa main avale / droit au pertuis desoz lo vandre, / par o li viz el cors li entre, / si santi les paus qui cressoient : / soués et coiz encor estoient. / Bien taste tot o la main destre, / puis demande que ce puet estre. » (Rossi, Straub, éd., 1992 : 100, v. 134-140).

18 « *E los lochs del baysar : es la bocha e els molls della cara et els los pots et los ulls, el front e les orelles et les mans e les pernes e la garganta.* » (Pierreville, éd., 2019 : 86-87).

19 « Les corps se font soudain plus proches de façon mystérieuse [...] / Un jour, ils semblent à jamais proches, sans qu'ils aient besoin de bouger. / Puis la bouche vient plus près de l'oreille à qui l'on veut tout dire. / La bouche se glisse dans les cheveux noirs et roux où elle vient chuchoter. / Les lèvres se mêlent à une espèce de soie mais évitent de toucher cette étrange coquille. » (Quignard, 2016 : 74).

20 « Bien au-delà de ces situations, chaque fois qu'on *donne* de la voix, on se donne dans la voix. Elle est bien alors de tout le corps, sans pour autant crier. Chuchoter aussi peut être de tout le corps. » (Meschonnic, 1997 : 27).

de suite, de proche en proche²¹. » Dans la mesure où la voix est « du corps hors du corps » (Meschonnic, 1997 : 28), ne peut-on imaginer la propagation sonore comme une forme de caresse ?

Pourrait-on, alors, caresser un corps absenté ? Chuchotant les mots envoyés par l'aimé, on s'imagine pouvoir l'êtreindre et la lettre paraît dotée du « pouvoir de recréer la présence de l'amant » (Bétemps, 1998 : 307). Tel est le propre du *medium* épistolaire que de prendre chair, selon un processus que l'on appellera « corpo-réalité », à la suite de Michelle Bocquillon : « Par "corpo-réalité" de la lettre, j'entends sa présence effective dans l'univers amoureux en tant que représentante du corps de l'aimé(e) ; en d'autres termes, la lettre "prend corps" sous l'impulsion des affects. » (Bocquillon, 2004 : 38). La lecture en solitaire ouvre donc, paradoxalement, sur la présence de l'autre.

Cette présentification paradoxale se trouve encore renforcée lorsque Guillaume lit les écrits de Toute Belle sous les yeux de son portrait, autre objet vecteur de corpo-réal :

La pluseurs fois sa lettre lui
Tous seulz, qu'il n'i havoit nullui
Fors moy sans plus et son ymage [...]. (Machaut, 1999 : 420,
v. 4761-4763)

Se tisse un jeu scopique où la dame est à la fois regardée, par l'intermédiaire de sa lettre, et regardante, par l'intermédiaire du portrait. On ne lit que sous le regard de l'autre, et l'espace clos s'ouvre à sa présence. Dans l'autre sens, c'est parfois une tierce personne qui permet à Machaut de regarder Toute Belle en train de lire. Une servante rapporte les paroles de la lectrice à Guillaume qui nous les transcrit à son tour :

Et savez vous qui le me dit ?
Celle qui la presente estoit
Et qui la chaussoit et vestoit. (Machaut, 1999 : 156, v. 1353-1355)

Voilà un témoin bien indiscret, au contact direct du corps de la dame : cet habillage nous suggère, en creux, la nudité du corps aimé. Le binôme « chausser / déchausser » connote souvent la pénétration²² et ce personnage, essentiellement fonctionnel, sert moins la vraisemblance de la narration que son érotisation. Par le truchement du regard ancillaire, nous avons accès à une scène de lecture qui a tout d'une scène de sexe ! Voyeurs, nous pénétrons l'intime de l'intime de la dame, à savoir son for intérieur :

21 « *Vox autem est aer ictus. Tactus ergo uel ictus aeris ad aures uenit, et intrando paulatim alternatur. Tactus enim propinqui aeris propinquiorem percutit, ille succedentem sibi.* » (Saint-Thierry, 1988 : 117).

22 Dans un des rondeaux de Deschamps, la beauté de son pied est mise en avant par la dame coquette et aguicheuse : « J'ay piez rondés et petiz, / Bien chaussans, et biaux habis, / Je sui gaye et joliette. » (Deschamps, 2014 : 358, R. DLIV, v. 24-26).

Et puis elle les print a lire
 D'un cuer qui tendrement souſpire,
 En disant que j'avoie tort
 Et cuer nice, rude et entort
 Quant ainsi de li me doubtoie
 Et quant en riens la mescreoie
 Que ses cuers ne fust tous en mi.
 Et souvent en disoit : « Aimmi ! »
 Qu'Amours li disoit : « Belle, plain te ! »
 Si commença ceste complainte,
 Mais pour ce onques ne me maudit. (Machaut, 1999 : 156,
 v. 1342-1352)

« Lire » rime avec « souſpire » (v. 1342-1343), ce qui lie la voix au souffle et à l'affect. Se construit sous nos yeux une véritable saynète où la performance de lecture démultiplie ses actants et où la situation d'énonciation s'élargit au gré de la stratification des discours rapportés. La conjonctive complétive des vers 1344-1348 inaugure une construction hypotaxique qui nous permet de suivre l'argumentation de Toute Belle, laquelle déplore le manque de confiance de son amant. L'essence de cette argumentation, fondée sur le reproche et le regret, se cristallise ensuite dans le discours direct : « Et souvent en disoit : "Aimmi !" ». L'interjection, expression privilégiée des affects de l'âme²³, ponctue la lecture et sature l'espace sonore, laissant sourdre l'affliction de la dame.

Or cette exclamation langoureuse n'est que seconde et répond à l'apostrophe d'Amour. En réalité, la chambre de Toute Belle est une chambre d'écho où les murs ne réverbèrent que les troubles intérieurs. Aussi Machaut ne se contente-t-il pas de s'immiscer dans la chambre de sa dame, il en pénètre le cœur et accède à son théâtre mental, d'autant que le trouble de l'aimée va trouver à s'exprimer dans la lyrique : là où *Aimmi* condense l'affliction, la complainte insérée (v. 1356-1397) va la développer. S'établit donc une chaîne sonore et vocale qui nous fait passer du soupir à la lyrique. On transmue donc le *soupir* en *dire* puis en *chant*, à mesure que l'on passe de la lecture à l'écriture, au gré des formulations inchoatives : « elle les print a lire » (v. 1342) ; « si commença ceste complainte » (v. 1351). Grâce au témoin indiscret, l'amant procède à rebours : il ne se contente pas de recevoir la complainte rimée de la dame mais remonte à sa source, à savoir le premier soupir. Dans l'illusion d'une co-présence, il se place au plus près de la voix aimée et se délecte du souffle qui lui caresse l'oreille.

23 « L'interjection apparaît ici comme le vocable propre à cet homme intérieur que saint Augustin avait mis en valeur. Elle permet de révéler dans le langage extérieur d'un être doué de raison cette part secrète de lui-même qui est gouvernée par les affects et n'est connue que de Dieu. » (Lucken)

S'écouter ?

Les choses se complexifient lorsque ce n'est plus un témoin qui nous donne accès à la lecture, mais la lectrice elle-même. De fait, dans sa vingt-deuxième lettre, la dame prend elle-même en charge cette description :

Mais quant je vi vos lettres, onques n'os joie qui si m'alaist au cuer ; car a paine me pos je soubstenir de joie quant je les tins ; car tous li cuers mèsvanuy, de quoi moult de teles dames avoit aveuques mi qui se mervillierent que j'avoie. Et toutesfois li cuers me revint, et m'en alai en ma chambre, disant que je m'aloie reposer un po, et chascuns s'en ala et me laisserent, car il cuidoient que je fusse moult malade, et si estoie je. Et fermai ma chambre, et leu vos douces lettres, et entendî bien tout le fait ; [...]. Si eu[s] en lisant moult de biens, et moult de maulz, mais je les soubstien bien et me sont moult doulz. (Machaut, 1999 : 406-408)

La joie déborde et Toute Belle manque de s'évanouir. Elle reprend ici une rhétorique traditionnelle qui remonte à la chanson de geste et qui accentue le caractère irrépressible de l'émotion (Thomasset, 2016 : 179). Le compte rendu de la réception occupe la majeure partie de cette lettre, d'ailleurs assez courte. La *narratio* est tout entière occupée par la réception de la lettre, traitée comme une véritable petite histoire, avec un séquençage extrêmement vif, porté par la multiplication de la conjonction de coordination « et ». L'écriture prend pour sujet la lecture, seule à faire événement.

Semble alors s'ouvrir une sorte de jeu d'auto-réflexion dans lequel la dame se regarde aimer en se regardant lire, comme animée par la volonté de se contempler en pleine action. Là où Machaut avait besoin du truchement du portrait pour être regardé, la dame supprime la médiation picturale pour se dédoubler, à la fois actrice et spectatrice de sa propre lecture. Toute Belle évolue seule dans l'espace épistolaire qui tend à devenir un espace scénique autonome et verrouillé dans lequel s'émeut un sujet potentiellement devenu son propre objet de désir.

Il n'est à cet égard pas anodin que la lecture donne parfois lieu à une contemplation de soi. Aussi se fait-elle spéculaire, par exemple lorsque Toute Belle décrypte son nom dans un rondeau envoyé par Guillaume : « J'ai veu le rondel que vous m'avez envoieé, et y ai bien trouvé mon nom. » (Machaut, 1999 : 434). Ce rondeau nous sera donné à lire dans la trente-cinquième lettre de l'amant, avec une énigme à déchiffrer :

Dix [et] sept, .V., .XIII., .XIII. et quinze
M'a doucement de bien amer espris. (Machaut, 1999 : 574, v. 6263-6264)

L'arithmétique s'avère relativement transparente (chaque chiffre correspond au rang d'une lettre de l'alphabet), et l'on arrive facilement à former le nom de Péronne. Lire serait-il devenu narcissique ?

Or, si la dame se regarde lire, Machaut se regarde écrire. Ainsi, au sujet de la mélodie de ce rondeau crypté, il se vante de son brio : « Et sachiés certainement que passé ha .VII. ans je ne fis si bonne chose ne si douce a oÿr ; dont j'ai grant joie quant je y ay si bien assené pour l'amour de vous et pour ce que vostre noms y est. » (Machaut, 1999 : 570). En réalité, c'est moins le nom de sa belle qui lui importe que le sien, et c'est dans l'affirmation de son *ethos* auctorial que Guillaume trouve son véritable plaisir. Construit sur le modèle d'une relation didactique (Fasseur, 2006 : 162-194), le *Voir Dit* réhausse le prestige de son auteur. Déjà dans sa dixième lettre, ce dernier goûtait son talent musical : « [...] et, par Dieu, long temps ha que je ne fis si bonne chose a mon gré, et sont les tenures aussi douces comme papins dessalés [...]. » (Machaut, 1999 : 188). La marducation de la parole ne s'actualise plus que dans l'auto-délectation.

Conclusion : si fort...

Reste alors à convaincre son lecteur, et Machaut partage sa création avec des « étrangers », avant même que Toute Belle ne reçoive la mélodie de son rondeau : « Et a couvenu par force que je l'aie baillié ailleurs avant que a vous, car li estranges qui estoient a Reims ne m'en laissoient en paix. » (Machaut, 1999 : 570). Dès sa vingt-cinquième lettre, Machaut annonçait envoyer leurs poésies aux grands seigneurs, toujours plus gourmands. En cette fin de Moyen Âge, à mesure que les notions de paternité littéraire et d'auctorialité se développent, l'impératif de publication transcende l'intime : s'esquisse conséquemment une nouvelle hiérarchie entre les différentes fonctions occupées par l'amant-poète. Désormais compte la gloire littéraire, et le *Voir Dit* tout entier participe du renom de Guillaume, même si celui-ci n'agit qu'à la demande de sa dame (v. 490 sq²⁴).

L'attitude de Toute Belle est bien différente, elle qui est accusée de divulguer à tout vent les lettres de son amant :

Et encor(e) vous ay je couvent
 Que par tout vos lettres flajole
 Et moustre, ne(i)s a la carole,
 Dont ce n'est c'une moquerie
 Et poi y ha qui ne s'en rie. (Machaut, 1999 : 656, v. 7365-7368).

24 Guillaume ne souhaite pas être assimilé à ces vantards blâmés par Raison, sur le mode de la *laudatio temporis acti*, dans une ballade de Deschamps : « Et l'en souloit les grans fais achever / veulent tout reveler, / Dont tele honte recueil / Que tous hommes désormais hair vueil / Quant decliner les voy de leur droit art. » (Deschamps, 2014 : 422, B. DCCCLVIII, v. 22-28).

Le verbe *flajoler*, qui revient quelques vers plus loin²⁵, semble entériner la fin des murmures, partant de l'amour. Livrant les lettres en pâture, Toute Belle pourrait ne plus vouloir berner Argus... Là où, pour ce faire, Mercure « dou flagol chante a bas ton » (Boer, éd., 1915 : 139, v. 3646), la dame, paraît-il, se gausse de son amant haut et fort. Mais ne sont-ce pas de pures calomnies, et le secrétaire qui les accrédite ne joue-t-il pas la même partition que Male Bouche, qui dans *Le Roman de la Rose* « dit a la flaute / C'onques fame ne trova juste » (Lorris, 1992 : 232, v. 3899-3900) ? Peu importe à dire vrai, car Machaut, écoutant cette musique qui monte, s'estime trahi par sa dame :

Et quant j'entendi ceſte note
Que mes secretaires me note,
En mon cuer si fort la notai,
C'onques puis je ne l'en oſtai. (Machaut, 1999 : 664, v. 7510-7513)

Décidément, tout sonne trop fort, et il semble que, d'une manière ou d'une autre, cette fin de Moyen Âge s'écarte des codes de la *fin'amor* pour réfléchir à la publication du sentiment. Que la dame le clame ou que l'auteur l'écrive, il se pourrait que l'amour n'appartienne (déjà) plus à la sphère de l'intime.

Bibliographie

Sources primaires

- ALIGHIERI, Dante, *Vie Nouvelle*, éd. Jean-Charles Vegliante, Marina Marietti, Cristiana Tullio Altan, Paris, Classiques Garnier, 2024.
- AMBROISE (saint), *Hexaameron, Patrologiae latinae tomus XIV*, éd. Jacques Paul Migne, Paris, Garnier, 1982.
- ANJOU, René d', *Le Livre du Cœur d'amour épris*, éd. Florence Bouchet, Paris, LGF, 2003.
- BOER, C. de (éd.), *Ovide moralisé, poème du commencement du quatorzième siècle, tome I (livres I-III)*, Amsterdam, Müller, Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, 1915.
- CICÉRON, *La Nature des dieux*, trad. Clara Auvray-Assayas, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- DESCHAMPS, Euſtache, *Anthologie*, éd. Clothilde Dauphant, Paris, LGF, 2014.
- ROSSI, Luciano, STRAUB, Richard (éd.), *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre, Fabliaux érotiques*, Paris, LGF, 1992.
- FROISSART, Jean, *Les Chroniques de sire Jean Froissart*, éd. J. A. C. Buchon, Paris, Desrez, t. III, 1840.
- FROISSART, Jean, *L'Espinette amoureuse*, éd. Anthime Fourier, Paris, Klincksieck, 1963.
- LA SALE, Antoine de, *Jehan de Saintré*, éd. Joël Blanchard, trad. Michel Quereuil, Paris, LGF, 1995.

25 « Ainsi chascuns me rigoloit, / Pour ce que ma dame voloit / Que nos amours fussent chantees / Par les rues et flajolees / Et que chascuns apperceüſt / Qu'elle m'amoit et le sceüſt [...]. » (Machaut, 1999 : 666, v. 7550-7555). Détail intéressant, le même verbe est utilisé au v. 6907 à propos de l'inquiétant Polyphème, qui cherche à séduire la *crueuse* Galathée, potentielle double de Toute Belle.

- LATINI, Brunetto, *Le Livre du trésor*, éd. P. Chabaille, Paris, Imprimerie impériale, 1863.
- LE CHAPELAIN, André, *Tractatus*, trad. Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 2002.
- LORRIS, Guillaume de, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, LGF, 1992.
- ORLÉANS, Charles d', « Songe en complainte », *Ballades et rondeaux*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, Paris, LGF, 1992.
- PIERREVILLE, Corinne (éd.), *Speculum al foderi, Anthologie de la littérature érotique du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- PIZAN, Christine de, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. Dominique Demartini, Didier Lechat, Paris, Honoré Champion, 2013.
- QUIGNARD, Pascal, *Les Larmes*, Paris, Grasset, 2016.
- RENART, Jean, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, traduction, présentation et notes de Jean Dufournet, texte édité par Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 2008.
- SAINT-THIERRY, Guillaume de, *De Natura corporis et animae*, éd. Michel Lemoine, Paris, Les Belles Lettres, 1988.
- SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor*, éd. Carmen Parrilla, trad. Sylvia Roubaud, Paris, Roma, Memini, 2002.
- TROYES, Chrétien de, *Cligès*, éd. Laurence Harf-Lancner, Paris, Honoré Champion, 2006.
- VINSAUF, Geoffroi de, *Poetria nova, Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, éd. Edmond Faral, Paris, Honoré Champion, 1962.
- VITRUVÉ, *De Architectura*, éd. et trad. Catherine Saliou, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

Sources critiques

- ANHEIM, Étienne, « La voix au Moyen Âge », in Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (éd.), *La Voix au Moyen Âge*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, doi : [10.4000/books.pSORBONNE.88672](https://doi.org/10.4000/books.pSORBONNE.88672).
- BÉTEMPS, Isabelle, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque du XV^e siècle », 1998.
- BOCQUILLON, Michèle, « La "corpo-réalité" de la lettre d'amour », *Dalhousie French Studies*, 2004, n° 67, 37-47.
- BOUCHERON, Patrick, « Signes et formes du pouvoir », in Jacques Dalarun (dir.), *Le Moyen Âge en lumière : manuscrits enluminés des bibliothèques de France*, Paris, Fayard, 2002, 173-205.
- BOUCHET, Florence, *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque du XV^e siècle », 2008.
- BRAUNSTEIN, Philippe, « Le retrait », in Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, « Points. Histoire », 1999, 605-608.
- CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *Les Péchés de la langue : discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. Philippe Baillet, Paris, Les éditions du Cerf, 2007.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « Un engin si subtil ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1985.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « Ne sont pas mos de cabarès : la lecture selon Guillaume de Machaut », in Olivier Collet et al. (textes réunis par), *Ce est li fruis selonc la letre : mélanges offerts à Charles Méla*, Paris, Honoré Champion, 2002, 255-264.

- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « Polyphème ou l'ancre de la voix », Michel Zink *et al.* (textes réunis par), *L'Hostellerie de pensée : études sur l'art littéraire au Moyen âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1995, 105-118.
- CORBELLARI, Alain, « Clausturation et ouverture dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », *Le Moyen Âge. Revue d'histoire et de philologie*, 2022, CXXVIII, n° 1, 19-29.
- DEMARTINI, Dominique, « Au "vif" du cœur, les lettres du *Voir Dit* entre tradition et nouvel art d'écrire en prose », *Méthode !*, 2001, n° 1, 11-19.
- HABLOT, Laurent, VISSIÈRE, Laurent (dir.), *Les Paysages sonores : du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- FASSEUR, Valérie, « Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », *Romania*, 2006, t. 124, n° 493-494, 162194.
- FRITZ, Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge : le versant épistémologique*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, « Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières », 2000.
- GALLY, Michèle, JOURDE, Michel (dir.), « Avant-propos », *Par la vue et par l'ouïe*, Lyon, ENS Éditions, 1999, doi : [10.4000/books.enseditions.22565](https://doi.org/10.4000/books.enseditions.22565).
- IOGNAT-PRAT, Dominique, BEDOS-REZAK, Brigitte (dir.), *L'Individu au Moyen Âge : individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005.
- JULLIEN, François, *De l'intime : loin du bruyant Amour*, Paris, Grasset, 2013.
- LABÈRE, Nelly, *Gastrono(r)mie. Naissance de la littérature gastronomique*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque du XV^e siècle », 2021.
- LUCKEN, Christopher, « Éclats de voix, langage des affects et séductions du chant. Cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la littérature médiévales », in Didier Lett et Nicolas Offenstadt (dir.), *Haro ! Noël ! Oyé !*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2003, 179-201, doi : [10.4000/books.pSORbonne.13479](https://doi.org/10.4000/books.pSORbonne.13479).
- MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », in Gérard Dessons (dir.), *Penser la voix. La Licorne*, 1997, n° 41, 25-42.
- MARNETTE, Sophie, *Speech and Thought Presentation in French. Concepts and strategies*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2005.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 2016.
- THOMASSET, Claude, « Références quotidiennes, références médicales », in Georges Vigarello (dir.), *Histoire des émotions. 1, De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016, 178-195.
- ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

La maison de Celestina ou la perpétuelle recomposition de l'intime (1502-1542)

François-Xavier Guerry
Université Clermont Auvergne
Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique

RÉSUMÉ. C'est la maison de Celestina, telle qu'elle se fait jour dans l'œuvre originale et ses trois premières continuations (Feliciano de Silva, Gaspar Gómez et Sancho de Muñón), qui est au cœur de cet article. Lieu diégétique pérenne et garant de la continuité cyclique nécessaire à la bonne compréhension d'œuvres qui investissent et enrichissent un univers fictionnel préexistant, la maison de l'entremetteuse – et c'est là l'un de ses paradoxes et ce qui fait qu'elle nous échappe en partie – donne l'impression de constituer un espace aux limites mouvantes, sans cesse repoussées ; un espace que les continuateurs modulent à l'envi, au gré des vicissitudes de l'intrigue et, en particulier, des besoins d'intimité des uns et des autres. Elle est le théâtre d'une perpétuelle recombinaison spatiale et symbolique de l'intime, d'un voilement / dévoilement successif, qui ne manque pas de renvoyer à une réalité extralittéraire du temps. La conception de cet espace domestique qui tient à la fois du dedans et du dehors ne doit-elle pas être reliée à un mouvement plus général, propre à l'Espagne de la première modernité, un mouvement de spécialisation et de délimitation croissantes des espaces domestiques et, plus largement, de conquête progressive de l'intimité dont se font écho les historiens ?

MOTS-CLÉS : célestinesque, Celestina, cycle littéraire, intimité, espace domestique

ABSTRACT. It is the house of Celestina, as it emerges in the original work and its first three continuations (Feliciano de Silva, Gaspar Gómez and Sancho de Muñón), that is at the heart of this article. As a perennial diegetic site and guarantor of the cyclical continuity necessary for a proper understanding of works that invest and enrich a pre-existing fictional universe, the house of the matchmaker – and this is one of its paradoxes and the reason why it escapes us in part – gives the impression of constituting a space with shifting boundaries, constantly being pushed back. A space that the continuators modulate as they wish, according to the vicissitudes of the plot and, in particular, the needs of each individual for intimacy. It is the theatre of a perpetual spatial and symbolic recombination of intimacy, of a successive veiling/unveiling, which does not fail to refer to an extra-literary reality of time. Shouldn't the conception of this domestic space as both inside and outside be linked to a more general movement spe-



cific to early modern Spain, a movement of increasing specialisation and delimitation of domestic spaces and, more broadly, of the gradual conquest of intimacy echoed by historians?

KEYWORDS: Celestinesque, Celestina, Literary Cycle, Intimacy, Domestic Space

RÉSUMEN. La casa de Celestina, tal como se manifiesta en la obra original y en sus tres primeras continuaciones (Silva, Gómez y Muñón), constituye el eje central de este artículo. Espacio diegético perenne y garante de la continuidad cíclica necesaria para la correcta comprensión de obras que enriquecen un universo ficcional preexistente, la casa de la alcahueta —y ahí radica una de sus paradojas— da la impresión de configurar un ámbito de límites movedizos, en constante desplazamiento; un espacio que los continuadores modelan a su antojo, según las vicisitudes de la intriga y, en particular, las necesidades de intimidad de unos y otros. Es el escenario de una perpetua recomposición espacial y simbólica de lo íntimo, de un velamiento / desvelamiento sucesivo, que inevitablemente remite a una realidad extraliteraria de su tiempo. ¿No se vincularía esta concepción de un espacio doméstico que participa a la vez de lo interior y de lo exterior con un movimiento más amplio, propio de la España de la primera modernidad, un movimiento de creciente especialización y delimitación de los espacios domésticos y, más en general, de una progresiva conquista de la intimidad, de la que se hacen eco los historiadores?

PALABRAS CLAVES: celestinesca, Celestina, ciclo literario, intimidad, espacio doméstico

Introduction

En dépit d'une fréquentation assidue de *La Celestina* et de ses continuations, nous nous sommes rendu compte que nous n'étions pas sûrs de savoir répondre à une question, simple pourtant, induite par la lecture de l'appel à communication¹ : à quoi la maison de la vieille entremetteuse, *casa* ou *posada* (*Tercera Celestina* : 563), lieu de l'intime s'il en est, ressemble-t-elle ? Et sa chambre ? Les textes permettent-ils de s'en faire une idée un tant soit peu, nous ne disons pas circonstanciée, mais claire ? L'image que nous en avons émane-t-elle de ce qu'on lit sous la plume de Fernando de Rojas² et de ses continuateurs ou plutôt des gravures qui ornent les éditions anciennes ?

La critique a pu mettre l'accent, successivement et surtout pour l'œuvre modèle, sur les mouvements fluides et incessants des personnages et la dimension cinématographique de la progression spatiale (Gilman, 1955) ; sur les axes

1 Colloque international *Représentations de l'intime dans l'Europe de la première modernité. Les formes, les stratégies, les enjeux et leurs transmissions*, Université du Littoral-Côte d'Opale (9-10 novembre 2023), organisé par Florence Dumora, Estelle Garbay-Velázquez, Cécile Iglesias, Florence Madelpuech-Toucheron, Christine Orobitg et Sarah Pech-Pelletier.

2 Par convention nous le considérons comme l'auteur de *La Celestina*, sans ignorer l'impulsion fondatrice de l'*antiguo auctor*, les débats qui entourent la paternité de l'œuvre ni, en particulier, les doutes qui pèsent sur le rôle véritable du juriste de La Puebla de Montalbán.

horizontal-vertical autour desquels se construit l'espace domestique (Czarnocka, 1985 ; Moner, 1996) ; sur l'importance des portes qui s'ouvrent et qui se ferment, et les valeurs, érotiques notamment, que charrie ce va-et-vient (Guerry, 2021a) ; sur les notes didascaliques parcimonieusement disséminées et subordonnées aux dialogues des personnages³ ; sur le problème de la localisation de cette maison, révélatrice de la ségrégation spatiale en vigueur à l'époque (Gerli, 1997), et sur les raisons du récent déménagement de l'entremetteuse (Snow, 1998)... Autant de pistes de réflexions qui nous donnent une vague idée, moins de la physionomie de cette maison que des connotations et des valeurs qui lui sont associées (sexualité, clandestinité, illégalité, excès en tous genres).

Mais nous reposons la question : comment la maison de Celestina est-elle faite ? De combien d'étages, de pièces se compose-t-elle ? La réponse à cette question s'avère d'autant plus difficile que nous envisageons un ensemble de quatre textes, qui appartiennent à ce que Rosa Navarro Durán appelle le premier cercle célestinesque (2016 : xiii-xiv), à savoir l'œuvre mère de Fernando de Rojas et ses trois premières continuations (la *Segunda comedia de Celestina* de Feliciano de Silva, 1534 ; la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez, 1536 ; la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* de Sancho de Muñón, 1542). Il s'agit, en effet, *a priori*, de la même maison : un lieu fictionnel pérenne qui garantit, tout comme les relations familiales qui se tissent explicitement entre les personnages du modèle et ses continuations, une même conformation diégétique, une certaine permanence, un repère (spatial, en l'espèce) nécessaire pour le lecteur qui retrouve des personnages qu'il a déjà côtoyés sous la plume d'autres écrivains. Celestina ne déménage pas dans les deux premières continuations dont elle est l'héroïne, pas plus qu'Elicia, sa disciple, qui, dans la troisième continuation, et, à l'automne de sa vie, se meut à son tour en entremetteuse et reprend le flambeau et la maison de sa « tante » : « C'est ici que j'ai ma clientèle : jamais cette maison ne perdra le nom de Celestina, si Dieu le veut », voilà la remarque qu'elle se fait dans l'œuvre originelle, et que reprend mot pour mot l'un des personnages de la troisième continuation (« si je me souviens bien, en ces termes mêmes⁴ », dit-il) (719), apposant son sceau d'authenticité à l'univers fictionnel de Sancho de Muñón, après que quarante ans se sont écoulés. Il s'agit donc sur le papier, si nous pouvons dire, de la même maison, quoique Celestina, après son absence prolongée et sa feinte résurrection dans la première continuation, déclare qu'elle « la trouv[e] [...] si changée et démantibulée qu'elle n'y a vu ni chaise ni estrade⁵ » (123). La maison se transforme donc, ce qui est aussi

3 Pour une brève synthèse sur la façon dont l'espace surgit dans *La Celestina*, la tension entre invocation et évocation qui s'y dessine, cf. Biaggini (2020). Pour une analyse des didascalies spatiales dans la *Cuarta Celestina*, cf. López Rubio (2009).

4 « Allí estoy aparrochada; jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios haya » (*Cuarta Celestina*, 719); « si bien me acuerdo, por estas palabras » (*Cuarta Celestina*, 719). Nous n'indiquons dorénavant, entre parenthèses, qu'un titre abrégé (le cas échéant) et le numéro des pages des œuvres célestinesques que nous citons. Les références complètes figurent en bibliographie. Nous traduisons nous-mêmes de l'espagnol toutes les citations. Le texte original se trouve en annexe.

5 « la hall[a] [...] tan mudada y desbaratada que estrado ni silla no hall[ó] en ella » (*Segunda Celestina*, 123).

un facteur de vraisemblance⁶ (les maisons évoluent au rythme de leurs occupants...), et chaque continuateur vient apporter sa pierre et compléter l'évocation somme toute succincte et lacunaire qui en est faite par Fernando de Rojas. De même que le profil des personnages transfictionnels, dont le propre est de migrer d'une fiction à l'autre, nous dit Richard Saint-Gelais (2011), s'enrichit à mesure que paraissent les œuvres qui les mettent en scène, ce lieu de l'entremise sexuelle se construit dans la durée et par touches successives.

Et ce qui vaut pour la ville dans son entier vaut pour la maison de Celestina : « Si l'on pense à la représentation de la ville comme à un tout, il est très difficile d'imaginer une distribution spatiale que l'on puisse organiser mentalement de façon ordonnée et objective⁷ » (Kesen, 2010 : 347). Dans ces œuvres entièrement dialoguées, la configuration spatiale de la maison de Celestina — comme des autres réalités géographiques et physiques, du reste — ne peut être appréhendée qu'à travers des didascalies qui sont délivrées comme incidemment, suivant les déplacements et les interactions des personnages⁸. Cette maison n'a d'autre réalité que virtuelle, elle n'existe que dans les paroles des personnages. S'il est vrai que les didascalies implicites abondent dans ces œuvres, comme pour compenser l'absence de représentation sur les planches⁹, il n'en demeure pas moins que la visualisation des lieux fictionnels par le lecteur requiert un effort d'imagination tout particulier, pour ne pas dire un effort d'invention et de recreation.

La maison de Celestina, pivot spatial et cyclique

La maison de l'entremetteuse est ce lieu incontournable de l'intrigue célestinesque, lieu de rendez-vous des amours illicites qui gagne en importance, et même en ampleur, a-t-on l'impression (nous allons y revenir). C'est une sorte de lieu pivot autour duquel gravitent des personnages de basse engeance¹⁰, un prolongement de la rue en quelque sorte¹¹, et, pour les nobles que les mauvaises fréquentations dévoient, à l'instar de Felides, un lieu d'égarement. C'est le premier constat, flagrant, que l'on peut faire : dans la célestinesque, l'espace

6 Pour une réflexion sur cette variabilité des données diégétiques, à la fois facteur de plausibilité et facteur de déstabilisation, cf. Guerry (2023a).

7 « Si pensamos en la representación de la ciudad como un todo, resulta muy difícil imaginar una distribución espacial que pudiéramos organizar mentalmente en forma ordenada y objetiva ». Stephen Gilman affirme, quant à lui, que *La Celestina* est l'inverse de ce qu'il qualifie d'« œuvre spacieuse » (« *Spacious work* ») (1955 : 347).

8 La chose est devenue un lieu commun critique : « Según Gilman, María Rosa Lida de Malkiel y otros destacados especialistas de *La Celestina*, una de las características más llamativas de la obra de Rojas es que el lugar no constituye una geografía descrita de antemano y en la cual la acción viene a deslizarse, sino que más bien representa un recorrido espacial que viene creándose al hilo de los diálogos, a partir de las necesidades de los personajes » (François, 2016 : 115). À ce propos, cf. Lida de Malkiel (1962 : 149-161).

9 Cf. Guerry (2023b : 199-217).

10 « *The old bawd's house comprises the central place where all the "marginal" characters in the work converge, a collective expression of their desire for sanctuary as well as the social alienation and disorder around which all the events in the work turn* » (Gerli, 1997 : 71).

11 Czarnocka : « [e]s la prolongación de la "calle" » (1985 : 66).

domestique ne constitue pas un refuge¹² séparé de l'extérieur puisque celui-ci se déverse constamment en son sein et se rappelle à son bon souvenir. Activité professionnelle de Celestina oblige, les intrusions sont multiples et quasiment sans trêve, de la part de clients qui réclament leur dû, s'enquière de l'avancement de leurs affaires et de l'issue de l'intercession qui les concerne. Voici une liste de ces tentatives d'incursions répétées, depuis Sigeril qui joue du heurtoir à la porte de Celestina jusqu'à Grajales qui tente d'en défoncer le chambranle, en passant par Albacín qui lance des pierres contre le volet d'Areúsa¹³ :

ELICIA. Mère, on frappe à la porte ; notre plaisir est gâté. (*La Celestina* : 428)

CELESTINA. Toc, toc, toc. (*Segunda Celestina* : 227)

CELESTINA. Écoute, on frappe à la porte. (*Segunda Celestina* : 95)

AREÚSA. Toc, toc, toc. (*Segunda Celestina* : 273)

ELICIA. Ah, ma tante, pauvres de nous ! C'est Albacín et Centurio, ils disent qu'ils veulent enfoncer la porte. (*Segunda Celestina* : 307)

PANDULFO. Toc, toc, toc. (*Segunda Celestina* : 330)

CELESTINA. Et j'en termine là, car il semble qu'on frappe à la porte. (*Segunda Celestina* : 314)

SIGERIL. Toc, toc. (*Tercera Celestina* : 457)

CELESTINA. Elicia, tu n'entends donc pas qu'on frappe ? [...] qu'on essaye d'enfoncer la porte à grands coups. (*Tercera Celestina* : 505)

ELICIA. Par ma vie, défoncer la fenêtre à coups de pierre, quelle drôle de manière pour des honnêtes hommes ! (*Tercera Celestina* : 493)

ELICIA. Ah, pauvre de moi ! Tiens-toi tranquille, j'ai l'impression qu'on frappe à la porte. (*Tercera Celestina* : 495)

ELICIA. Ah, pauvre de moi ! Je ne sais pas qui frappe. [...] / BARRADA. Il défoncera portes et heurtoirs avant qu'on lui réponde ! (*Tercera Celestina* : 536-537)

BRAVONEL. Ainsi donc je commence à frapper avec le pommeau de mon épée, voyons voir si on entend. / CELESTINA. [...] on essaie d'enfoncer notre porte. (*Tercera Celestina* : 564)

CELESTINA. Tais-toi donc à la fin ! Que la peste t'étouffe ! On donne de grands coups contre la porte [...] (*Tercera Celestina* : 585)

CELESTINA. Tu peux bien frapper, c'est fermé. / BRAVONEL. Par la vie du roi, elles sont en train de dormir, les mignonnes. / CELESTINA. Cognes-y fort avec le heurtoir. (*Tercera Celestina* : 601)

ALBACÍN. [...] c'est elle qui frappe à sa porte. (*Tercera Celestina* : 609)

CELESTINA. Il y a du monde à la porte, ils guettent les misérables. (*Cuarta Celestina* : 725)

12 « L'idée traditionnelle de la maison-refuge est invalidée dans *La Celestina* » (« *La idea tradicional de la casa-refugio queda desvalidada en La Celestina* ») (*ibid.* : 68).

13 Le texte original des longues citations est porté en annexe.

BRUMANDILÓN. Toc, toc, toc. Ouvrez donc, sales vauriennes ! [...] Ouvrez vite ! Ne m'obligez pas à abattre votre porte à coups de pomeau. (*Cuarta Celestina* : 749)

ESCLARABEL. Tss, tss, tss. Chère Drionea, je peux entrer sans risque ? (*Cuarta Celestina* : 750)

Les coups frappés contre le bois de la porte, que traduisent les onomatopées répétées par deux ou trois fois, *tha* (avec ou sans h) ou *trap*, ou exprimés à l'aide du verbe *llamar* (et autres synonymes), parfois accompagnés d'un sifflement (*ce*, en général), viennent interrompre de façon récurrente les discussions en cours. Ces suspensions de la trame, momentanées ou non, selon que celle-ci reprenne ensuite son cours ou qu'elle se laisse défléchir par l'arrivée d'un nouveau personnage, produisent un effet de surprise, voire de suspense (quel est donc ce mystérieux inconnu qui frappe à la porte, nuit comme jour ?), quoique la récurrence de la situation ne manque pas de lasser. Elles prennent l'allure d'un *running gag*, d'un clin d'œil de nature presque métalittéraire qui donne au lecteur ce qu'il attend de continuations, une certaine hyperbolisation et l'amplification de motifs de l'œuvre originale.

Des paliers dans l'intime...

Mais qu'en est-il de l'espace domestique, espace de l'intime, une fois que les portes sont fermées et les périls extérieurs supposément tenus à distance ? Se fait jour une timide séparation des espaces : à certaines pièces, on s'en rend compte chemin faisant et en réunissant les tesselles éparses de la mosaïque, échoie tel ou tel usage. L'entrée (*el portal*) ne fait l'objet d'aucune évocation appuyée, et lieu de passage, elle n'est elle-même mentionnée qu'en passant.

CELESTINA. Qui était ce galant, Elicia, qui te parlait tout à l'heure à l'entrée ? (*Segunda Celestina* : 145)

AREÚSA. Est-il possible qu'il y ait eu quelques cabrioles à l'entrée et que je n'en ai pas été informée ? (*Tercera Celestina* : 475)

ELICIA. Monte vite. Que ma tante ne croie pas qu'il y ait là quelque mauvaise action comme la nuit derrière. (*Tercera Celestina* : 506)

GRAJALES. [...] je vois Elicia et Areúsa bavarder à l'entrée. (*Tercera Celestina* : 550)

SIGERIL. Je la vois à l'entrée. [...] Mais, où vas-tu donc, avec ton manteau et ton chapeau, sur le point de partir ? (*Tercera Celestina* : 604)

AREÚSA. Doux Jésus ! Quel est ce bruit qu'on entend à l'entrée ? (*Tercera Celestina* : 627)

Lieu de transition, mieux vaut ne pas s'y attarder, et Celestina veille au grain, elle qui s'agace lorsqu'Areúsa et Elicia s'y éternisent plus que de raison et

se montrent, selon elle, trop caressantes à l'endroit de leurs futurs clients. Voici quelques exemples :

CELESTINA. Vous ne vous décidez pas à monter ? [...] / ELICIA. Pauvre de moi, tu ne me laisses même pas le temps de fermer ? Faut-il que je laisse la maison grande ouverte par hasard ?
 AREÚSA. Et ça lui reprend ! Par ma foi, je dois te laisser et monter ! Tu entends les cris que pousse ma tante parce que nous ne montons pas, et tu voudrais faire un brin de causette !
 CELESTINA. Tu n'as pas honte, Areúsa, de retenir ce monsieur dans l'entrée ?¹⁴

Il y a un moment – et surtout un lieu – pour tout, et Celestina tient à ce que les choses se fassent comme elles doivent se faire, afin de maintenir, notamment, une façade de respectabilité vis-à-vis des voisins toujours à l'affût, et de faire respecter une règle par elle édictée : « Ainsi donc, reine des vauriennes, tu as cru que tu pouvais faire entrer chez moi sans mon autorisation le page du comte, qui n'a rien d'autre à donner que ce qu'il a sur le dos ? » (*Cuarta Celestina* : 723)¹⁵, voilà ce que reproche l'entremetteuse à Drionea, sa protégée. C'est elle qui concède laissez-passer et autres viatiques, tant brigüés par les clients, elle auprès de qui il faut s'acquitter d'un droit de péage, pour ainsi dire, pour pouvoir accéder aux étages supérieurs – quatre ducats, voilà ce que devra par exemple déboursier Barrada dans la première continuation (283), lui qui soupire après Elicia, pour monter un étage, puis l'autre... Le vestibule constitue également un sas qui prémunit des irruptions nombreuses que l'on a évoquées, et c'est pourquoi il importe de bien fermer à clé, précaution maintes fois réitérée¹⁶ :

ELICIA. Mais quelle grande imprudence que de laisser la porte ouverte ne serait-ce qu'un instant ! De même que tu es entré, un autre pouvait le faire. (*Tercera Celestina* : 446)

- 14 CELESTINA. *¿No acabáis vosotros de subir? [...] / ELICIA. ¡Gran desdicha es la mía, que no me darás lugar a que cierre! ¿Tengo de dejar la casa abierta?*
 AREÚSA. *¡Otra le ha dado!, ¡por mi salud, de te dejar ahí y subirme!; ¡que oyes a mi tía lo que hace porque no subimos, y querrías usar del palacio!*
 CELESTINA. *¿Por qué no tienes empacho, Areúsa, de detener en el portal a ese señor?*
- 15 « *¿Así, doña puta, meter habías en casa sin mi licencia el paje del conde, que no tiene más de lo que trae a cuestras?* » (*Cuarta Celestina* : 723). De même, dans la première continuation, Celestina feint d'ignorer que Crito, amant d'Elicia, se trouve dans le grenier, pour faire passer le message suivant : « Il est inutile que tu cries ou que tu piailles ; je ne veux pas que Crito ni qui que ce soit, ni Centurio ni personne d'autre, mettent un pied chez moi, sauf s'il s'agit de personnes pieuses » (« *Aquí no hay voces ni vocicos, que tú las das ; sino que yo quiero que Crito ni Crita, ni Centurio ni otros tales, si no fueran personas religiosas, no entren en mi casa* », 146).
- 16 ELICIA. *Mas, ¡qué descuido tan grande es un solo punto tener la puerta abierta!, que, como tú entrañe, podía venir otro.* (*Tercera Celestina* : 446)
 SÍGERIL. *Señora Elicia, ¿no acabas de quitar esa aldaba hoy? Que es vergüenza a medio día hacer plazas en mitad de la calle de lo que traigo.* (*Tercera Celestina* : 586)
 CELESTINA. *Cierra esas puertas.* (*Cuarta Celestina* : 749)

SIGERIL. Ma chère Elicia, tu n'en as pas encore fini d'enlever la chaîne aujourd'hui ? Il est honteux de faire étalage au beau milieu de la rue, en plein midi, de ce que je t'apporte. (*Tercera Celestina* : 586)

CELESTINA. Ferme la porte. (*Cuarta Celestina* : 749)

Puis, les nouveaux venus entrent dans un espace, une sorte de séjour, situé au rez-de-chaussée ou à l'étage, le doute est permis (nous allons y revenir). Cette pièce commune est réservée aux repas, aux grandes tablées, aux conversations animées et avinées. Elle constitue un entre-deux entre le vestibule – lieu intermédiaire – et la partie de la maison la plus reculée, c'est-à-dire en fait la plus élevée, où ne sont admis que les visiteurs triés sur le volet, qui ont payé en espèces sonnantes et trébuchantes ou en vivres les services sexuels des prostituées sur lesquels ils lorgnent (c'est le cas de Grajales et de Barrada, ou de Crito, qui doit verser deux doublons à Elicia¹⁷).

Il y a une subdivision de l'espace domestique, et des degrés dans l'intime, des paliers (au sens propre comme au sens figuré du mot), que l'on gravit un à un. Sigeril et Pandulfo, domestiques du noble Felides, sont autorisés à pénétrer chez Celestina, par exemple, mais leur maître leur refuse l'accès à l'étage supérieur, l'étage des voluptés, malgré l'exhortation de Celestina : « Laissez donc faire, monsieur, par ma vie ; qu'ils montent à l'étage pour profiter du feu, en compagnie de la jeune Elicia, ils prendront du bon temps ; vous savez, chacun avec sa chacune » (*Segunda Celestina* : 124)¹⁸. De même, dans la continuation suivante, l'accès de Bravonel à la chambre d'Areúsa donne lieu à de longues trac-tations préalables (566-570). Un mouvement graduel mène de l'extérieur vers l'intérieur, de la porte d'entrée à la porte la plus dérobée, « *lo vedado* » (« le lieu interdit ») (*Celestina* : 393), pour reprendre les mots d'Areúsa, celle de l'intimité féminine – le corps des femmes est volontiers assimilé à une forteresse, et la vulve à une porte ou une poterne qui requiert quelque effort de conquête ; un mouvement ascendant qui ouvre au plus prisé, au lit, à l'intime au carré, qui revêt un caractère exclusif.

On dispose de peu de certitudes quant à la maison de Celestina, sinon une : elle n'est pas de plain-pied. Loin d'être anodine, la chose reflète la délimitation (toute relative, on va le voir) des espaces domestiques, en plus de constituer, on l'aura compris, le moteur de nombreuses péripéties, de quiproquos, de course-poursuites dans des marches dévalées à fond de train. Mais, à ce sujet, et puisqu'il est question d'escaliers, de montées et de descentes, la maison de Celestina se compose-t-elle d'un ou de deux étages ? Un étage, si l'on s'en tient au texte d'origine, et à quelques gravures des éditions anciennes, qui, de ce point de vue, ne sont de toute façon pas très éclairantes. Comme l'écrit Halina Czarnocka, « on peut déduire du texte qu'à l'ordinaire, la salle à manger est en bas et la chambre en haut » (1985 : 68). « A l'intérieur de la maison, l'espace est

17 *Segunda Celestina* (147).

18 « No, por mi vida, señor; sino súbanse al fuego arriba, para Elicia, que es moza y pasarán tiempo; pues sabes que cada cosa se huelga con su igual » (*Segunda Celestina* : 124). Et Felides, inflexible, de répondre : « ¡Por mi vida, madre, no subirán! » (« Par ma vie, chère mère, ils ne monteront pas ! »).

structuré selon un certain ordre familial bien connu de ses habitants : l'escalier, la salle à manger, la chambre¹⁹ » (65).



Fig. 1. Jorge Coci, Pedro Bernuz, Bartolomé de Nájera et illustrateur anonyme, « Illustration de l'acte IX de l'édition de Saragosse de 1545 », avec l'aimable autorisation de Celestina Visual, <https://celestinavisual.org/exhibits/show/banquete/item/1881>.



Fig. 2. Heyndricx et illustrateur anonyme, « Illustration de l'acte IX de l'édition d'Anvers de 1574 », avec l'aimable autorisation de Celestina Visual (exemplaire de la Library of Congress, Rosenwald Collection), <https://celestinavisual.org/exhibits/show/amberes1574/item/3054>.

19 « se puede deducir del texto que normalmente la sala está abajo y la cámara arriba », « Dentro de la casa el espacio está estructurado en cierto orden familiar y bien conocido para sus habitantes: la escalera, la sala, la cámara ». Lucía López Rubio aboutit à la même conclusion (2009 : 151). Philippe Contamine note que dans la France des XIV^e-XV^e siècles, la « maison [urbaine] comportait souvent deux niveaux : ce qu'on appelait dès l'époque, au moins à Paris, le rez-de-chaussée, et le premier » (1985 : 458).

Les personnages frappent à la porte, pénètrent dans la maison, prennent la parole, s'installent, s'attablent, dans une sorte d'enchaînement fluide et continu, rendu en termes elliptiques. À l'acte IX de l'œuvre originelle, par exemple, Lucrecia cogne contre l'huis, entre et s'entretient sans délai avec Celestina, sans qu'il y ait d'interruption qui correspondrait à la montée d'escaliers ou au franchissement d'un seuil, sans qu'il soit véritablement possible de distinguer entre le hall et la pièce qui fait office tout à la fois de salon et de cuisine. De même pour Sempronio, au premier acte, qui arrive sans crier gare, puis s'inquiète du bruit qu'il entend à l'étage, celui que fait Crito caché précipitamment dans un placard à balais. C'est à l'occasion de sa réplique que l'on comprend qu'il y a un étage supérieur, celui de l'intime.

Dans certains passages des continuations, en revanche, les personnages entrent, sont tout de suite invités à monter à l'étage dans ce qui semble être une pièce commune (et non une chambre) pour prendre part à un banquet. C'est le cas des deux clients Grajales et Barrada dans la première continuation : « Montez donc, mes fils ; je veux te parler, mon cher Barrada » (280)²⁰, déclare Celestina. Puis, une fois installé, à l'étage donc, l'un des nouveaux venus s'interroge : « Mais pour passer d'un sujet à l'autre, où est donc cette chère Elicia ? ». Et l'entremetteuse de répondre : « Mon fils, elle est en train de faire le lit à l'étage²¹ » (281). Cette distribution des pièces laisse d'autant plus perplexe que cinq scènes auparavant, le théâtre de cette riieuse tablée semblait se trouver dans la continuité de l'entrée, en enfilade (227-228), comme dans l'œuvre originelle²². Dans la continuation suivante, de même, Sigeril, à peine entré dans la maison, monte à l'étage : « Allons, montons à présent, et tiens ce panier par l'extrémité²³ » (586), lui dit Areúsa. Puis il déballe un paquet plein de victuailles, ce qui laisse à penser qu'il se trouve plutôt dans une pièce liée à la préparation ou au stockage de la nourriture (cuisine, salle à manger, réserve), au moment où Celestina apparaît dans l'embrasement d'un couloir (*un corredor*), venant de ce qui semble être une chambre puisqu'Elicia, nous dit-elle, l'avait laissée dans son lit²⁴.

Mais qu'importe le nombre d'étages. Ce n'est pas tant le nombre d'étages qui compte que la nature et la fonction des pièces qui les composent, et l'impression d'un espace domestique d'une grande plasticité, modulable à qui mieux mieux, et de continuateurs qui perdent peut-être eux-mêmes le compte des sempiternels va-et-vient des personnages et, se laissant contaminer par la frénésie ambiante, construisent une maison toujours plus haute. Il appert que

20 « *Y subid, hijos; que acá te quiero hablar, señor Barrada* » (*Segunda Celestina* : 280).

21 « *Mas dejando una razón por otra, ¿dónde está la señora Elicia?* »; « *Hijo, haciendo está una cama arriba* » (*Segunda Celestina* : 281).

22 *La Celestina* (417, arrivée de Parmeno et de Sempronio chez Celestina ; 428, 431, arrivée de Lucrecia).

23 « *Hora subamos, y ten de este serón por este cabo* » (*Tercera Celestina*, 586).

24 À moins que ce que nous prenons pour un étage ne soit qu'un premier niveau quelque peu surhaussé, à l'image de la maison urbaine telle qu'elle se présente dans la France du bas Moyen Âge : « La plupart du temps, elle était bâtie sur une cave ou un cellier, dont la voûte (ou le plafond) dépassait légèrement le niveau du sol, en sorte qu'il fallait monter deux ou trois marches pour accéder à un rez-de-chaussée légèrement surélevé » (Contamine, 1985 : 458-459).

cette dernière est moins un espace physique, tangible, qu'une idée, un espace qui s'adapte à la ronde continue des clients et autres visiteurs (et non l'inverse). Elle se veut peut-être le reflet d'une réalité de l'époque, à savoir l'existence d'espaces multifonctionnels et partiellement indifférenciés, séparés par des cloisons et autres tentures mobiles, ce que l'on connaît sous le nom de *destajo* (« un ensemble de panneaux qui servent à délimiter ou à séparer l'espace consacré à la chambre à coucher du reste de la maison ou de la pièce. Il s'agit d'une simple barrière textile, également appelée *corredor*²⁵ » (Abellán Pérez, 2019 : 13). Et, en fin de compte, elle figure ce qui est une béance criante dans la célestinesque où — métier oblige — règne la promiscuité à tous les étages : la possibilité d'une sphère de l'intime.

Faute d'une spécialisation stricte des espaces, dans la topographie fragmentaire de la célestinesque, à chaque pièce tendent à être associé un mouvement prépondérant, sinon exclusif, et des intentions spécifiques de la part des personnages qui y séjournent durablement ou transitoirement. On monte d'ordinaire à l'étage pour s'isoler, se reposer, se remettre de ses blessures, pour faire l'amour ou faire la sieste, deux activités qui confinent, voire se confondent dans les textes.

CENTURIO. Cela ne me chagrine pas de l'apprendre à présent ; mais je voudrais bien que tu demandes à Areúsa d'aller faire la sieste avec moi dans une chambre. (*Segunda Celestina* : 103)

ELICIA. Mère, c'est chose faite. Va donc te reposer dans ta chambre, tu as été très sollicitée aujourd'hui. (*Segunda Celestina* : 103)

CELESTINA. Que dis-tu, vilain coquin ? Te voilà en train de lorgner Elicia, que tu as l'espoir de faire entrer dans une chambre avec toi ! (*Tercera Celestina* : 458)

ELICIA. Monte donc ! Et ne te fais pas prier davantage ; et encore moins maintenant que j'ai la maison pour moi seule. (*Tercera Celestina* : 494)

GRAJALES. Allez, hop ! Inutile que vous fassiez toutes les deux le signe de la croix pour ce qui est fait ; trouvez plutôt le remède pour ce qui vient, et montez sans plus attendre. (*Tercera Celestina* : 550)

25 « un conjunto de paños que ponen límite o separación al espacio dedicado a dormitorio con respecto al resto del palacio o cámara. Se trata de una simple barrera textil, llamado también *corredor* ». Il va de soi que les inventaires de biens et autres documents dont on dispose à ce sujet concernent essentiellement les maisons des classes sociales aisées, et que l'intérieur du logis de Celestina est avant tout régi par la métaphore et des codes littéraires, ce qui ne l'empêche pas de « prétendre à une autre forme de vraisemblance, narrative, cette fois, dont les lois sont cohérentes ». Comme l'écrit Danielle Régner-Bohler, que nous venons de citer dans cette même note de bas de page, « [l]a littérature, lorsqu'elle met en scène des couches différentes de la société, présente à l'évidence une distribution et une diversification différentes des cloisonnements de l'espace habité. On a souligné le peu de diversification de l'espace dans les demeures roturières qu'évoquent les fabliaux : il n'y a pas beaucoup de place, l'espace y est réduit à une seule pièce [...]. En revanche, dans les récits qui mettent en scène une société aristocratique, la distribution des espaces intérieurs est plus fine » (1985 : 313, 322).

DRIONEA. Grimpe doucement, ne fais pas de bruit. [...] Allons à l'étage [...] monte vite. (*Cuarta Celestina* : 750)

OLIGIDES. Dépêchons-nous, je vois la porte de Celestina s'ouvrir ; entrons sans crier gare et surprénon-la dans son lit. Monte. (*Cuarta Celestina* : 804)

Et il faut généralement déduire, faute de précisions supplémentaires, que les rapports sexuels ont lieu dans une chambre, une alcôve ou quelque autre endroit qui préserve un semblant d'intimité, sur un lit : « avec quelle précipitation il se jette sur le lit pour le défaire !²⁶ » (*Tercera Celestina* : 494), s'exclame par exemple Elicia, observant l'empressement de son partenaire. En guise de dimensions, de couleurs, d'odeurs, il faut s'en remettre à l'imagination, à quelques menus indices glanés çà et là.

À l'inverse, descendre équivaut à se montrer au grand jour, à s'offrir aux clients en particulier, à faire son entrée dans le monde, à se joindre aux autres, qu'il s'agisse d'aller ouvrir la porte, de prendre part à un repas ou de partager quelques moments conviviaux postprandiaux.

AREÚSA. Ah, ma chère amie, descends donc ! Ma tante vient d'arriver. (*Segunda Celestina* : 229)

CELESTINA. Maintenant, ça suffit, Elicia ! Descends immédiatement ! Il le faut, ne fais pas tant de manières ! (*Segunda Celestina* : 286)

ELICIA. [...] et comme tu es descendue leur ouvrir, je suis montée, moi, rôtir le lard et la volaille. (*Tercera Celestina* : 447)

ELICIA. Soyez les bienvenus ; sitôt dit à ma tante, je descends vous ouvrir. (*Tercera Celestina* : 472)

CELESTINA. Areúsa, ma fille, dis à Elicia de se lever et de descendre ouvrir. (*Tercera Celestina* : 564)

ELICIA. Mon Dieu, quels sont ces cris que pousse ma tante Celestina en pleine rue ! [...] Je descends voir quel malheur est survenu. (*Tercera Celestina* : 610)

Cette dichotomie spatiale (en haut/en bas) est très claire dans l'une des répliques de Celestina, qui s'adresse, dans la troisième continuation, à Drionea, prostituée qui travaille pour elle²⁷ :

Si on ne vous voit pas et qu'on ne vous entend pas, on ne sait pas qui vous êtes ; et si on ne sait pas qui vous êtes, personne ne viendra à votre rencontre. C'est grâce à son enseigne que l'on sait qu'il y a une taverne, sans quoi, personne ne s'y rendrait pour acheter du vin. Le

26 « ¡y cuán presto se arroja en la cama a deshacerla! ». D'autres mentions du lit, dans des contextes non nécessairement érotiques, figurent dans la *Tercera Celestina* (508 et 565, par exemple).

27 *Si no os ven ni oyen, no os conocerán; y si no os conocen, nadie vendrá a vosotras. La taberna por el pendón se conoce, y sin pendón nadie acude allá a comprar vino. El caminante extranjero no acierta el mesón sino por la tablilla o la señal colgada. Bien me entendéis: una arriba y otra abajo* (*Cuarta Celestina*, 767).

voyageur étranger ne trouve l'auberge que parce qu'il y a une bannière ou un panneau accroché. Vous m'avez comprise : une en haut et une en bas (767).

... mais des usages domestiques fluctuants

Ce cloisonnement, qui se fait de façon progressive à l'époque moderne, entre le lieu où l'on développe son activité professionnelle et celui où l'on réside (le lieu de l'intime), ne peut être que limité dans un univers célestinesque où s'exerce la prostitution clandestine : à domicile, elle se soustrait aux *mancebías*, maisons de tolérance instaurées par les Rois Catholiques et officiellement gérées par les municipalités. Vie privée et vie publique / professionnelle s'enchevêtrent forcément puisque le commerce amoureux a trait à la fois, au risque de dire l'évidence, au commerce (avec ce que cela suppose de pourparlers, d'échanges pécuniaires, de publicité) et à la sexualité, sphère de l'intime. Les personnages tendent à négocier la relation sexuelle tarifée au rez-de-chaussée ou dans le vestibule, avec une Celestina dure en affaires, qui fait office de gardienne du temple et octroie, de haute lutte, le précieux sésame. Puis, au sein même de l'espace domestique, la table, pièce de mobilier central autour de laquelle se retrouvent commensaux et autres invités²⁸, tient lieu d'étal — au sens marchand du terme²⁹ — sur lequel sont exposés, aux yeux des clients avides, les plats appétissants dont on loue le fumet et la qualité et, s'assimilant avec ces derniers, les appas des jeunes femmes, à la fois cuisinières, convives et futures amantes. Chair et bonne chère se confondent dans cet espace domestique volontiers comparé à une boutique³⁰. C'est ainsi que dans la troisième continuation, un certain Oligides déclare en termes métaphoriques et vaguement euphémistiques, mais non moins clairs : « et parfois Drionea [une prostituée] me présente même la marchandise de l'arrière-boutique³¹ » (722). Et bien des clients, n'y tenant plus, n'attendent pas la fin du repas et l'intimité de la chambre pour s'adonner à leur bon plaisir, preuve en est la réplique bien connue de Celestina devant l'embrassement des sens de Sempronio et d'Elicia et les privautés qu'ils se permettent à la vue de tous : « Embrassez-vous et étreignez-vous donc, j'en suis réduite, quant à moi, au plaisir de vous voir. Tant que vous êtes à table, on vous pardonne tout ce qui se fait au-dessus de la ceinture. Quand vous serez seuls, je ne veux mettre aucune limite, puisque le roi lui-même n'en met pas³² » (*La Celestina* : 428). De même, dans la première continuation, force est de constater que si le ruffian

28 C'est patent, par exemple, à l'acte XXXIII de la *Tercera Celestina* (587-588, en particulier).

29 Pour une présentation de ce lexique marchand appliqué à des réalités érotiques dans le corpus célestinesque, cf. Guerry (2021b).

30 Sur ce champ lexical alimentaire, cf. Guerry (2023b).

31 « y aun Drionea [une prostituée] a las veces me muestra la mercadería de la trastienda » (*Cuarta Celestina*, 722).

32 « Besaos y abraços, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello. Mientra a la mesa estáys, de la cinta arriba todo se perdona. Quando seáys aparte, no quiero poner tassa, pues que el rey no la pone » (*La Celestina* : 428).

Centurio dit à Areúsa, sa voisine de table, « Mais ôtons la nappe, et accorde-moi ta grâce à la mesure de la gloire que je mérite³³ » (95), les préliminaires, sinon les ébats, sont entamés, et déjà bien entamés. Le salon est donc le lieu où l'on reçoit, où l'on attise habilement le désir des clients, où les corps commencent à se dénuder³⁴, autant de prémices de ce qui se jouera, à l'étage, une fois les couverts débarrassés. Cette grande salle commune qui agrège plusieurs fonctions relève plutôt d'une conception antérieure à celle de la première moitié du XVI^e siècle : « Les habitations médiévales avaient un caractère public plutôt que privé ; elles étaient remplies de gens et regroupaient une grande variété d'usages. Travail et loisirs faisaient partie intégrante de ces dernières³⁵ » (Miguel Pastor et Sentieri Omarrementería, 2020 : 124). La maison de Celestina constitue un entre-deux, entre ce qui donne l'impression d'être un véritable moulin, à la fois fonds de commerce et lieu de vie, et un lieu de l'intime et de la récréation sexuelle. La distinction entre la chambre, où ont lieu le gros des étreintes, et le reste de la maison (combles, galeries, escaliers, séjour) demeure plus théorique qu'effective. Outre que s'y font jour peu ou prou les mêmes comportements lourds de sous-entendus, les mêmes dynamiques conversationnelles et physiques qu'ailleurs (plus poussées il est vrai), tous les espaces domestiques communiquent, pour ne pas dire coïncident, et, comme troués de toutes parts. Ils facilitent les immixtions, encouragent les indiscretions et incitent au voyeurisme et à la violation de l'intimité. Ce n'en est pas vraiment une, nous dit Claire Ollagnier, tant, à la toute fin du XVII^e siècle, soit plus d'un siècle après notre corpus, « la demeure ne permet pas la mise en œuvre de l'intime » (2021 : 6), et la chambre, en particulier, polyvalente, ne constitue pas encore le sanctuaire qu'elle est aujourd'hui³⁶. La chambre telle qu'elle se découvre dans les textes est conforme à la conception non univoque que l'on avait de la *cámara* au XVI^e siècle, laquelle, nous dit, María Núñez-González, « peut être comprise de deux façons : comme une pièce sans usage déterminé et comme une chambre à coucher³⁷ » (2023 : 620). Et Juan Abellán Pérez d'écrire, quant à lui, au sujet des maisons de Jérez de la Frontera, mais la remarque peut être généralisée : « La maison ou la chambre remplissait de multiples fonctions, notamment celle de chambre à coucher pour tous les membres de l'unité familiale et, peut-être aussi, pour la domesticité et pour les esclaves³⁸ » (2019 : 8). En l'espèce, la chambre n'est pas loin d'être ouverte

33 « *Mas alzarse han los manteles, y darne has tu gracia por donde merezca tu gloria* » (*Segunda Celestina*, 95).

34 « Ah, doux Jésus, mère ! Mais pourquoi tu me demandes de descendre toute nue ? » (« ¡Ay, Jesús, madre! ¿para qué me mandas abajar desnuda »), s'exclame Elicia alors que Celestina lui enjoint de se mêler à la joyeuse brigade (*Segunda Celestina* : 286).

35 « *Las viviendas medievales presentaban un carácter público, y no privado ; estaban llenas de gente y aglutinaban una gran variedad de usos. Trabajo y ocio formaban parte de la vivienda* ».

36 Ollagnier (2021 : 5-9). Sur cette question, voir aussi Perrot (2009 : 53-60, en particulier). Nous n'insistons pas davantage sur cet aspect et nous permettons de renvoyer à deux travaux dans lesquels nous montrons que l'on ne s'isole jamais qu'illusoirement dans la célestinesque (Guerry, 2021a ; 2023a : 217-226, sous-chapitre « Spatialité et intimité »).

37 « *[p]uede entenderse [...] de dos formas: como habitación sin uso determinado y como habitación para dormir* ».

38 « *El palacio o cámara cumplía una función múltiple, y entre ellas, la de utilizarse como dormitorio de todos los miembros de la unidad familiar y quizá de la servidumbre y esclavos* ».

aux quatre vents, on y entend tout³⁹, on y voit tout (ou quasiment), comme si les textes offraient, au fond, un reflet déformé, outrancier de la réalité, dont on aurait grossi le trait.

Il ressort de tout cela une sorte d'indécision spatiale générale, des espaces globalement indéterminés, que non seulement nous sommes bien en peine de situer, mais que nous ne sommes pas non plus capables de nommer véritablement. Et quand on peut les nommer, ce sont des espaces mêlés et plurifonctionnels, dont l'usage premier et attendu est élargi ou détourné. Dans l'acte XXI de la *Tercera Celestina*, par exemple, Perucho débarque à l'improvisiste chez Celestina, et monte aussitôt à l'étage – « monte vite » (« *que subas presto* » [506]), lui intime Elicia – pour s'entretenir avec la maîtresse de maison, sans que l'on sache si l'entrevue a lieu dans la salle commune, dans la chambre de Celestina ou à l'abord des marches, ayant pour seule boussole l'adverbe *acá* (« ici ») qu'utilise cette dernière : « Elicia, dis à Areúsa de se lever et de venir ici »⁴⁰. Fait alors son apparition dans cet espace collégial indéterminé Areúsa, qui se trouvait dans une autre pièce, une chambre à coucher à l'évidence, contigüe sans conteste, mais dont on ignore la position relative (à droite, à gauche, au-dessus...) : « En vérité, je te le dis : depuis que tu as appelé Elicia, je n'ai plus fermé l'œil car en se levant, elle m'a découverte, et d'ici, j'ai écouté tout ce qu'il se passait »⁴¹ (508). Cette réplique, l'une des rares qui nous informent, quoique sommairement, sur les conditions domestiques des personnages, confirme que la chambre (et le lit même, ici), lieu du sommeil mais aussi de l'accouplement, est un espace partagé. Autrement dit, il n'y a pas de séparation stricte entre la chambre, le salon et l'escalier, à la différence des maisons nobles, dont celle de Calisto ou de Melibea, nous dit Halina Czarnocka, qui se distinguent par une claire hiérarchie spatiale (quoique, même là, ce serait à nuancer) – « l'escalier fait face à la rue, la salle à manger est un espace formel de réception et la chambre le noyau intime de la maison⁴² » (1985 : 65-66). Chez Celestina, sur le perron ou dans les escaliers s'échangent les premières œillades⁴³, les premiers compliments, quand ce ne sont pas les premiers attouchements. Il n'est qu'à lire ce bref dialogue entre Drionea et Esclarabel dans la troisième continuation⁴⁴:

39 Dans la *Tercera Celestina*, Areúsa entend depuis la rue les ébats d'Elicia et d'Albacín, qui se trouvent pourtant à l'étage, dans un lit (495). Cf. aussi *Segunda Celestina* (228) : « Ne parle donc pas si fort, elle est à l'étage » (« *Pues habla paso, que está arriba* »), demande Elicia à Celestina, sur le point de pester contre l'homme en question.

40 « *Elicia, di a Areúsa que se levante y salga acá* ».

41 « *De verdad te digo que, desde que a Elicia llamaste, no he pegado ojo, sino escuchar aquí de fuera, porque ella me dejó descubierta* ».

42 « *la escalera fronteriza con la calle, la sala es un espacio formal de recepción y la cámara es el núcleo íntimo de la casa* ».

43 « je meurs d'amour pour Areúsa depuis que je l'ai vue en bas, avant-hier soir, quand nous t'avons transportée après que tu t'es sentie mal » (« [...] *yo estoy muerto por Areúsa desde ante-noche que la vi abajo cuando te trajimos mal dispuesta* »), déclare Bravonel (*Tercera Celestina* : 566).

44 DRIONEA. *Subamos arriba, no nos tome Celestina en el hurto, como me contaste que Vulcano tomó a Mars y a Venus*. [...] ¡Ay bellaquillo! ¡Quitándote vas las agujetas?! ESCLARABEL. ¡Sí, pardiós, sube presto! (*Cuarta Celestina*, 750).

DRIONEA. Allons à l'étage, que Celestina ne nous prenne pas la main dans le sac, comme tu m'as raconté que Vulcain l'a fait avec Mars et Vénus. [...] Ah, petit vaurien, tu délaces tes aiguillettes ?

ESCLARABEL. Eh oui, pardi, monte vite ! (750)

Rappelons qu'à cette époque, « des espaces que l'on considère aujourd'hui comme de simple passage [...] furent de véritables lieux de vie, comme les couloirs et les escaliers dont les murs portent les traces des nombreuses heures que l'on y a passé⁴⁵ » (Díez Jorge, Núñez González et Aranda Bernal, 2021 : 497).

À cela s'ajoute le fait que même au sein du foyer, une fois barricadés, c'est-à-dire protégés des agressions extérieures que l'on a dites, les personnages doivent redoubler de prudence et faire preuve d'imagination pour préserver un succédané d'intimité. Dans ce monde célestinesque de faux semblants et de promesses fausses, de conspiration de tous contre tous, il faut coûte que coûte dissimuler ses secrets de l'extérieur, des voisins toujours prompts à s'immiscer dans les affaires d'autrui⁴⁶, mais aussi de l'intérieur. Car l'espace domestique n'est pas plus sûr, ou à peine plus sûr, que l'espace du dehors. Si les murs ont des oreilles, ce sont bien des murs intérieurs qu'il s'agit. En effet, ce cantonnement relatif des espaces dont on vient de parler se joue à l'échelle de la maison dans son entier, mais aussi, et peut-être surtout à l'échelle de chaque pièce, sans que la chose soit formulée comme telle, sans qu'aucune séparation matérielle vienne souligner cette distinction⁴⁷.

L'espace intime comme variable d'ajustement

Ce qui se dégage de l'ensemble célestinesque est un espace en constante recomposition, comme si ses limites propres, sans cesse renégociées, n'étaient pas fixes. L'espace malléable se fait et se défait au rythme des allées et venues des personnages, se crée et se recrée au gré des nécessités des situations fictionnelles⁴⁸. En d'autres termes, les parois de cet espace domestique qui ne constitue pas une donnée préalable, varient à l'environnement, comme les séparations en dur de l'époque dont parlent les historiens, qui permettaient aux habitants d'une

45 « [e]spacios que hoy consideramos de tránsito [...] fueron vividos, como corredores y escaleras cuyas paredes muestran señas de que allí se pasaron muchas horas [...] ».

46 « et n'en parlons pas davantage, les voisins peuvent nous entendre » (« y no gastemos almacén, que nos oirán los vecinos ») (*Tercera Celestina* : 536) ; « Pour l'amour de Dieu, on va nous entendre ! » (« ¡Por amor de Dios, que no nos oigan! ») (*ibid.* : 585) ; Recuajo, de la rue, entend ce qu'il se passe entre Areúsa et Bravonel (*ibid.* : 603 ; de nouveau : 626). Halina Czarnocka parle à ce sujet de scènes divisées, « quand les personnages sont séparés par un mur, une cloison ou une porte, écoutant ce qui se passe derrière la barrière » (« cuando los personajes están separados por el muro, la pared o la puerta, escuchando lo que pasa detrás de la barrera ») (1985 : 65).

47 C'est par exemple Areúsa qui entend ce qu'il se passe dans la pièce d'à côté dans la *Tercera Celestina* (508).

48 « Les espaces dans *La Celestina* apparaissent à mesure que l'action et le mouvement des personnages l'exigent, et jamais comme des entités indépendantes » (« Los espacios en *La Celestina* surgen a medida de que la acción y el movimiento de los personajes lo requirieron, y nunca como entidades independientes ») (Nelly Kesen, 2010 : s.p.). Sur cette « relation entre action dramatique et pertinence significative de l'espace » (« relación entre acción dramática y pertinencia significativa del espacio ») dans *La Celestina*, cf. Martínez Lax (2000 : 199).

même maison de dissocier imparfaitement les espaces. Il s'agit d'un espace à double, triple, quadruple fond⁴⁹, en relief aussi, qui se dilate, et a l'air de s'agrandir, d'être continuellement majoré. Certains continuateurs semblent surélever la maison d'un étage, la coiffent d'un toit, qui, jamais mentionné dans l'œuvre première et décor d'aucune péripétie, n'existait qu'en puissance⁵⁰. Dans la deuxième continuation, par exemple, Bravonel doit fuir par les combles lorsqu'en plein ébats avec Areúsa, il entend Grajales, l'amant officiel de cette dernière, frapper à la porte de toutes ses forces : « Ah, pauvre de moi ! C'est Grajales et son ami Recuajo, ils viennent pour nous tuer ! Enfuis-toi donc par le toit !⁵¹ » (627). Bravonel s'exécute, mais perd un bras dans l'entreprise, coupé ras par les bons soins de Recuajo. Dans la continuation suivante, de même, Polo doit fuir par le toit (749) alors qu'il est en charmante compagnie, pour éviter de croiser un certain Brumandilón auprès de qui il a contracté une dette. L'espace intime, dont le surhaussement donnait l'illusion de la claustration et de la sécurité, est bafoué, et la rue, souvent présentée dans le corpus comme un lieu où il ne fait pas bon se hasarder, apparaît alors, paradoxalement, comme une tanière plus sûre. La maison, synonyme de (ré)confort, dont l'image constitue, selon Gaston Bachelard, « la topographie de notre être intime » (2020 : 51), se mue en un lieu hostile, à l'image de tout le reste, et les frontières entre ce qui ressortit à l'intérieur et à l'extérieur s'estompent. Et chez les imitateurs y contribuent largement les interactions nouvelles qui se tissent autour des fenêtres, généralement en hauteur, lesquelles donnent sur la rue et s'imprègnent de ses codes. Ces fenêtres, qui n'étaient dans l'œuvre originelle que le lieu de la chute fatale de Sempronio et de Pármeno (acte XII), permettent aux personnages des continuations d'avoir un pied dedans, un pied dehors :

CELESTINA. Laisse-moi me poster à cette fenêtre. (*Segunda Celestina* : 307)

CELESTINA. Attends, je veux les voir parler de là [depuis la fenêtre]. (*Segunda Celestina* : 314)

CELESTINA. Mon fils, mon amour, je suis quelque peu pressée. Dis-moi d'ici ce que tu veux, de cette fenêtre je t'entends très bien.

CELESTINA. Va vite à la fenêtre et regarde qui frappe à la porte. (*Tercera Celestina* : 457)

49 « De sorte que l'espace scénique qui correspond à la maison de tolérance de la vieille entremetteuse [...] nous est présenté, depuis le début, comme un espace à double, triple ou quadruple fond savamment délimité. En d'autres termes, un espace fait de doublures et de replis, à l'image même de Celestina et de ses filleules » (« *De modo que el espacio escénico que corresponde a la casa prostibularia de la vieja alcahueta [...] se nos presenta, desde el principio, como un espacio de doble, triple o cuádruple fondo sabiamente compartimentado. Dicho en otras palabras, con dobleces y falacias, a imagen de la propia Celestina y de sus ahijadas* ») (Moner, 1996 : 282).

50 L'évocation de ce qui s'en rapproche le plus, le plafond, est prise dans une tournure proverbiale : « Du comble au fond, notre maison jusqu'au plafond » (« *A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo* » [275]).

51 « ¡Ay, desventurada de mí!, ¡que Grajales es, y su amigo Recuajo, que nos vienen a matar! ¡Por eso, huye por aquel tejado! » (*Tercera Celestina*, 627).

ELICIA. Tu es si pressé que ça, mon cher Albacín ? / ALBACÍN. Oh, ma chère Elicia, tu étais à la fenêtre et je te ne t'avais pas vue ! (*Tercera Celestina* : 535)

CELESTINA. Regarde qui c'est depuis la fenêtre ; ils doivent croire que nous sommes sourdes. (*Tercera Celestina* : 564)

L'espace domestique s'étire donc à volonté, celle des continuateurs qui reprennent les plans de l'architecte en chef Rojas, et, puisqu'il en va de l'espace comme de la construction des personnages, brodent autour, avec fidélité, amplifient et concrétisent certaines potentialités⁵². C'est ainsi que la *solana* – sorte de solarium – mentionnée en passant à l'acte III de l'œuvre première (305), qui hébergeait le laboratoire de Celestina, reparaît dans la deuxième continuation, mais fait l'objet d'une resémantisation : Elicia doit s'y cacher prestement lorsque la vieille entremetteuse qui lui a confié une mission qu'elle n'a pas accomplie, rentre plus tôt que prévu (561). C'est la *camarilla de las escobas* (le placard à balais) du premier acte de l'œuvre mère (250), dans laquelle se tapit Crito, qui sert de modèle. L'existence de cette pièce, détournée de son usage premier, ne dure que ce que durent cette espèce d'*entremés* (Moner, 1985 : 280), teintée de vaudeville, et l'urgence pour Elicia de trouver quelque cachette, ce que ne manqueront pas de reproduire les épigones de Rojas, qui continuent en quelque sorte de pousser les murs. Cette remise à balais se trouve-t-elle dans la continuité de la chambre de la prostituée avec laquelle elle communiquerait ? De même, le laboratoire de Celestina jouxte-t-il l'une des chambres ou se situe-t-il à un étage encore supérieur ? Cela importe moins que ce phénomène d'excroissance à l'œuvre dans les continuations, qui versent dans la surenchère. Semblent croître comme des champignons de nouveaux espaces intimes, taillés à l'impromptu dans l'espace domestique, des recoins jusque-là inopérants et donc inexistantes que les personnages investissent tout à coup, blottis dans leurs derniers retranchements (dans tous les sens du terme). Jouent tour à tour ce rôle de ce que ce que Lucía López Rubio appelle des « *pequeños compartimentos* » (2009 : 252) le local à charbon — « *camarilla del carbón* » (*Cuarta Celestina* : 725) — dans lequel s'enferment Drionea et Albacín, la soupenne ou le grenier dans lequel se terre Crito⁵³, la huche à pain — « *arca del pan* » (*Cuarta Celestina* : 804) —, abri de fortune d'un chapelain venu s'encailler chez Celestina et sommé de camoufler sa présence lorsque arrive un autre prétendant, et ainsi de suite... Ce sont des usages ponctuels, pour l'essentiel, qui se font et se défont, affleurent à peine, au gré des interactions entre personnages et du besoin pressant d'une sphère intime, laquelle n'a de cesse de rapetisser. Tel repli de la maison est passagèrement dévolu aux messes basses : « Mais viens par là, dans ce coin, approche-toi, je veux te dire un secret », chuchote Celestina à son interlocuteur, le noble Felides. « Je ne veux pas qu'ils [ses domestiques, restés sur le palier] entendent

⁵² Sur ce processus d'amplification générale, cf. Heugas (1973).

⁵³ *Segunda Celestina* : « il est caché dans le grenier » (« *está en el sobrado escondido* ») (145), déclare Elicia.

ce que je vais te dire à présent⁵⁴ » (*Segunda Celestina* : 130). Telle encoignure accueille le temps d'une scène les chuchotis de Celestina et d'Areúsa, au détriment d'un troisième personnage (Bravonel) qui se trouve dans la même pièce, soudain tenu à l'écart de la conversation et de la manigance, et comme exclu de l'espace domestique auquel n'accèdent que quelques *happy few*, dont il faisait censément partie : « Écarte-toi de là, Bravonel. Je veux lui dire un petit quelque chose à l'oreille » (*Tercera Celestina* : 569)⁵⁵, lui demande Celestina. Les apartés qui suivent entre les deux protagonistes féminins – procédé récurrent de la célestinesque – trouvent leur concrétisation dans cet espace dans l'espace qui se détache subitement, dresse entre les personnages d'invisibles paravents et repousse de nouveau les limites de l'intime⁵⁶. Cette scission de l'espace, aussi vaine qu'éphémère, est le signe de l'absence de spécialisation des pièces à vivre, à manger, à dormir⁵⁷, et d'usages en perpétuelle négociation.

En définitive, l'espace intime n'est pas donné une fois pour toutes dans *La Celestina* et ses suites ; il n'est pas figé. Et si l'intimité est une conquête progressive, l'espace qui l'abrite est à son image, une réalité discutable compte tenu de l'époque, un espace fluctuant, en constante composition ou recomposition. Plus on s'échine à en appréhender les contours, plus il nous glisse entre les doigts, et il a d'autant moins de validité que tout se fait sous les yeux de tous dans la célestinesque, et que les rapports sexuels sont des exploits dont il faut se prévaloir. Comme dans le générique de la série télévisée espagnole à succès *La que se avecina* (Alberto Caballero, Laura Caballero et Daniel Deorador, 2007), et le grand écart est moins grand qu'il n'y paraît, la maison de Celestina donne l'impression de se déployer, de se déplier petit à petit car elle n'existe pas ou, pour le dire mieux, elle n'existe que dès lors que des personnages s'y meuvent. Et dans des continuations qui en multiplient le nombre, accumulent les péripiéties et font dans l'outrance, peuvent surgir à tout moment quelque renfoncement insoupçonné, quelque extension nouvelle, et une configuration de l'espace peut-être pas plus complexe, mais plus anfractueuse, plus tortueuse. L'espace domestique se dévoile, se distend à mesure que se réduit la sphère intime, attaquée de tous côtés. Cette compartimentation naît des impératifs de l'intrigue plus que d'un réel mouvement de spécialisation spatiale qui suivrait le cours de l'histoire⁵⁸, et, de fait, elle est inversement proportionnelle à ce qui serait un gain d'intimité, de même que cette absence chronique d'intimité est moins à mettre sur le compte de l'époque que sur celui de la nature même de la fable célestinesque.

54 « Mas mira, llégate acá a este rincón, que te quiero decir un secreto », « De que quiero que no nos oyan lo que quiero agora decirte [...] ».

55 « Apartate allá, Bravonel. Direla un poco al oído ». On trouve une scène de même nature à l'auto XIV de la même continuation (459).

56 Sur ce type d'apartés, liés à la confiance et à la recherche d'un endroit isolé, dans la littérature médiévale, cf. Régnier-Bohler (1985 : 331-332).

57 L'absence ou, devrait-on dire, l'apparente spécialisation. Sur cette question de la conquête de l'intimité qui se matérialise dans l'organisation spatiale de la maison et la spécialisation des différents espaces, cf. Ariès (1986, 13-14) et Franco Rubio (2009 : 85).

58 Díez Jorge et al. : « Y nos interesa señalar que un aspecto importante en el XVI no solo es el tamaño de las viviendas sino el comienzo de la especialización, espacios destinados a un fin específico y entre ellos a servicios concretos » (2021 : 506).

Annexe

Version originale des extraits cités et traduits dans le corps de l'article

ELICIA. Madre, a la puerta llaman; el solaz es derramado.
(*La Celestina* : 428)

CELESTINA. Ta, ta, ta. (*Segunda Celestina* : 227)

CELESTINA. Y escucha, que a la puerta llaman. (*Segunda Celestina* : 95)

AREÚSA. Ta, ta, ta. (*Segunda Celestina* : 273)

ELICIA. ¡Ay, desventuradas, tía!, ¡que aquel es Albacín y Centurio, que dicen que quieren quebrar la puerta. (*Segunda Celestina* : 307)

PANDULFO. Ta, ta, ta. (*Segunda Celestina* : 330)

CELESTINA. Y con esto acabo, porque parece que llaman a la puerta.
(*Segunda Celestina* : 314)

SIGERIL. Ta, ta. (*Tercera Celestina* : 457)

CELESTINA. Elicia, ¿no oyes quien llama? [...] oyendo quebrar la puerta a golpes. (*Tercera Celestina* : 505)

ELICIA. ¡Por mi vida, que es donosa cortesía de hombres de bien estar quebrando la ventana a pedradas! (*Tercera Celestina* : 493)

ELICIA. ¡Ay, desventurada fue yo! Sosiégate, que me parece que llaman a la puerta. (*Tercera Celestina* : 495)

ELICIA. ¡Ay, desventurada de mí!, que no sé quién llama. [...] / BARRADA. ¡Primero quebrara hombre aldabas y puertas que nadie responda! (*Tercera Celestina* : 536-537)

BRAVONEL. Ansí que con este pomo de la espada, empiezo a llamar si me oyeren. / CELESTINA. [...] nos quiebran las puertas. (*Tercera Celestina* : 564)

CELESTINA. ¡Calle ya! ¡Mala rabia te mate!, que están dando golpes a aquella puerta [...]. (*Tercera Celestina* : 585)

CELESTINA. Llama, pues está cerrado. / BRAVONEL. ¡Por vida del rey, que duermen las hermosas!, que hartos golpes doy. / CELESTINA. Da a esa aldaba recio. (*Tercera Celestina* : 601)

ALBACÍN. [...] es aquella que está llamando a su puerta. (*Tercera Celestina* : 609)

CELESTINA. Gente está a la puerta, acechando están los malogrados.
(*Cuarta Celestina* : 725)

BRUMANDILÓN. Trap, trap, trap. ¡Putas, abrí! [...] ¡Abrió presto! No me hagáis arrojar las puertas por el suelo de otro par de pomazos.
(*Cuarta Celestina* : 749)

ESCLARABEL. Ce, ce, ce. Señora Drionea, ¿puedo entrar seguro?
(*Cuarta Celestina* : 750)



CELESTINA. ¿Quién era aquel galán, Elicia, que te hablaba denantes en el portal? (*Segunda Celestina* : 145)

AREÚSA. ¿Es posible que había borricadas en el portal y no lo sabía yo? (*Tercera Celestina* : 475)

ELICIA. que subas presto. No piense mi tía alguna malicia como la noche pasada. (*Tercera Celestina* : 506)

GRAJALES. [...] a Elicia y Areúsa veo que platican en el portal. (*Tercera Celestina* : 550)

SIGERIL. En el portal la veo. [...] Mas, ¿adónde vas tú, que estás en el portal y aparejado el manto y sombrero? (*Tercera Celestina* : 604)

AREÚSA. ¡Jesús! ¿Y qué ruido es el que anda el portal? (*Tercera Celestina* : 627)



CENTURIO. No me pena agora saberlo; mas me querría que mandases a Areúsa que nos fuésemos a una cámara a pasar la siesta. (*Segunda Celestina* : 103)

ELICIA. Madre, hecho es. Anda acá a la cámara y descansarás, que te han dado hoy gran trato. (*Segunda Celestina* : 103)

CELESTINA. ¿Qué dices, bellaquillo?, ¡que estás ojeando a Elicia, a buena fe, de la hacer entrar a cámara! (*Tercera Celestina* : 458)

ELICIA. ¡Suba adelante!, que no se suele hacer de rogar otras veces; y más agora, que tengo por mí la casa. (*Tercera Celestina* : 494)

GRAJALES. ¡Hora, sus! No os santiguéis entrambas e ver lo hecho; sino póngase el remedio en lo que habéis de hacer, y subilda luego arriba sin dilatarlo. (*Tercera Celestina* : 550)

DRIONEA. Trepa quedito, no hagas ruido. [...] Subamos arriba [...] sube presto. (*Cuarta Celestina* : 750)

OLIGIDES. Démonos priesa, que la puerta de casa de Celestina veo abrir; entremos de rondón y tomémosla en la cama. Sube. (*Cuarta Celestina* : 804)



AREÚSA. ¡Ah, señora, baja acá!, que es ya venida mi tía. (*Segunda Celestina* : 229)

CELESTINA. ¡Hora, sus, Elicia!, ¡hora baja acá!; pues lo has de hacer, ¡déjate de vergüenzas! (*Segunda Celestina* : 286)

ELICIA. [...] y así como les bajašte a abrir, me subí yo a asar el tocino y gallina. (*Tercera Celestina* : 447)

ELICIA. Vengáis en buen hora; que, en diciéndolo a mi tía, os abajaré a abrir. (*Tercera Celestina* : 472)

CELESTINA. Hija Areúsa, di a Elicia que se levante y baje abrir. (*Tercera Celestina* : 564)

ELICIA. ¡Válasme Dios, y qué voces que oigo dar a Celestina mi tía en la calle! [...] Allá bajo y sabré qué desdicha fue. (*Tercera Celestina* : 610)



Si no os ven ni oyen, no os conocerán; y si no os conocen, nadie vendrá a vosotras. La taberna por el pendón se conoce, y sin pendón nadie acude allá a comprar vino. El caminante extranjero no acierta el mesón sino por la tablilla o la señal colgada. Bien me entendéis: una arriba y otra abajo (*Cuarta Celestina*, 767).



CELESTINA. Déjame parar a aquella ventana. (*Segunda Celestina* : 307)

CELESTINA. Espera, que de aquí los quiero hablar. (*Segunda Celestina* : 314)

CELESTINA. Hijo, mi amor, yo tengo cierta priesa. Di de ahí lo que mandas, que de esta ventana te oiré. (*Segunda Celestina* : 330)

CELESTINA. Ve presto a esa ventana y mira quién llama a la puerta. (*Tercera Celestina* : 457)

ELICIA. ¿Tan de priesa, señor Albacín? / ALBACÍN. ¡Oh mi señora Elicia y estabas a la ventana y yo no te vía! (*Tercera Celestina* : 535)

CELESTINA. Mira tú quién es desde esa ventana; que pensarán que estamos sordas. (*Tercera Celestina* : 564)

Bibliographie

- ABELLÁN PÉREZ, Juan, « El dormitorio de las viviendas jerezanas durante la Baja Edad Media: una aproximación a la vida cotidiana », *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 2019, n°21, 7-36.
- ARIÈS, Philippe, « Pour une histoire de la vie privée », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. 3. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1986, 7-19.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Gilles Hieronimus (éd.), Paris, PUF, « Quadrige », 2020.
- BIAGGINI, Olivier, « Évoquer / invoquer la ville : la construction littéraire de l'espace urbain dans le *Libro de buen amor* et la *Célestine* », *e-Spania*, 2020, n° 37, doi : [10.4000/e-spania.36143](https://doi.org/10.4000/e-spania.36143).
- CELESTINA VISUAL, *500 años de imágenes de La Celestina* [consulté le 30.01.2024], <https://celestina-visual.org/>.

- CONTAMINE, Philippe, « Problèmes. Les aménagements de l'espace privé. XIV^e-XV^e siècle », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. 2. De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris, Seuil, 1985, 421-501.
- CZARNOCKA, Halina, « Sobre el problema del espacio en *La Celestina* », *Celestinesca*, 1985, vol. 9, n° 2, 65-74.
- DÍEZ JORGE, María Elena (dir.), *De puertas para adentro. La casa en los siglos XV-XVI*, Granada, Comares, 2019.
- DÍEZ JORGE, María Elena, NÚÑEZ GONZÁLEZ, María et ARANDA BERNAL, Ana, « Servicio de mujeres. Espacios para trabajar y vivir en las viviendas sevillanas del siglo XVI », in Beatriz Blasco Esquivias, Jonatan Jair López Muñoz et Sergio Ramiro Ramírez (dir.), *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, Madrid, Abada, 2021, 495-531.
- FRANCO RUBIO, Gloria, « La vivienda en el Antiguo Régimen : de espacio habitable a espacio social », *Chronica Nova*, 2009, n° 35, 63-103.
- FRANÇOIS, Jérôme, « El espacio de la alcahueta: el marco urbano en *La Celestina* y *La Lozana andaluza* », *Medievalia*, 2016, n° 48, 107-129.
- GERLI, Michael, « Precincts of contention: urban places and the ideology of space in *Celestina* », *Celestinesca*, 1997, vol. 21, n° 1/2, 65-77.
- GILMAN, Stephen, « Fortune and Space in *La Celestina* », *Romanische Forschungen*, 1955, vol. 66, n° 3/4, 342-360.
- GÓMEZ, Gaspar, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* [1536], Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.
- GUERRY, François-Xavier, « “Parece que tienes más confianza en la cerradura de Philomena que en la ganzáa de la vieja Claudina” : la porte et ses implications métaphoriques dans le cycle célestinesque (1499-1570) », *e-Spania*, 2021, n° 39, doi : [10.4000/e-spania.40524](https://doi.org/10.4000/e-spania.40524).
- GUERRY, François-Xavier, « “Ella era el mercader y la mercaduría, ella era la tienda y la tendera”. Le vocabulaire érotique marchand dans le cycle célestinesque. », *Crisol*, 2021, n° 19, <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/fr/article/view/350/397>.
- GUERRY, François-Xavier, « El envejecimiento como estrategia de ambigüedad constante en el ciclo celestinesco », *Edad de Oro*, 2023, n° 42, 23-39.
- GUERRY, François-Xavier, *L'Érotisme dans la littérature espagnole du XVI^e siècle. Étude des continuations de La Célestine*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- HEUGAS, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université, 1973.
- KESEN, Nelly, « El tratamiento del espacio urbano en *La Celestina* » (communication non publiée), *IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010. El hispanismo ante el bicentenario* (La Plata), [consulté le 15.01.2024], https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1108/ev.1108.pdf
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1962.
- LÓPEZ RUBIO, Lucía, « Soñar una representación. La acotación espacial en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* », in Begoña Regueiro Salgado et Ana M. Rodríguez-Rodríguez (dir.), *De lo real imaginado, soñado, creado. Realidad y literatura en las letras hispánicas. Actas del V Congreso Internacional de ALEPH. Universidad Complutense de Madrid, del 8 al 11 de abril de 2008*, Vigo, Academia de Hispanismo, 2009, 244-255.

- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio, « Dinámica del movimiento en *La Celestina* », *Itinerarios*, 2000, vol. 3, n° 1, 193-205.
- MIGUEL PASTOR, María de et SENTIERI OMARREMENTERÍA, Carla, « La cama y el dormitorio. Dos momentos de cambio en la noción de intimidad en Occidente », *Constelaciones*, 2020, n° 8, 121-134, doi : [10.31921/constelaciones.n8a7](https://doi.org/10.31921/constelaciones.n8a7).
- MONER, Michel, « Espace dramatique et espace symbolique en *La Celestina* de Fernando de Rojas », in Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse et Frédéric Serralta (dir.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. 2, Navarra, Universidad de Navarra, Griso, 1996, 279-290.
- MUÑOÑ, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* [1542], in Rosa Navarro Durán (dir.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.
- NÚÑEZ-GONZÁLEZ, María, « La arquitectura de la cámara. Recreación de un espacio íntimo en la casa sevillana del siglo XVI », *Vegueta*, 2023, vol. 23, n° 2, 599-627, doi : [10.51349/veg.2023.2.03](https://doi.org/10.51349/veg.2023.2.03).
- OLLAGNIER, Claire, *La Chambre et l'intime*, Paris, Picard, 2021.
- PERROT, Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle, « Fictions », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. 2. De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris, Seuil, 1985, 311-392.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina* [1499-1502], Peter Russell (éd.), Barcelona, Castalia Ediciones, [1991], 2013.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.
- SILVA, Feliciano de, *Segunda comedia de Celestina* [1534], Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.
- SNOW, Joseph, « Why did Celestina Move House? », *Bulletin of Hispanic Studies*, 1998, vol. 66, n° 1, 155-161.

Aux frontières de la honte. Du discours intime au bruit du public dans la *Pinçture de mœurs* de Marie de Gournay

129

Mawy Bouchard
Université d'Ottawa, département de français

RÉSUMÉ. Cet article analyse la stratégie d'écriture de Marie de Gournay dans sa *Pinçture de mœurs* (1616) et dans d'autres textes à caractère autobiographique. Victime de calomnies à la cour, l'autrice ose transgresser les conventions en exposant publiquement les pensées de son for intérieur, transformant la honte ressentie en arme rhétorique. S'inspirant de Montaigne et de Dante, elle justifie le recours à l'autoportrait par la nécessité d'éviter l'infamie et de partager son expérience rare de femme écrivain. En refusant la « mauvaise honte » qui entraverait son écriture, Gournay se libère des contraintes sociales féminines et construit une figure combative. Son discours intime devient un acte de résistance qui désactive le pouvoir de la rumeur en lui permettant de prendre directement la parole contre les préjugés misogynes.

MOTS-CLÉS : médisance, honte, intimité, public, autoportrait

ABSTRACT. This article analyses Marie de Gournay's writing strategy in her *Pinçture de mœurs* (1616) and her other autobiographical texts. Victim of slanders at court, the author dares to transgress conventions by publicly exposing the private thoughts of her inner self, steadily turning felt shame into a powerful rhetorical weapon. Inspired by Montaigne and Dante, she explicitly justifies resorting to a frank self-portraiture as necessary to avoid infamy and to openly share her rare experience as a woman writer. By refusing the 'bad shame' that would hinder her writing, Gournay frees herself from feminine social constraints and constructs a combative figure. Her intimate discourse becomes an act of political resistance that neutralizes the power of rumor by allowing her to speak directly against misogynous prejudices.

KEY WORDS : Slander, Shame, Intimacy, Public, Self-Portrait

RESUMEN. Este artículo analiza la estrategia de escritura de Marie de Gournay en su *Pinçture de mœurs* (1616) y en otros textos autobiográficos. Víctima de calumnias en



la corte, la autora se atreve a transgredir las convenciones exponiendo públicamente los pensamientos de su forro íntimo, transformando la vergüenza sentida en un arma retórica. Inspirada por Montaigne y Dante, justifica el recurso al autorretrato por la necesidad de evitar la infamia y compartir su experiencia poco común como mujer escritora. Al rechazar la «mala vergüenza» que entorpecería su escritura, Gournay se libera de las restricciones sociales femeninas y construye una figura combativa. Su discurso íntimo se convierte en un acto de resistencia que desactiva el poder del rumor al permitirle tomar la palabra directamente contra los prejuicios misóginos.

PALABRAS CLAVE: calumnia, vergüenza, intimidad, público, autorretrato

Je poursuis ici une réflexion déjà entreprise dans le cadre d'autres interventions portant sur les stratégies d'écriture adoptées par des auteurs et autrices pour dénoncer un phénomène qui est nommé par un vaste ensemble de termes apparentés, de la simple médisance, à la calomnie, appelées « drapperies », « caqueteries » et « bavasseries », etc.¹. Une autrice en particulier se démarque, dans cette période qu'on pourrait qualifier de longue Renaissance, qui fait de cette dénonciation un élément central de sa démarche écrivaine. Marie de Gournay, dans ses *Advis ou présens de la demoiselle de Gournay*, en particulier dans ses textes de nature réflexive, décrit avec ampleur la relation qu'elle entretient avec l'expérience de la honte, émotion indissociable à la fois de la réflexion sur la médisance qui traverse ses écrits, de 1594 à 1641, et d'une expérience particulière de l'intime qui se situe à la frontière de la sphère publique.

Marie de Gournay et sa peinture de soi

Bénédicte Boudou, en conclusion de son étude sur la sphère privée, montre comment le fait de « priver les hommes d'un espace à soi [...] est un moyen sûr de les aliéner », tout en précisant que l'espace du for intérieur constitue une instance d'affirmation de la liberté individuelle et intellectuelle, qui « se moque [...] des déterminations éco-socio-politiques » (Boudou, 2021 : 415). La *Pinçture de mœurs*, petit poème de 160 vers composé en 1616, et inscrit dans son recueil intitulé *Bouquet de Pinde* en 1626, institue bel et bien, pour Marie de Gournay, cet espace à soi au sein d'une œuvre souvent revendicatrice d'une liberté de s'exprimer contre l'opinion commune, et en particulier contre celle des misogynes et des médisants. Les 160 vers de sa *Pinçture de mœurs* exposent, comme le titre l'indique, les traits de son propre caractère, les qualités autant que les défauts de ses actions, en se focalisant sur la vue du dedans, cette introspection bien montaignienne « où nuls yeux ne donnent que les nostres » (Montaigne, 2007 : 661). La *Pinçture de mœurs* constitue aussi un appendice moral de *La Vie de la*

1 Mentionnons en particulier les articles suivants : « L'indignation sincère de Marie de Gournay », collectif, à paraître ; Bouchard (2024 a) ; Bouchard (2024 b) ; Bouchard (2020) ; Bouchard (2018). Sur la présence obsessive de la thématique de la médisance dans l'œuvre de Marie de Gournay, voir Emily Butterworth (2006 : 60).

demoiselle de Gournay, texte à caractère autobiographique, alors que l'*Apologie pour celle qui écrit* (1626) emprunte la démarche de l'essai. Le récit de sa propre expérience constitue ainsi le point de départ d'une réflexion plus vaste sur le comportement humain, en particulier sur cette tendance de sa société à schématiser les caractères².

La vaniteuse écriture de soi

En s'appropriant la manière montaignienne de se peindre soi-même, Marie de Gournay exploite un procédé rhétorique efficace qui lui permet d'abord d'authentifier des paroles et des actions, qui démentent ensuite des propos malveillants sur son compte. Le registre de l'intimité entraîne cet effet presque immédiat de sincérité, mais l'impression créée par la confiance est renforcée par la dédicace « À Monsieur le Président d'Espaignet, Conseiller d'État », qui relève quant à elle davantage d'un processus d'authentification du discours que d'un réel hommage au dédicataire :

Espaignet façonné sur le *Siecle plus sage*,
 Je veux peindre mes mœurs et t'offrir leur image :
Tu la peux à bon droict approuver ou casser,
 Puis qu'en te praticquant *vingt ans j'ay veu passer*.
 Noſtre abord commença *quand je fus à Montaigne* :
 Voir un mort au cercueil, sa fille et sa compagne,
 Voyageant avec toy, qui menois de nouveau
 Ta femme en leur País ton antique berceau³.

Marie de Gournay souligne, à travers son éloge de la sagesse du siècle humaniste, un ensemble de valeurs et de circonstances biographiques qui confèrent trois qualités indispensables à celle qui veut être crue et entendue : la sincérité, la bienveillance et la crédibilité. Par ces quelques vers, l'autrice de cet autoportrait s'associe en effet au cénacle des sages d'un autre temps, lequel est incarné par Montaigne, dont elle rappelle les liens étroits, à titre d'éditrice posthume de ses *Essais*, mais aussi à titre de « fille d'alliance », qui rejoint ses familiers pour livrer un ultime hommage au père spirituel. On se trouve donc dès la dédicace dans cet espace privé glorifié par l'« avis au lecteur » des *Essais*, espace qui cultive a priori la réciprocité de sentiments fraternels et dévalue le registre discursif public, davantage sensible aux questions d'apparence. Le « Conseiller d'État », dont l'amitié a réussi le test des années, figure aussi dans la dédicace à titre de garant du discours, par la probité associée à son rang autant que par sa longue fréquentation de l'autrice (Fuhrer, 2014 ; Beaulieu, 2004).

2 Voir *La Vie de la demoiselle de Gournay* (ajouté aux *Advis* en 1641), dans *Œuvres complètes*, tome II, p. 1860-64.

3 Je souligne, p. 1783. Les renvois à la *Peinture de mœurs*, dans *Œuvres complètes*, tome II, p. 1783-88, seront dorénavant indiqués entre parenthèses sous l'abréviation *PM* suivie des numéros de vers.

Mais le parcours du « parleur de soi » est semé d'embûches, comme le rappelle Dante Alighieri dans son *Banquet* :

Les maîtres de rhétorique n'accordent point qu'un homme [*a fortiori* une femme] parle de soi sans nécessaire achoison [occasion] ; et l'on s'en trouve détourné par ce fait que parler de quelqu'un ne se peut sans que le parleur loue ou blâme celui de qui il parle ; lesquelles deux manières de parole, si on les tourne à soi-même, font grossière figure dans notre bouche (Alighieri, 1965 : 279).

132

L'autrice doit ainsi élaborer une stratégie d'écriture à même de convaincre ses lecteurs et lectrices que son autoportrait, loin de procéder d'une envie de se louer soi-même, est motivé par la nécessité et que, sans cette entreprise réflexive décrite minutieusement par le Florentin, elle ne pourrait rectifier l'infamie que lui font subir les caqueteurs et brocardeurs de la cour. En ceci, elle reprend la même posture que Dante, qui écrivait :

[...] Il y a certaines nécessaires occasions où parler de soi est permis : et entre autres nécessaires occasions, deux sont plus manifestes. L'une c'est lorsqu'à moins de deviser de soi l'on ne peut éviter grande infamie ou danger [...]. Et telle nécessité mut Boèce à parler de soi-même [...]. L'autre occasion, c'est quand par deviser de soi très grande utilité en découle pour autrui [...]. Ce qui me pousse est crainte de mauvais renom ; et désir me pousse, de donner un enseignement lequel en vérité par autre que moi ne peut être donné (Alighieri, 1965 : 281-282).

Marie de Gournay cherche effectivement à démontrer, à travers la *Pinçture de mœurs* et dans plusieurs parties de son œuvre où elle devise de soi, quelle se trouve devant ces deux « nécessaires occasions », l'infamie la guettant, et le sentiment lucide de vivre une expérience rare pour une femme lui paraissant requérir un partage public. À plusieurs égards, on peut dire que Marie de Gournay adopte une perspective anthropologique pour s'inclure elle-même dans son objet d'étude et mieux comprendre l'être humain, mais son questionnement, en réponse aux discours dénigrants envers elle, se formulerait par la négative et demanderait : « Que ne suis-je pas ?⁴ ». L'examen de soi tenté par Marie de Gournay reste donc subordonné à une démarche d'autrice qui vise en premier lieu à contrer des récits qui circuleraient sur son compte, puis, dans une perspective plus universelle, à s'élever contre les idées toutes faites – les préjugés et les stéréotypes – sur la capacité des femmes, en particulier, à produire une réflexion susceptible d'apporter une réponse à des questions anthropolo-

4 Je reprends ici une formulation de Bénédicte Boudou, 2021, p. 301 : « L'idée directrice de l'autoportrait est celle d'une anthropologie descriptive qui, accomplissant un renversement de l'objet de la connaissance, se demande "Que suis-je ?" plutôt que "Qu'est-ce que l'homme ?". Du projet démesuré de la connaissance du monde, Montaigne passe ainsi à la connaissance de soi. »

giques. Pour l'autrice des *Advis*, le récit de soi semble d'abord constituer une arme d'autodéfense, qui révèle l'imposture de certains discours, qui fait apparaître l'écart entre la réalité de ses actions et le mensonge des injures, mais il est peut-être surtout un procédé rhétorique qui génère la valeur primordiale de la sincérité (Quintilien, 1976). Bien que le récit à la première personne aille à l'encontre des principes de bienséance littéraire, en ce qu'il exhibe l'apparence de la vanité, une Marie de Gournay injuriée le considère explicitement dans ses écrits comme une obligation : « La calomnie me force à conter ce monceau de sornettes, afin d'essayer à la reprimer » (*PM* : 1399)⁵. Et, ailleurs, dans son *Apologie pour celle qui escrit* : « [aus] Si n'euſſe-je jamais osé lascher de tels propos [privés] ny de telles narrations en public, si les caquets ne m'eussent si mal menée en tout le sujet de ce Traicté, que j'ay cogneu ne pouvoir plus rien perdre avec les caqueteurs pour ce regard.⁶ » Marie de Gournay ose donc des formes variées d'autoportrait qui révèlent l'intimité de son être, une action qui constitue une infamante exposition publique, en particulier pour une femme, parce que son nom et son image sont devenus la pâture des « serpens, pestes et vermines » de la cour, comme elle l'écrit dans l'épigramme « A Lentin », texte qui sert d'introduction à la *Pinçture de mœurs*⁷. Elle conçoit ainsi l'autoportrait comme une rectification essentielle de son image pour la postérité, en même temps qu'une occasion de réagir aux « présomptions injurieuses » envers des plus faibles, avec qui elle choisit de se rallier a priori. Ce sont les acteurs œuvrant au sein de l'espace mi-public mi-privé de la cour qui la poussent à mettre en scène ses propos intimes et à élargir son réseau de « privés » :

Tout esprit du mal-heur frappé,
Par nos Cours est toujours drappé :
S'il est doux, niais on l'appelle,
S'il est fort, leger de cervelle.
Le Peuple après au bruit qui court,
Souscrit aux visions de Court :
Ny ne peut croire qu'elle cause⁸,
Si le sujet n'offre la cause.⁹
Que dit ce Juge mal accort ?
Tousjours en Cour le foible a tort :
Et moins il merite l'injure,
Plus souvent le pauvret l'endure. (*AL* : 1781)

5 « Sornettes », c'est-à-dire les éléments autobiographiques qu'elle rassemble sous le titre de *Pinçture de mœurs*.

6 Seconde partie de l'*Apologie [pour celles qui escrit]*, dans *Œuvres complètes*, I, p. 1413.

7 « A Lentin », dans *Œuvres complètes*, II, p. 1780. Les prochains renvois à ce poème seront indiqués dans le corps du texte entre parenthèses sous l'abréviation *AL*, suivie du numéro de vers.

8 Antoine Furetière donne cette définition à causer : « signifie encore, parler trop ou indiscrettement, lascher quelque parole qui fait découvrir un secret. [...]. Signifie aussi, mesdire, parler mal ».

9 *Ibid.* : « Raison, moyen qui sert à deffendre, louer ou blasmer quelque chose. »

L'épigramme « A Lentin », en plus d'introduire la thématique centrale de sa *Pinçture de mœurs*, atténue a priori l'effet du discours intime rédigé à la première personne, en exposant le phénomène de la propagation des rumeurs calomnieuses qui ont pour origine le milieu du pouvoir politique et culturel de la cour.

Mettre en scène la honte à travers la parole des médisants

L'intime et le discours sur soi ont partie liée avec le honteux, avec ce qui est d'abord caché, voire activement dissimulé au regard et à la connaissance d'autrui, dans un geste de retenue visant à ne pas exposer des actions pouvant être jugées condamnables par la société, qui a pour effet de ne pas encourager leur imitation¹⁰. La sphère de l'intime englobe aussi des actions et des paroles pour lesquelles l'individu doit se prémunir contre le jugement à la fois superficiel, soudain et souvent définitif de l'opinion commune. La révélation publique d'actions intimes peu honorables, qui entache l'estime dont peut jouir un individu au sein de la société de la première modernité, n'est ni plus ni moins qu'un crime, pour Marie de Gournay, lorsque cette exposition procède d'une intention malicieuse :

Doutes-tu si c'est un grand crime
De ravir au prochain l'estime ?
Ou si tel l'ayant sceu juger,
D'un grand tort tu te veux charger ?
Entre les biens que l'homme embrasse,
L'honneur tient la première place :
Car pour luy nous quittons le bien,
Pour luy la vie est moins que rien :
Celuy donc qui l'estime altere,
Nous meurtrit de mort plus amere,
Que s'il nous jettoit au tombeau,
Par le coup d'un sanglant couteau.
Puis si l'estime m'est ravie
L'on me desrobe aussi la vie. (AL : vers 71-84)

L'autrice révèle la fatale disproportion entre la légèreté criminelle du geste calomnieux et les conséquences destructrices et définitives pour l'individu ciblé. Lorsque Marie de Gournay attire l'attention de ses lecteurs sur les brocards qui effacent son propre lustre, elle répercute des paroles qui pourraient la rendre honteuse et elle fait entrer dans la sphère publique élargie des propos privés

10 Bénédicte Boudou, *La Sphère de l'intime*, p. 71, « [L]e péché public est en effet pire que le péché secret, soit parce que le pécheur semble mettre dans son péché un plus grand mépris de la loi, soit en raison du scandale. Cacher un péché revenait, pour Thomas d'Aquin, à le diminuer parce que d'une part c'est dissimuler la honte et d'autre part c'est supprimer le scandale. »

qu'elle contribue elle-même à ébruiter, voire à pérenniser. L'analyse approfondie de l'ensemble de son œuvre montre qu'elle n'agit pas ainsi par maladresse ou par inconscience, mais qu'elle participe plutôt, par son récit de soi, à la désactivation du principe même de la médisance – une parole prononcée par un locuteur devant un auditoire à propos d'une cible absente –, qui consiste à enfermer la cible dans la posture de « délocutée », dans le silence honteux d'un spectateur impuissant et en arrière-scène, puis elle cherche à provoquer le débat sur cela même qui lui est reproché à travers les « draperies », comme elle appelle les médisances (Mougin : 2006, 8).

La représentation de l'émotion de la honte subie est très répandue et implique plusieurs auteurs de la Renaissance et de l'âge classique qui en exploitent les enjeux littéraires, éthiques, politiques et judiciaires (Boquet, 2020 ; Brancher, 2015 ; Deonna *et al.*, 2011). Une des questions au cœur des débats du recueil de nouvelles de *L'Heptaméron*, par exemple, est celle visant à déterminer qui doit éprouver la plus grande honte, celui dont le comportement répréhensible est rendu public ou celui, plutôt, qui est responsable d'avoir causé le scandale par son discours indiscret et d'avoir voulu attaquer la réputation d'autrui (Blaylock, 2017 : 993-1015 ; Francis, 2017 : 33-45). Cette question a son pendant dans le domaine du droit, domaine très intéressé aussi par cette émotion qui donne lieu à un nombre croissant de poursuites en diffamation pendant la période de la Renaissance où il s'agit de démontrer l'intention malicieuse des propos visant à nuire à autrui (MacLean, 1992 : 5)¹¹. L'intimité ne devient paradoxalement réalité qu'à travers ce dévoilement, résultat d'une action délibérée, par le sujet lui-même, ou, au contraire, l'intimité peut être violée, volée et détruite par un adversaire, intrus qui ne participe aucunement de cette étroitesse de liens intimes. L'intimité physique dont il est question dans les écrits de Marie de Gournay est soit compromise par l'indiscrétion malveillante d'autrui, soit révélée volontairement par ceux et celles qui ont le souci de rétablir les faits.

L'intention humaine, c'est-à-dire ce projet d'une volonté individuelle intime qui ne trouve pas à s'exprimer, reste enfouie dans le for intérieur et constitue peut-être la seule vraie intimité, laquelle échappe tant au débat judiciaire qu'au jugement public, tout en suscitant, malgré tout, la critique sévère des observateurs. C'est notamment pour cette raison de l'inaccessibilité de la conscience d'autrui que la fille d'alliance de Montaigne invite ses interlocuteurs à la retenue et à la discrétion quant au jugement à porter sur des actions humaines dont on ne connaît pas les motivations :

Les hommes ne devroient jamais accuser, tant qu'ils trouvent quelque occasion ou quelque apparence d'excuser, ils font le contraire. Tantost on invente et fabrique un mauvais rapport, tantost on le croid sottement, tantost on prend pour vice ou pour sottise ce qui s'en approche simplement, sans y toucher : disons plus, ce qui paraventure prendroit un tiltre tout contraire, si nous

11 « [H]ow may the intention behind an utterance be established? By what criteria may the law determine some words and phrases to be actionable as slander and others not? ».

avons pertinemment ouy la divine voix de la raison, l'intention, ou l'acteur : et ce qui n'est vice ou sottise, que parce qu'un sot ou un estourdy les regarde. Car ce n'est pas seulement la malice qui fait parler ces langues, c'est encore l'insuffisance de leurs maîtres, à sçavoir penetrer et discerner les raisons d'excuse, qui peuvent, devant qu'une faute soit bien prouvée, s'estendre aussi loin que la dextérité de l'esprit qui les recherchera¹².

Bien qu'elle affiche elle-même l'intimité de son regard sur soi dans sa *Pinçture de mœurs* et ailleurs dans ses *Advis*, Marie de Gournay dénonce les babils qui exposent « sottement » des actions privées, lesquelles devaient être préservées du jugement populaire, forcément inepte. En conclusion de sa *Pinçture*, elle rappelle d'ailleurs l'importance de respecter l'intimité de chacun, laquelle constitue toutefois un espace privilégié de surveillance pour les médissants, comme plusieurs recueils de nouvelles de la Renaissance le révèlent à leurs lecteurs¹³. Par le secret maintenu ou brisé de la vie privée, les vrais amis sont avérés autant que les ennemis, l'un taisant le secret, l'autre le guettant, le soupçonnant et le révélant sur la place publique. Se remplaçant elle-même dans cet odieux espace de la cour, le temps de révéler son comportement lorsqu'elle se trouve dans la posture de l'observatrice du fait intime, Marie de Gournay insiste sur son propre refus d'exploiter ce que sa perspicacité devine à propos des pensées et des actions intimes d'autrui :

Le secret qu'on m'a dit je tais d'un soin fidelle,
Voire un secret surpris peu souvent je decele :
Je ne guette celuy que l'on me veut cacher,
Ou si mon œil le perce il feind de n'y toucher.
Je ne condamne aucun suyvant la voix publique. (PM : vers 147-151)

Cette frontière entre l'ordre public et privé, entre la dimension plaisante du littéraire et celle de l'espace ordinaire du quotidien, inquiète davantage, comme on le sait, les femmes de la société d'Ancien Régime (Merlin, 1994 ; Boudou, 2021 : 179-240 ; Lemesle, 2011). Éminemment consciente de cette frontière poreuse, surtout pour les « Gens de Cour », Marie de Gournay parvient à construire l'image discursive de celle qu'on attaque à la fois dans le privé et dans la sphère publique, et qui peut ensuite venir en témoigner dans l'espace littéraire, le seul espace où ces actions peuvent avoir une pleine et entière exposition, où l'intention, les préoccupations intimes et ses actions subséquentes peuvent être mises en parallèle. À titre justement de témoin extraordinaire, Marie de Gournay se présente dans ses traités touchant à la médisance sous les traits de l'infortunée et de la persécutée dotée de parole et de raison, tout en mettant en

12 Voir *Des Broquarts*, dans *Œuvres complètes*, II, p. 1254.

13 Pensons notamment aux *Cent nouvelles nouvelles*, à l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, aux *Propos bigarrés* de Noël du Fail, aux *Nouvelle récréations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers, aux *Histoires tragiques* de Pierre Boaiſtuau.

évidence son courage et sa détermination. Elle propose ainsi une figure discrète et inversée du satirique, celle dont la force persuasive réside, paradoxalement, dans la mise en scène de sa faiblesse et de son infortune, puis dans sa compréhension, de l'intérieur, du phénomène de la médisance (Debailly, 2003 et 2008). Pascal Debailly montre en effet que la figure du satirique se confond avec celle de la virilité citoyenne telle qu'elle s'exprime dans la sphère publique, et que cette figure s'oppose à la *mollitia* féminine, associée à l'ordre du privé. Marie de Gournay s'inscrit dans cette logique habituelle de la satire, mais elle se sert de sa vulnérabilité sociale pour rallier les nombreuses victimes du fléau de la médisance contre les assauts « bestiaux » et pusillanimes de ceux qui, sous des apparences seulement de virilité, n'osent combattre les plus forts :

Il falloit, pour l'honneur de ma Patrie, que ce conte m'eschappast par intermede, avec l'autre fripon. Espece de personne d'humeur si bestiale, qu'elles n'ont plaisir que de mesfaire à quelqu'un, et qui n'osans neantmoins attaquer les forts, attaquent les foibles : se doivent justement appeler par la bouche d'un Latin, parlant d'un autre vice, couards vers les hommes, et braves vers Jesus-Christ, exemplaire et precepteur passionné de toute bonté. Ovide en chanteroit hardiment son advis : « Le loup, les lasches ours, et les bestes plus viles / Assaillent des mourans les forces imbeciles. »¹⁴

La virilité citoyenne de Marie de Gournay s'exprime à travers le combat qu'elle livre aux plus puissants sur l'échiquier social, ce qui transforme en couardises les attaques à son endroit.

En insistant sur le caractère extraordinaire de sa *persona* de femme écrivain, Marie de Gournay trouve un deuxième ancrage rhétorique à sa prise de parole, deuxième nécessité qui légitime le récit de soi selon Dante. Pour Marie de Gournay, le fait même peu fréquent et éventuellement étrange de son statut de femme, juxtaposé à celui d'écrivain, s'inscrit d'abord dans une catégorie de l'extraordinaire, qu'elle ne cherche jamais à dissimuler, malgré la connotation négative « d'irrégularité » que peut encore avoir ce terme à son époque. Et si on peut d'abord s'étonner du constat fait par Marie de Gournay de sa propre étrangeté en tant que femme auteur, on découvre à travers l'ensemble de son œuvre une entreprise visant en fait à révéler au lecteur ce statut extraordinaire, qu'elle met en relation avec d'autres considérations exceptionnelles, qui pourront à terme, par leurs qualités rares et recherchées par les membres de sa dignité sociale, transformer le sens à donner au statut inouï de la femme qui écrit. Marie de Gournay exploite en sa faveur son statut d'exception, a priori nuisible à son ambition de plaire au public. À la manière d'une Jeanne d'Arc, à qui elle consacre d'ailleurs une partie de son œuvre¹⁵, Marie de Gournay valorise sa « débilité » de femme, le caractère improbable de sa puissance et de son courage,

¹⁴ Des Broquarts, dans *Cœuvres complètes*, II, p. 1241.

¹⁵ Voir notamment « Au Roy, luy présentant les Epigrammes sur la Pucelle d'Orleans » et « A sa majesté encores, sur mesme sujet », dans *Cœuvres complètes*, II, p. 1833.

non par modestie ou pour diminuer la valeur de son œuvre, mais plutôt pour en glorifier la dimension exceptionnelle et nouvelle.

Lien entre médisance et statut d'exception

Dans le milieu de la cour et dans la perspective du pouvoir où évolue Marie de Gournay, les valeurs prédominantes sont celles qu'on associe à l'honneur du guerrier, celles du courage, de la force, de l'habileté physique, des qualités étrangères à l'identité féminine, perçue comme l'antithèse du profil masculin. Or, l'insistance de Marie de Gournay sur l'aspect extraordinaire de son statut de femme de lettres agit de plusieurs façons en faveur d'une remise en cause de cette perception d'un rapport antithétique entre le statut de femme et de celui d'écrivain. Marie de Gournay exploite son statut d'autrice qu'elle met en relation avec la valeur aristocratique du courage, de manière à suggérer, par un subtil oxymore, sa *virtù* féminine : « j'auray peut-être assez de courage [pour écrire et répondre à mes adversaires], quoy qu'il en faille beaucoup, veu ma robe¹⁶ ». Or, pour convaincre son lecteur de son courage et de sa valeur d'écrivaine, Marie de Gournay a besoin d'adversaires, de persécuteurs, qui feront de son entreprise d'autrice une action aussi périlleuse que glorieuse. En développant cette posture de femme courageuse, Marie de Gournay établit aussi une convenance parfaite entre l'originalité de sa posture de femme écrivain et le caractère extraordinaire de ses objets d'intérêt. Non seulement son statut de femme ne l'empêchera pas d'écrire et de penser, mais au contraire celui-ci sera un indicateur du courage, de la force et de la générosité de l'autrice qui doit confronter les calomnies de sa société.

La volonté de prodiguer un enseignement – ou un « avis » – qui procède d'une expérience inouïe de la vie est bien présente aussi dans l'ensemble du projet de l'autrice. Marie de Gournay présente dans son épigramme « A Lentin » les caractéristiques qui rendent sa personne « si nouvelle » :

Le Monde est une cage à foux,
Gens de Cour le sont plus que tous.
[...]
Quell'autre avec mes qualitez
Auroit ses brocards évitez ?
Moy, d'une forme si nouvelle,
Vieille, pauvre, et moins folle qu'elle ?
J'entends que cette basse Cour,
De folle erreur ample sejour. (AL : vers 53-62)

Plutarque évoquait aussi cet enjeu qui touche à la fois à la sphère du privé et du public. Dans son *Peri dysopias* ou *De vitioso pudore*, traduit par le titre

16 Voir *Bienvenue de Monseigneur le Duc d'Anjou*, dans *Œuvres complètes*, I, p. 166.

De la mauvaise honte par Jacques Amyot, Plutarque fait apparaître l’ambivalence du statut moral et politique de la honte, de même que l’ambiguïté du sens à donner à la pudeur, valeur clé de l’identité féminine, en particulier, et de la courtoisie en général (Plutarque, 1971). Comme plusieurs philosophes avant lui, Plutarque insiste sur l’importance de se tenir au milieu et d’éviter tout à la fois l’absence et l’excès de honte. Concernant la « mauvaise honte », celle qui est en trop, Plutarque explique qu’il faut s’en débarrasser, apprendre à être éconduit, à se libérer de la peur de déplaire, d’où elle tient son origine, puisque la mauvaise honte rend l’être humain vulnérable à l’intimidation et à l’extorsion : « [E]ncore faut-il ôster ce qu’il y a de trop en la timidité & crainte de reproche, pour ce qu’il y en a souventefois qui redoutans autant de estre accusez comme de estre chastiez, a faulte de cœur laissent à faire le devoir, ne pouvans soustenir que lon die mal d’eulx » (Plutarque, 1971 : 76).

Marie de Gournay, dans l’ensemble de ses *Advis*, montre une sensibilité élevée face à cette aspiration du sage à trouver le juste milieu quand il s’agit de l’émotion de la honte et elle apporte un éclairage aussi intéressant qu’utile sur ce qui doit constituer les frontières littéraires d’un discours de dénonciation. La honte dont elle se préoccupe, c’est la honte qu’elle associe aux situations qui résultent de lâches dénonciations, dont ne peuvent être tenues responsables les personnes qui, tout en ayant peut-être failli privément, avaient, selon elle, droit au repentir et au redressement (Vigarelo, 1998).

En prenant la décision de ne pas se priver d’écrire et de publier ses œuvres, Marie de Gournay s’est délivrée elle-même de la prison domestique féminine où elle suppose qu’on voudrait la garder et traite l’interdit social de l’écriture comme une « mauvaise honte ». L’autrice s’est ainsi libérée d’une menace d’infamie, mais au prix d’une entreprise incessante d’autolégitimation, dans l’ensemble de son œuvre, qui n’affecte jamais son estime de soi mais entache toutefois sa renommée. L’infamie qui la déclare, par exemple, « femme publique » dans *Les remerciements des Beurrieres de Paris* ou *L’Anti-Gournay* libère la femme pugnace qui peut ensuite exposer son for intérieur et le regard sur soi au public (Butterworth, 2006 : 61)¹⁷.

Dire sa singularité d’autrice, de femme indignée et combattive

Dans cette perspective précise, la médisance devient un catalyseur de l’individualité qui autorise l’autrice à dire sa singularité de manière combattive. À travers ses écrits, on voit ainsi paraître une image d’autrice paradoxale, c’est-à-dire à l’opposé des traits féminins attendus de la retenue et de la modestie

17 *Lettres de Creance de la communauté des Beurrieres de la Ville, Cité, & Université de Paris, au Sieur de Courbouzon Montgomery*, dans *Textes relatifs à la calomnie*, éd. Constant Venesoën. On y relève des propos malicieux, tels ceux-ci : « la Damoiselle de Gournay, pucelle de cinquante cinq ans » et « la Damoiselle de Gournay, qui a tousjours bien servi au public », p. 86 et 89. E. Butterworth : « *This pamphlet provoked a satirical reply referred to at the time, although she is only mentioned briefly three times, as L’Anti-Gournay, in which her reputation rather than her writing was attacked, and which Gournay attempted to suppress through the courts apparently with little success.* », p. 61.

(souvent affectée), et dénuée de cette fausse honte, qui confronte ses adversaires avec audace. En se montrant, dès les premiers vers de sa *Pinçture*, impatiente et sujette au courroux, Marie de Gournay semble éroder en particulier le stéréotype de la passivité et de la pudeur féminines tout en faisant valoir le droit féminin aux actions généreuses et courageuses. À l'instar de Plutarque, l'auteurice des *Advis* ne recule pas devant la crainte de déplaire et ose exprimer ses vues franches et, à certains égards, impudiques. C'est qu'elle est éminemment consciente du fait que la réputation et l'honneur, tout comme la médisance et la calomnie, ne sont qu'un jugement de la foule et du commun, que Montaigne qualifie de « mère d'ignorance, d'injustice [et] d'inconstance » :

Il faut trier de toute une nation, une douzaine d'hommes, pour juger d'un arpent de terre, et le jugement de nos inclinations, et de nos actions, la plus difficile matière, et la plus importante qui soit, nous la remettons à la voix de la commune et de la tourbe, mère d'ignorance, d'injustice, et d'inconstance. Est-ce raison de faire dépendre la vie d'un sage, du jugement des fols ? [...] Quiconque vise à leur plaire, il n'a jamais fait, c'est une bute qui n'a ny forme ny prise. (Montaigne, 2007 : 661-62)

La *Pinçture de mœurs*, bien qu'elle procède d'une « vue du dedans », consiste surtout pour Marie de Gournay à révéler toute l'ampleur du vice des médisants – leurs mensonges, leur cruauté, leur ambition et, surtout, leur sottise. Elle tient à y mettre en évidence l'erreur qui consiste d'abord à « croire légèrement », en se fiant aux apparences et en se rangeant derrière l'opinion du plus grand nombre (Butterworth, 2006 : 68)¹⁸ :

Car ceste erreur je hays ridicule et sifflable,
 Qui pleige [cautionne] à tous momens pour vray le vray semblable :
 Et ce vice commun je fuy d'un soin exprés,
 De prendre pour un poinçt [défaut, erreur] celui qui loge auprès.
 [...]
 Je ne sçay rien juger par coustume vulgaire.
 Hors du trop et du peu mes devis je tempere.
 Le propos indiscret j'ay tousjours evité. (PM : vers 64-75)

Éditrice des *Essais* de Montaigne, Marie de Gournay se rallie au cénacle des humanistes et fait sien ce commentaire de l'essayiste sur la tempérance requise du jugement humain, surtout quand les instances publiques, haut perchées sur les « eschaffauts », appellent à la condamnation (Montaigne, 2007 : 660)¹⁹ : « Voylà comment tous ces jugemens qui se font des apparences externes,

18 E. Butterworth : « *Slander here originates in the mistaken interpretation of actions or words, rather than through malicious intention. Interpretation of this kind is clearly a matter of collective agreement.* », p. 68.

19 Montaigne : « On n'est pas tousjours sur le haut d'une bresche, ou à la teste d'une armée, à la veuë de son général, comme sur un eschaffaut ».

sont merveilleusement incertains et douteux : et n'est aucun si assuré tesmoing comme chacun à soy-mesme » (Montaigne, 2007 : 664).

Bibliographie

- ALIGHIERI, Dante, *Banquet*, dans *Cœuvres complètes*, traduction et commentaires par André Pézard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, I, 2, 273-546.
- BEAULIEU, Jean-Philippe et FOURNIER Hannah, « 'Les intérêts du sexe' : dédicataires féminins et réseaux de sociabilité chez Marie de Gournay », *Renaissance et Réforme*, t. XXVIII, n° 1, 2004, 47-59.
- BLAYLOCK, Joshua M., « A Transparent Veil: The Secret as Tragic Spectacle in Marguerite de Navarre's *Heptameron* (1559) », *MLN*, t. CXXXIII, n° 4, 2017, 993-1015.
- BOQUET, Damien, *Sainte Vergogne. Les privilèges de la honte dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- BOUCHARD, Mawy (a), « L'intimité et l'accès au scandale dans l'*Heptaméron* », in E. Garbay-Velázquez, C. Iglesias, F. Madelpuech-Toucheron et S. Pech-Pelletier (dir.), *Les Lieux de l'intime et le rapport au corps (Europe, XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2024, 185-208.
- BOUCHARD, Mawy (b), « Les *Angoisses douloureuses* qui procèdent de détractions », in R.-C. Breitenstein et D. Desrosiers (dir.), *Harmoniques littéraires*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2024, 329-348.
- BOUCHARD, Mawy, « À propos de la médisance, au XVI^e siècle et au-delà », *Folia Litteraria Romanica*, n° 15, 2020, 75-86.
- BOUCHARD, Mawy, « The Power of Reputation and Skills according to Anne de Graville: The *Rondeaux* and the Denunciation of Slander », in Susan Broomhall (dir.), *Women and Power at the French Renaissance Court*, Amsterdam, Amsterdam UP, 2018, 241-261.
- BOUDOU, Bénédicte, *La Sphère de l'intime à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- BRANCHER, Dominique, *Équivoques de la pudeur : fabrique d'une passion à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015.
- BUTTERWORTH, Emily, *Slander and Satire in Early Modern France*, Londres, Legenda, 2006.
- DEBAILLY, Pascal, « Paroles de femmes et discorde dans la poésie satirique au tournant des XVI^e et XVII^e siècles », *Textuel*, n° 49, « La discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l'âge classique », Chantal Liaroutzos et Anne Paupert (dir.), 2008, 221-237.
- DEBAILLY, Pascal, « L'ethos du poète satirique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 57, 2003, 71-91.
- DEONNA, Julien, RODOGNO, Raffaele et TERONI, Fabrice, *In Defense of Shame. The Faces of an Emotion*, Oxford ; New York, Oxford UP, 2011.
- FRANCIS, Scott, « Scandalous Women or Scandalous Judgment? The Social Perception of Women and the Theology of Scandal in the *Heptaméron* », *L'Esprit Créateur*, vol. 57, n° 3, 2017, 33-45.
- FUHRER, Thérèse, « La dédicace littéraire et la mise en scène de l'auteur », in Jean-Claude Juhel (dir.), *Pratiques latines de la dédicace. Permanence et mutations, de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 215-240.
- FURETIÈRE, Antoine, *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, Paris, Le Robert, 1984 [1690].

- GOURNAY, Marie de, *Œuvres complètes*, Jean-Claude Arnould, Évelyne Berriot, Claude Blum *et al.* (éd.), Paris, Honoré Champion, 2002, 2 volumes.
- GOURNAY, Marie de, *Textes relatifs à la calomnie*, Constant Venesoen (éd.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998.
- LESMESLE, Bruno et NASSIET, Michel (dir.), *Valeurs et justice. Écarts et proximités entre société et monde judiciaire du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Rennes, PUR, 2011.
- MACLEAN, Ian, *Interpretation and Meaning in the Renaissance. The Case of Law*, Cambridge, CUP, 1992.
- MERLIN, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, édition de 1595, texte établi et annoté par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2007.
- MOUGIN, Sylvie (dir.), *La Médisance*, Reims, Centre d'Étude du Patrimoine Linguistique et Ethnologique de Champagne-Ardenne, 2006.
- PLUTARQUE, *Les Œuvres morales & meslees de Plutarque*, traduites du Grec en François par Jacques Amyot, Paris / La Haye, Mouton Éditeur, Johnson Reprint, 1971 [1572], 2 vol.
- QUINTILIEN, *De l'institution oratoire*, traduction par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1976, livre IV.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol. XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1998.

L'intimité dans la peinture et dans l'architecture

Le crâne comme miroir de l'intime dans l'iconographie des XVI^e et XVII^e siècles (gravures d'emblèmes et peinture)

Gloria Bossé-Truche
Université de Tours, ICD UR 6297

RÉSUMÉ. Le crâne et le miroir sont deux motifs iconographiques présents dans les gravures d'emblèmes mais aussi dans les peintures de Vanités ou les portraits de pénitents (pour le crâne). Le néostoïcisme, qui connaît un important renouveau dans la période qui nous intéresse, insiste sur la connaissance de soi comme remède au péché. Le miroir en particulier apparaît comme un instrument privilégié de cette connaissance, au-delà de l'objet de toilette qui flatte la vanité de celui qui s'y contemple. Et le crâne, symbole universel de ce que l'homme est destiné à devenir, s'il apparaît parfois dans ce miroir, comme une mise en garde faite au fidèle contre les vanités de ce monde, peut aussi s'y substituer. Ce travail propose d'examiner la dialectique du crâne et du miroir dans leurs relations à l'intime, dans une iconographie qui sert au mieux le message de la Réforme catholique, mais qui révèle aussi un idéal spirituel d'intimité avec le divin.

MOTS-CLÉS : emblématique, peinture, crâne, miroir, intime.

ABSTRACT. The skull and the mirror are two iconographic motifs found in emblem engravings, but also in Vanitas paintings or penitents' portraits (in the case of the skull). Neostoicism, which enjoyed a major revival in the period we are interested in, emphasizes self-knowledge as a remedy for sin. The mirror in particular appears to be a privileged instrument of this self-knowledge, over and above the toiletries that flatter the vanity of the person in it. And the skull, universal symbol of what man is destined to become and sometimes appearing in this mirror as a warning to the faithful against the vanities of this world, can also be a substitute for it. This work examines the dialectic of the skull and mirror in their relationship to intimacy, in an iconography that best serves the message of the Catholic reformation, but which also reveals a spiritual ideal of intimacy with the divine.

KEYWORDS: Emblematic, Painting, Skull, Mirror, Intimate.



RESUMEN. Cráneo y espejo son dos motivos iconográficos muy presentes en los grabados de emblemas pero también en las Vanidades o en los retratos de penitentes (en lo que al cráneo se refiere). El neoestoicismo, que conoce un auge singular en el periodo que nos interesa, insiste en el autoconocimiento como remedio al pecado. El espejo, en particular, aparece como un medio privilegiado para este conocimiento, más allá del objeto de aseó que envanece al que se admira en él. Y el cráneo, símbolo universal del imperioso destino del hombre, si a veces aparece en el espejo como advertencia al fiel contra las vanidades de este mundo, también puede sustituirlo. Este trabajo propone ahondar la dialéctica del cráneo y el espejo en su relación con lo íntimo, en una iconografía que sirve el mensaje de la Reforma católica pero que también evidencia un ideal espiritual de intimidad con lo divino.

PALABRAS CLAVES: emblemática, pintura, cráneo, espejo, íntimo.

Le propos de ce travail est d'examiner dans quelle mesure le crâne peut être un « miroir de l'intime ». Dans l'iconographie et depuis l'Antiquité, le crâne est traditionnellement le symbole universel de ce qui reste de l'homme après sa mort. Quoi de plus commun et donc, *a priori*, de moins intime ? Il est cependant très présent dans l'iconographie de l'intime précisément, et souvent il est accompagné du miroir : femme à la toilette contemplant son reflet dans un miroir qui lui renvoie une tête de mort, image véritable de ce qu'elle est appelée à devenir, comme une mise en garde contre la vanité de la beauté physique ; ou scènes d'intérieur dans les tableaux de Vanités, où le crâne se reflète parfois dans un miroir pour signifier la finitude de la vie humaine et la nécessité d'une vie vertueuse. Nous verrons dans une première partie que le miroir est ainsi un instrument d'embellissement moral et pas seulement physique, et que le crâne devient une sorte de miroir spirituel. Symboles récurrents des Vanités, ils participent de la dialectique baroque qui cultive les *Profondeurs de l'apparence* (Dubois, 1993). On connaît par ailleurs le goût d'Ignace de Loyola, grand maître spirituel, pour le crâne comme support de méditation, que l'on retrouve dans de nombreux portraits de saints et de saintes en pénitence. La Contre-Réforme et l'humanisme des jésuites encouragent la résurgence du « connais-toi toi-même » socratique – préoccupation éminemment stoïcienne – qui, adaptée au dogme catholique, encourage le fidèle à entrer en lui-même pour prendre conscience de sa finitude et, partant, de l'urgence à se réformer par la pénitence et l'oraison. La deuxième partie de ce travail s'intéressera donc au crâne comme support de méditation privilégié par le pénitent pour accéder à sa part la plus intime, celle qui est à l'image de Dieu. L'idée que Dieu peut se voir et se reconnaître en l'homme est précisément figurée, dans les gravures d'emblèmes en particulier, par le miroir : la boucle est ainsi bouclée, dans un mouvement typiquement baroque dont la Contre-Réforme a perçu toute la richesse en faisant en sorte que le message ne s'adresse plus à l'homme en général, mais à chaque chrétien en particulier.

Dans le livre I des *Questions naturelles*, le philosophe stoïcien Sénèque part du phénomène des reflets dans la nature pour étudier les miroirs. L'étymologie

du mot « miroir », *speculum*, a donné le verbe « spéculer » qui, à l'origine, consiste à observer le ciel et les mouvements des astres grâce au miroir et à la vision indirecte qu'il permet. D'après Sénèque, l'on peut même observer le soleil grâce à cette vision indirecte qui ne constitue pas un danger pour les yeux. Dès son origine, le miroir est lié à la réflexion, à la pensée. Le philosophe déplore donc que l'homme ait détourné cet usage de l'objet à des fins de luxure et de vanité :

Tant par sa nature d'objet de grande valeur, matérielle et artistique, que par son rôle social, étroitement lié à la galanterie et l'érotisme, le miroir était évidemment une cible tout à fait indiquée pour un moraliste sourcilleux comme Sénèque. Les attitudes antiques envers le miroir semblent très proches de celles que l'on retrouve plus tard dans l'art médiéval de l'occident chrétien, lorsque le miroir devient d'abord l'attribut de la Vanité et de la Luxure et ensuite celui des sirènes et surtout celui de Vénus elle-même, symbolisant ainsi la beauté et l'amour terrestres, illusoires ou non. (Jónsson, 1995 : 46-47)

On connaît l'importance fondamentale de la pensée de Sénèque dans le renouveau de la philosophie du Portique et le développement du néostoïcisme dans l'Espagne de la Contre-Réforme. Il n'est donc pas étonnant que l'Église ait voulu mettre en garde contre les péchés de vanité ou d'orgueil en insistant sur le caractère éphémère de la beauté physique... Ainsi, une magnifique illustration du *Mirouer des dames* qui date des années 1450 et qui se trouve à la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel montre la précarité à laquelle personne n'échappe (Borel, 2002 : 20). Dans un très grand miroir, une femme réduite à l'état de squelette surplombe de toute son horizontalité le groupe des suivantes bien mises de la reine de France Jeanne de Navarre (première moitié du XIV^e siècle) assise sous le dais royal. Un moine dominicain lui présente *Le Miroir des dames*, ouvrage à portée moralisatrice, exemple de vertu et de modèle à suivre¹. D'ailleurs dès l'Antiquité le miroir, s'il flatte la vanité des femmes, est aussi un puissant instrument d'embellissement moral et spirituel :

Mais il existait aussi dans l'Antiquité classique une autre tradition, positive celle-ci, concernant le miroir en tant qu'objet de toilette. Selon celle-ci, le miroir était un moyen de connaissance de soi-même, fait pour que l'on puisse contempler son propre visage, mais en vue d'un embellissement moral et non pas physique (Jónsson, 1995 : 47).

¹ Le nombre de ces « miroirs » explose : « Dès le XI^e siècle, les livres de connaissances s'intitulent très systématiquement : *Miroir de...*, à un point tel que le mot miroir devient synonyme du mot traité. Fleurissent alors les *Miroirs de la sagesse, de la vertu, de la perfection...* ayant pour objectif de transmettre et de vulgariser le savoir du monde. Pour le Moyen-Âge, on répertorie plus de trois cents livres intitulés ainsi, la plupart sont anonymes et dispensent une parole morale. On va jusqu'à rédiger le *Miroir de l'art de bien vivre et de bien mourir !* » (Borel, 2002 : 20).

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la présence du miroir et du crâne dans le tableau du peintre allemand Lucas Furtenagel, qui date de 1527 et qui représente un autre peintre, *Hans Burgkmair et sa femme Anna*². Le miroir reflète leur visage sous la forme de deux têtes de mort, reflets véritables de ce qu'ils sont destinés à devenir ; au-dessus des reflets on peut lire *O mors*. Le couple nous jette un regard désabusé qui nous prend à témoin. Plus près encore de Charles Quint, le tableau de son peintre officiel Titien, *La Vénus au miroir* (1555)³ offre un reflet particulier de la déesse : il ne montre pas un crâne mais un visage vieilli, comme un rappel du temps qui passe inexorablement et qui n'est pas sans évoquer le message des Vanités. Ce reflet improbable interpelle le spectateur et les rides, comme l'affaissement du visage, mettent en garde contre un trop grand souci accordé à la beauté physique. Ce discours moralisateur est très présent dans la littérature d'édification, en particulier dans la littérature emblématique espagnole. Sebastián de Covarrubias y Horozco, auteur du *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), neveu d'Antonio et Diego de Covarrubias y Leyva (tous deux peints par Greco) est prêtre, chanoine puis chapelain de la cathédrale de Cuenca et conseiller du Saint-Office. Il publie à Madrid en 1610 ses *Emblemas morales*, sans doute encouragé par le succès rencontré par son frère Juan de Horozco y Covarrubias grâce à la publication de ses propres *Emblemas morales* en 1589. L'emblème, genre iconico-littéraire, associe gravure et texte et se développe en Espagne dans le sillage de la Contre-Réforme. Il est très pratiqué par les hommes d'Église ou proches des milieux ecclésiastiques. Un des emblèmes de Covarrubias propose une gravure en miroir inversé, pourrait-on dire. Le *mote* latin, *Quid fuerim quidque sim vide* (« regarde ce que j'étais et ce que je suis ») souligne la vanité de la beauté dont s'enorgueillissent certaines femmes. Il n'y a qu'à en lire l'épigramme :

Si la femme la plus belle, la plus avisée / La mieux mise et la plus élégante / Pouvait dans un miroir contempler l'apparence / Que prendra sa beauté, / Elle montrerait moins de superbe et plus de mesure, / Serait plus humble et moins orgueilleuse, / Afficherait plus de modestie dans le regard et de retenue dans la parole, / Un cœur simple et une âme réformée⁴. (Covarrubias, 1610 : 188 r°)

Le miroir est ici évoqué dans l'épigramme et non dans la gravure, où c'est la tête de mort qui en fait office. Le choix de la disposition dos à dos (ou nuque à nuque) des deux têtes est intéressant : il peut donner à comprendre que la jeune fille refuse de regarder en face la terrible vérité, mais peut aussi être une

2 Huile sur bois, 60 cm x 52 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, <https://useum.org/artwork/Portrait-of-the-painter-Hans-Burgkmair-1473-and-his-wife-Anna-Lukas-Furtenagel>

3 Huile sur toile, 124,5 cm x 105,5 cm, Washington, National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/artworks/41-venus-mirror>

4 C'est nous qui traduisons tous les épigrammes et commentaires d'emblèmes : *Si la más acabada en hermosura / En discreción, en gala y gentileza / Ver pudiesse al espejo, la figura / En que ha de convertirse su belleza / Tendría menos brío y más mesura / Más humildad y menos altiveza / Ojos modestos, lengua refrenada / Pecho sencillo y alma reformada*. <https://archive.org/details/emblemasmoralesdoocovar/page/367/mode/1up?view=theater>

référence à Janus, le dieu bifrons des commencements et des fins, du passage (et l'on peut relever la place centrale du verbe *convertirse*), des portes et des choix. Il s'agit pour la jeune fille de choisir la bonne voie, celle de l'humilité et de la pudeur. D'autre part, Cesare Ripa représente la Prudence dans son *Iconologia* (1593 pour la première édition, sans aucune gravure), qui connaît un immense succès, sous les traits d'une femme bifrons ou tenant un miroir, selon les éditions. La prudence, en l'occurrence, consiste à « réformer son âme » (*reformatar su alma*) comme nous l'y enjoint le dernier vers de l'épigramme de l'emblème. Dans le *Tesoro*, l'auteur propose cette définition de l'intime : *Íntimo : lo muy propio, y del alma, como íntimo amigo, el muy amado, y querido de corazón* (Covarrubias, 1611 : 506 v^o). On retrouve la référence à l'âme, présente dans l'emblème : l'intime se situerait donc dans la région de l'âme, tandis que *lo muy propio* renvoie à ce qui est propre à l'individu, à son rapport à lui-même. La sotériologie est une préoccupation majeure de la vie spirituelle de la Contre-Réforme et l'on sait que le libre-arbitre y est d'autant plus affirmé qu'il constitue un sujet de polémique avec les protestants. Ces inquiétudes apparaissent dans un autre emblème du même Covarrubias : la gravure représente un amas d'os surmonté d'une tête de mort tenant un miroir au milieu d'un chemin marqué de pas. Le *mote* latin, *Consideravit ipsum et abiit* (« il s'est regardé puis est reparti ») exprime l'idée que l'homme refuse d'affronter sa propre finitude. L'auteur élargit ainsi la mise en garde de l'emblème précédent :

On dit que la pensée de la mort est le véritable miroir de la vie /
Si, en s'y contemplant, l'homme prend conscience / Qu'elle se soustrait à lui et qu'elle lui est comptée. / Mais si d'aventure il oublie /
L'épreuve pénible et rigoureuse / De ses fins dernières, / Et que son âme ne la grave en sa mémoire / Il perd à coup sûr les gages de sa gloire⁵. (Covarrubias, 1610 : 182 r^o)

Soulignons une fois encore la référence à l'âme et la part active que le fidèle peut jouer dans son salut en acceptant sa finitude grâce au *memento mori* (« Souviens-toi que tu vas mourir ») évoqué dès le premier vers de l'épigramme par « la pensée de la mort », *la memoria de la muerte*. Ce *memento mori* est figuré par le crâne posé sur un tas d'ossements. La gravure pourrait parfaitement servir de support de méditation. En outre, *espejo* est placé au centre du vers entre *muerte* et *vida*. Ce miroir tendu au fidèle doit le guider sur le chemin d'une vie tournée vers le salut et apparaît comme un précieux objet de connaissance de soi. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Sénèque dans ses *Questions naturelles* : « Les miroirs ont été inventés pour que l'homme se connût lui-même » (Sénèque, 1961 : 48). En 1684, Francisco de Zárraga, théologien et membre de l'ordre de saint Benoît, publie à Burgos *Séneca, juez de sí mismo, impugnado*,

5 *Dizen ser, la memoria de la muerte / El verdadero espejo de la vida / Si mirándose en él, el hombre advierte / Quán pasada la tiene, y quán medida: / Pero si el trance riguroso y fuerte / de su postrimería, acaso olvida, / Y el alma, no le estampa, en su memoria, / Prendas muy ciertas pierde de su gloria.* <https://archive.org/details/emblemasmoralesdoocovar/page/355/mode/iup>

defendido e ilustrado. C'est dire la persistance de la pensée stoïcienne et plus précisément de l'injonction à l'introspection portée par Sénèque. Une des gravures d'emblème propose un miroir accompagné du *mote* latin, *Intus te ipsum considera* (« examine l'intérieur de toi-même »), tandis que le commentaire insiste sur l'idée que le miroir n'est pas un instrument d'embellissement physique, mais moral (Borja, 1581 : 183)⁶. Le « connais-toi toi-même » socratique est pris dans le courant du néo-stoïcisme qui traverse le pays et est passé au filtre idéologique de la Réforme catholique. Cette synthèse entre stoïcisme et catholicisme, Juan de Borja la fixe à plusieurs reprises : une première fois dans le dernier emblème de l'édition *princeps* du recueil publiée en 1581 (Borja, 1581 : 102)⁷. L'auteur est le fils de Francisco de Borja (François Borgia), cousin de l'empereur Charles Quint et jésuite plus tard canonisé. L'emblème qui nous intéresse s'intitule *Hominem te esse cogita* (« souviens-toi que tu es un homme », qui apparaît comme une autre variante du *memento mori*) et propose une gravure représentant un crâne. Les contours de la gravure font penser à l'encadrement d'un miroir et, s'il n'en est pas fait mention dans le texte, l'image s'impose au lecteur comme le reflet de son apparence future :

Pour le chrétien, rien n'est plus essentiel que la connaissance de soi, parce que s'il se connaît il ne sera pas orgueilleux, voyant qu'il n'est que cendre et poussière, ni n'estimera les choses de ce monde, voyant qu'il devra promptement le quitter. Conserver ceci sous les yeux est le plus sûr remède dont il dispose pour ne pas se relâcher ni manquer de faire ce qui lui incombe⁸. (Borja, 1581 : 101)

Notons la répétition du verbe *conocerse* qui ouvre le commentaire de l'emblème. Le texte de Borja est construit sur des parallélismes : du comparatif *más importante* avec le superlatif absolu *mayor remedio*, et des termes *conocerse* avec *delante de los ojos*, comme si lecteur se trouvait, face à la gravure, comme face à un miroir. On retrouve précisément le miroir dans une autre de ses *empresas* de la seconde partie du recueil enrichi et publié en 1680 à Bruxelles : le *mote* est tiré de Job : « *Visitans speciem tuam non peccabis* » (« si tu sondes l'intérieur de toi-même, tu ne pêcheras pas »). Le commentaire souligne la vanité des hommes qui aspirent à la reconnaissance des grands de ce monde et qui se targuent de connaître princes et seigneurs alors qu'ils ne se connaissent pas eux-mêmes (Borja, 1680 : 350-351)⁹.

6 https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1008650&interno=S&posicion=219&presentacion=pagina®istrardownload=0

7 <https://archive.org/details/empresasmoralesooborj/page/n207/mode/2up?view=theater>

8 *No hay cosa más importante al hombre christiano que conocerse, porque si se conoce no será soberbio, viendo que es polvo y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo, viendo que muy presto lo ha de dejar. Tener esto delante de los ojos es el mayor remedio que puede haber para no descuidarse ni dejar de hacer lo que debe.*

9 <https://www.rae.es/archivo-digital/empresas-morales#page/367/mode/2up>

Penchons-nous justement sur l'une des plus belles vanités espagnoles du Siècle d'or, celle d'Antonio de Pereda, *El sueño del caballero*¹⁰ (que certains critiques attribuent à Francisco Palacios) peinte dans les années 1650. Un jeune gentilhomme s'est endormi dans un fauteuil et rêve peut-être de tout ce qui est éparpillé sur la table et qui renvoie aux motifs traditionnels des vanités (richesse, pouvoir, arts, savoir, jeux, amour charnel...). Ou alors il a accumulé toutes ces choses qui ne lui serviront à rien, voire le desserviront, le jour de sa mort. Un crâne renversé touche le miroir¹¹ et s'y reflète en partie (on y distingue une orbite) : le crâne se trouve dans la partie très centrale de la composition. Juste à côté se dresse une bougie qui vient de s'éteindre (métaphore de la vie qui s'achève), la mèche en est encore rougeoyante et l'on voit la fumée s'élever et se refléter sur l'armure. Le peintre a placé au-dessus du miroir le phylactère et au centre du phylactère une flèche qui symbolise le temps et qui pointe en direction du jeune homme endormi. Le verbe *occidit* (« tuer ») apparaît lui aussi au-dessus du miroir comme pour renforcer l'impact du reflet. Sur le phylactère est écrit *Aeterne pungit, cito volat et occidit* (« elle blesse inévitablement, vole rapidement et assassine »). Le *mote* renforce l'idée que l'essence de l'homme tient dans sa vulnérabilité face à la mort. Comme l'écrit Marie-Claude Lambotte dans une étude sur les Vanités intitulée « La destinée en miroir » :

Que la Vanité interpelle le spectateur au point le plus sensible de son intimité psychologique montre bien qu'elle se comporte comme un miroir qui renverrait au sujet [...] l'image de sa condition existentielle. [...] C'est le crâne qui, parmi tous les autres indicateurs des Vanités : les plaisirs, la science et la philosophie, saisit le spectateur dans l'instant, de la même façon qu'il se trouve saisi chaque fois que son miroir lui transmet le message du Temps. [...] Aussi bien, le statut spécifique du crâne par rapport aux autres objets résout-il le paradoxe sémantique des Vanités dans la mesure où il supporte à la fois l'image spéculaire du spectateur (image virtuelle) en un mode de vision direct et l'image réelle qui ne demande pas d'écran [...] (Lambotte, 1991 : 36).

Le crâne semble ainsi répondre à une double fonction : il est comme un miroir qui réfléchit l'image anticipée de la destinée du spectateur et il est l'image réelle qui ne représente rien d'autre qu'elle-même et qui donne à comprendre que la condition de mortel est ce qui définit l'homme. On retrouve le même ensemble constitué d'un crâne sur un livre et d'une bougie fraîchement mouchée dans une autre Vanité de la seconde moitié du XVII^e siècle, française cette fois. Il s'agit d'une Vanité de Madeleine Boullogne¹². Le petit point rouge de la mèche

10 Huile sur toile, 152 cm x 217 cm, Real Academia de San Fernando, Madrid, <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0639>

11 Est-ce une façon de les donner comme équivalents, de transposer à chacun les caractéristiques de l'autre ?

12 Huile sur toile, 90 cm x 122 cm, musée des Beaux-Arts de Mulhouse, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Madeleine_Boullogne_Vanit%C3%A9.jpg

de la bougie est un modeste contrepoint d'arrière-plan à la riche étoffe rouge du premier plan sur laquelle s'amoncellent des livres, qui sont une référence à la vanité du savoir mais peut-être aussi à la nécessaire lecture des livres d'édification¹³. La couleur rouge délimite les deux parties (droite et gauche) du tableau. Le miroir se situe au centre de la partie supérieure et par conséquent le regard des orbites vides aussi, alors que le crâne est décentré sur la droite. Il est posé sur des livres et ce regard reflété dans le miroir est peut-être le signe de la quête d'une vie vertueuse par la maîtrise de la vie intérieure et de la connaissance de soi. Les dimensions relativement importantes du tableau (90 cm x 122 cm) font qu'il est à échelle humaine et qu'il invite le spectateur à y entrer ; il en va de même avec le tableau de Pereda (152 cm x 217 cm), mais c'est une des caractéristiques du baroque que de provoquer le spectateur et de le rendre acteur de l'expérience esthétique :

C'est alors de l'intérieur même du tableau que le spectateur est appelé à voir, inséré malgré lui dans l'arrangement des objets dont le crâne, en sa figuration réaliste, s'offre comme un double universel [...]. Aussi bien ne regarde-t-on pas une Vanité comme un autre tableau puisque le propos rhétorique de la première renvoie toujours, à travers les différents traitements qu'elle subit, à la méditation sur la Mort et le Temps. Or, ce thème défie la représentation métaphorique de l'exprimer entièrement et se condense brutalement dans la représentation du crâne qui acquiert de ce fait un statut particulier : celui du Double dans un face à face avec le spectateur dont il recouvre l'image spéculaire. (Lambotte, 1991 : 37)

Il y aurait presque un vertige, pareil à une mise en abyme du crâne face au miroir, dans une rhétorique visuelle qui exprime ce qui reste inconnaissable en soi (la mort) et qui obsède l'être humain en général, et le fidèle en particulier. Une autre Vanité, toujours de l'école française et toujours du xvii^e siècle, offre la vision d'un crâne qui, lui aussi, se reflète de face dans un miroir¹⁴. Si l'on en trace les diagonales, on s'aperçoit que le centre géométrique du tableau touche la partie droite du crâne : il y occupe une place prépondérante. Or ce qui attire le regard du spectateur ce n'est pas tant le crâne que le regard de ses orbites vides dans le reflet du miroir. À chaque fois le regard se déplace spontanément vers le reflet du miroir plutôt qu'il ne se fixe sur le crâne. Finalement, c'est comme si le spectateur était invité à contempler son propre reflet. Ce transfert du regard fait que le message porté par les Vanités ne s'adresse plus à l'homme en général, mais à chaque fidèle en particulier et dans sa part la plus intime. C'est ce que souligne Louis Marin :

13 En outre le rouge fait souvent référence à la pourpre cardinalice de saint Jérôme, modèle de pénitent qui a renoncé aux honneurs du monde pour se consacrer à la pénitence et à l'oraison.

14 Anonyme (vers 1635-1640), *Vanité*, huile sur toile, 72 cm x 98,5 cm, Paris, musée du Louvre, RF 1946 15, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10065398>

La tête de mort est un masque, mais un masque qui serait sous chaque visage et que chaque visage cacherait comme un masque de chair. [...] la tête de mort est l'universel autoportrait qui fait retour par le regard de ses orbites vides dans l'œil de chacun. (Marin, 1991 : 29).

Le miroir comme le crâne invitent à la connaissance de soi et à la prise de conscience que le temps est compté. Dans l'Espagne de la Réforme catholique, il s'agit d'une première étape qui ne doit pas jeter le fidèle dans le désespoir, mais qui doit l'amener, par l'usage du libre-arbitre (choix éminemment intime) à travailler au salut de son âme qui est la part éternelle de son être. De fait, le dédoublement du crâne dans le miroir montre que ce n'est pas l'homme qui contemple son reflet mais le crâne lui-même : cet effet spéculaire duplique certes la force du message mais peut aussi vouloir dire qu'il faut regarder au-delà du miroir, par-delà le reflet qui peut être trompeur¹⁵, en suivant une dialectique propre au baroque.

Dans le dogme catholique c'est par la pénitence que le fidèle rachète ses péchés et se réconcilie avec Dieu. De fait le crâne est très présent dans les portraits de pénitents parce qu'il est une marque de spiritualité, de victoire contre la chair. Marie-Madeleine est la pénitente par excellence : avant sa conversion, elle est au cœur du discours des vanités. Elle est célébrée pour sa beauté physique, sa sensualité, les mondanités que sa vie de courtisane lui offre. En choisissant d'aimer le Christ, Madeleine est à son tour aimée de lui et l'amour change de nature, il devient amour spirituel. Cette transformation est marquée par des vêtements plus modestes et une chevelure moins spectaculaire. Dans le tableau de Georges de La Tour *La Madeleine au miroir* (ou *La Madeleine pénitente*), la jeune femme est face à un miroir et un crâne, de profil, est posé sur un livre¹⁶. Il cache le bougeoir dont seule l'extrémité de la flamme est visible (notons que la bougie n'est pas éteinte comme dans les Vanités ; cette flamme est celle de la vie spirituelle). La lumière rend presque translucides les doigts de Madeleine, comme si son corps était spiritualisé ; et c'est la même chose pour le crâne. Dans le miroir, ce n'est pas la bougie ou l'arrière du crâne qui se reflète (comme le voudrait la logique) mais son profil avec, encore une fois, l'orbite qui capte le regard du spectateur. Or Madeleine ne semble pas voir, ni même regarder, le crâne qui apparaît dans le miroir. Elle n'en a pas besoin, peut-être parce qu'elle le touche ou parce qu'elle regarde au-delà du miroir. Son regard semble même dirigé à l'intérieur d'elle-même, comme si elle n'avait plus besoin des yeux du corps (on ne peut s'empêcher de penser à sainte Thérèse d'Ávila). Le regard de Madeleine guide celui du spectateur vers une dimension qui n'est pas spatiale mais spirituelle (et qui est peut-être le résultat des lectures contenues dans les livres sur lesquels repose le crâne). Le crâne dans les portraits de pénitents est

15 Il existe plusieurs courants, philosophiques et moraux, que nous ne développerons pas ici, qui insistent sur le caractère trompeur du reflet.

16 Huile sur toile, 1635-1640, 113 cm x 92,7 cm, Washington, National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/artworks/54386-repentant-magdalen>

ainsi bien plus qu'un support de méditation (encouragé, on le sait, par Ignace de Loyola) ou un symbole de *memento mori* ou de *vanitas*. Dans le *Saint François d'Assise dans sa tombe* de grand format peint par Zurbarán¹⁷, le crâne occupe une position centrale dans le tableau qui souligne son rôle fondamental. Il pourrait être un miroir car le visage du pénitent est dans l'ombre et c'est le crâne qui fait office de visage, comme s'il y avait un mouvement réflexif. Paolo Tanganelli a montré l'influence de la mystique de saint Jean de la Croix sur les portraits de saints de Zurbarán. Ainsi, le visage enveloppé de ténèbres (fréquent dans ces portraits) pourrait renvoyer à la doctrine de saint Jean de la Croix sur les « obombrations » :

[...] dans le commentaire de la Flamme, les lueurs des flambeaux se transforment en ombres suaves, qui représentent les plus hautes grâces concédées par Dieu à l'homme au cours de sa vie terrestre : [et il cite saint Jean de la Croix] : « Parce que ces splendeurs s'appellent d'un autre nom : obombrations [...]. Pour l'intelligence de ceci, il faut savoir qu'obombration veut dire : comme d'ombre, et faire de l'ombre : c'est comme protéger, gratifier et faire des faveurs, parce que couvrir de son ombre, c'est signe que la personne de qui elle l'est, est proche pour faire des faveurs et protéger »¹⁸. (Tanganelli, 2014 : 72)

Le crâne dans les portraits de pénitents participe de la recherche de l'union intime de l'âme avec son créateur. Ainsi, le regard de saint François dirigé vers le crâne (l'autre variante, dans les très nombreux portraits du saint peints par Zurbarán, est le regard dirigé vers le ciel) correspond, d'après Paolo Tanganelli, à la première étape de méditation-contemplation, c'est-à-dire à la voie purgative, phase de purification de la « nuit obscure » (en référence au poème de saint Jean de la Croix) au cours de laquelle Dieu et l'âme restent face à face, dans une absolue solitude. Le fond indéfini plongé dans la pénombre accentue cet effet de solitude et de silence. Le crâne évoquerait ainsi la négation du monde sensible et serait même « le non-lieu où se déroulent les noces mystiques : le mont Carmel et donc, indirectement, le Golgotha (ou "lieu du crâne") » (Tanganelli, 2014 : 74)¹⁹. Le crâne posé au pied de la croix est celui d'Adam. Or si Dieu a sculpté son image dans la glaise, Adam est, à l'origine, le miroir de Dieu. Cette ressemblance a été perdue après le péché originel mais le Christ par son sacrifice

17 *Saint François d'Assise dans sa tombe* (v. 1630-1634), huile sur toile, 204 cm x 112 cm, The Milwaukee Art Museum. <https://blog.mam.org/wp-content/uploads/2010/10/Zurbaran-552x1024.jpg>

18 [...] porque estas se llaman por otro nombre obumbraciones [...]. Para inteligencia de lo cual es de advertir que obumbramiento quiere decir hacimiento de sombra, y hacer sombra es tanto como amparar y hacer favores. Porque, llegando a tocar la sombra, es señal que la persona cuya es, está cerca para favorecer y amparar. L'auteur souligne que chez Grégoire de Nysse (335-394), le visage enveloppé de ténèbres, « incarne Dieu lui-même dans la phase ultime de sa connaissance ».

19 L'auteur renvoie aux iconotextes *Montecillo de perfección* reproduits par le graveur Diego de Astor que Jean de la Croix donnait aux méditants qu'il dirigeait et qui constituent l'anamorphose d'un crâne.

a racheté cette faute et le pénitent, au terme du parcours mystique, participe à la réconciliation qui permet à Dieu de se reconnaître à nouveau en lui. L'intimité atteint ainsi son paroxysme puisque Dieu divinise le fidèle, le modelant véritablement à son image. Célébrer la part de divinité en l'homme, souligner la puissance de Dieu qui le transfigure, c'est précisément ce que donnent à voir deux *emblèmes* : l'un de Juan de Borja, l'autre de Francisco de Villava, prêtre de Jabalquinto (localité proche de Baeza) lorsque sont publiées ses *Empresas espirituales y morales* en 1613. Le miroir présent dans les gravures révèle à l'homme que Dieu peut se voir et se reconnaître en lui, dans une intime réciprocité. La *pictura* de l'emblème du premier auteur représente un soleil se reflétant dans un miroir. Le *mote latin*, *Splendor divini amoris* (« splendeur de l'amour divin ») annonce un commentaire où domine le champ sémantique de la lumière :

[...] par l'intercession de l'amour divin, notre âme peut s'élever au plus haut degré qui peut être atteint, qui est l'union avec Dieu lui-même, en conformant en tout point sa volonté avec la sienne, ainsi l'âme est tellement enrichie et emplie de lumière, que non seulement elle resplendit en soi, mais qu'à son tour elle communique cette splendeur aux autres, leur apportant aide et lumière, afin qu'elles s'enflamment dans ce même amour²⁰. (Borja, 1680 : 378-379)

Le phénomène décrit par Juan de Borja est essentiel car il montre que le fidèle doit diffuser à son tour la lumière qu'il reçoit de Dieu. Si l'exemple à suivre est la vie du Christ, Dieu qui s'est fait chair, en miroir la vie du chrétien doit devenir exemplaire et traduire en actes cette loi inscrite dans son intimité. Cet emblème est une parfaite illustration de la devise jésuite « la contemplation dans l'action », ce qui ne peut nous étonner puisque Juan de Borja est très proche des soldats de Dieu. D'autre part la proximité avec la sensibilité mystique est évidente car sainte Thérèse mentionne elle aussi le miroir dans un passage du *Libro de la vida* :

Récitant un jour l'office dans le chœur avec les autres religieuses, je me trouvais dans un grand recueillement, et il me sembla que mon âme était tout entière comme un clair miroir et que Jésus-Christ notre seigneur n'était pas seulement au milieu d'elle comme dans son centre, tel que j'ai coutume de le voir, mais aussi en chacune de ses parties, et que toutes ces mêmes parties étaient aussi imprimées en lui par une communication pleine d'amour et de tendresse que je ne saurais exprimer²¹. (Teresa de Jesús, 1993 : 473)

20 [...] por este medio del amor divino, puede nuestra alma subir al más alto grado que se puede alcanzar, que es unirse con el mismo Dios, conformando en todo su voluntad con la suya, con esto queda una Alma tan enriquecida y tan llena de luz, que no sólo resplandece ella en sí, sino el resplandor que tiene, le comunica a los demás, ayudándoles y dándoles luz, para encenderse en el mismo amor. <https://www.rae.es/archivo-digital/empresas-morales#page/395/mode/2up>

21 Traduction du père Ribéra, *Vie de Sainte Thérèse écrite par elle-même*, Paris, Imprimerie de Cosson, 1839, p. 285-286. *Estando una vez en las Horas con todas, de presto se recogió mi alma y parecióme ser como un espejo claro toda, sin haber espaldas ni lados ni alto ni bajo que no*

L'adjectif *amorosa* renvoie à la définition de *Íntimo* proposée par Covarrubias (*el muy amado*). Et Juan Francisco de Villava reprend à son compte l'image du soleil se reflétant dans un miroir (I, 43) pour célébrer l'intimité ultime qui se noue entre Dieu et l'homme, car l'homme est à l'image de Dieu :

Le soleil se contemple dans la matière étincelante / et celui qui la regarde dira / qu'il est rien de moins que le soleil second de ce soleil premier / car c'est un prodige / de voir que si une âme se sublime en charité, / Dieu lui imprime son apparence de telle sorte / que celui qui vient à le voir / peut l'appeler Dieu en ressemblance, / car il est un soleil second / du Christ soleil de l'univers²². (Villava, 1613 : 99 r°)

L'intimité atteint son parfait accomplissement avec l'identification du croyant à son créateur « *Pues es un sol segundo / De Christo sol del universo mundo* ». L'enjambement souligne cette union intime du fidèle avec son créateur à travers l'image du Christ, incarnation de Dieu. Dans cette opération de régénération de l'être se produit un phénomène spéculaire : le fidèle, acteur de sa divinisation, de sa spiritualisation atteint à son tour un état de perfection :

Le miroir n'a pas seulement pour fonction de refléter une image ; l'âme devenant un parfait miroir participe à l'image et par cette participation elle subit une transformation. Il existe donc une configuration²³ entre le sujet contemplé et le miroir qui le contemple. L'âme finit par participer de la beauté même à laquelle elle s'ouvre, (Chevalier, Gheerbrant, 1982 : 638)

Dans la deuxième Épître aux Corinthiens, saint Paul (1-67 après J.-C.) fait allusion à cette transfiguration :

Et nous tous qui, le visage découvert, réfléchissons comme en miroir la gloire du Seigneur, nous sommes transformés en cette même image, allant de gloire en gloire, comme de par le Seigneur, qui est esprit²⁴. (2 Cor 3, 18)

Le symbolisme catoptrique exprime l'intimité de la relation avec la divinité mais, en outre, le miroir, bien plus qu'un instrument de connaissance de soi, contient la promesse de transformation de l'homme. Un peu plus tard, Clément

estuviese toda clara, y en el centro de ella se me representó Cristo nuestro Señor como lo suelo ver. Parecíame en todas partes de mi alma le vía claro como en un espejo, y también en este espejo [...] se esculpía todo en el mismo Señor por una comunicación que yo no sabré decir, muy amorosa.

22 *Mírase el sol en el bruñido acero / y dirá quien le mira / Que es sol segundo, de aquel sol primero / no menos pues admira / ver que si un alma en caridad seapura, / Le estampa Dios de suerte su figura, / Que quien a verle alcança / Puede dezirle Dios en semejança / Pues es un sol segundo/De Christo sol del universo mundo.* <https://archive.org/details/empresasespirituovill/page/n204/mode/1up>

23 Il faut entendre « configurer » au sens vieilli ou littéraire de « donner une forme ».

24 *Le Nouveau Testament*, traduit par Pierre de Beaumont, Paris, Fayard-Mame, 1981, p. 466-467.

d'Alexandrie (vers 150-215) est encore plus explicite : selon lui, se connaître est une science, la plus importante de toutes, car qui se connaît connaîtra Dieu et par cette connaissance sera rendu semblable à Dieu²⁵.

Adam a provoqué la division, la séparation, le divorce avec Dieu : c'est pourquoi son crâne se trouve au pied de la croix du Christ qui, par le sang versé, réunit l'homme et son créateur. De la même manière que l'homme se reconnaît dans le reflet que lui renvoie le miroir, il se reconnaît dans le crâne (qui fait référence au crâne d'Adam). Crâne et miroir sont le signe de la division et en même temps les instruments d'un espoir en une vie dissimulée derrière chacun d'eux, marquant le désir de fusion et d'immortalité. Ainsi, ce qu'écrit Anne-Élisabeth Spica à propos de la gravure d'emblème se vérifie de façon aussi éclatante dans les tableaux que nous avons explorés :

De même qu'on ne peut accéder à l'image spirituelle autrement que par la matérialité d'un objet, hiéroglyphique de l'Idée, de même l'emblème, en tant qu'image matérielle, a tout du voile sensible posé sur les idées par l'intermédiaire des choses. Il est une chose qui en un premier temps au moins représente la chose qu'il porte gravée. D'un autre côté, en tant que relation symbolique, cette dernière est signification en acte, est programme de révélation du vrai. L'image symbolique est la concrétisation à la fois du voile, de la nécessité de ce dernier, et de la manière dont sans le voile il ne peut pas y avoir d'accès à la vérité dans sa pureté. Non seulement parce qu'elle serait trop aveuglante, mais surtout parce que dévoilée, elle est parfaitement obscure ; voilée, elle est diaphane. (Spica, 1996 : 139)

Crâne et miroir se prêtent particulièrement bien à la dialectique baroque en offrant au spectateur plusieurs niveaux de lecture : le miroir est objet de vanité mais aussi d'embellissement moral ; le crâne est un rappel du *memento mori* mais aussi la promesse d'une possible rédemption. Cette iconographie élaborée et mise en scène invite le fidèle, dans une exploration de l'intime, à travailler, en son âme et conscience, à son salut, grâce aux pratiques vertueuses que propose la vie spirituelle particulièrement riche de la Contre-Réforme. Ainsi, le face à face avec la mort est dépassé : « Mourir pour ressusciter, vivre et pécher pour être rédempté » (Tapié, 1991 : 19). Le succès du motif iconographique du crâne ne s'est pas démenti au fil des siècles : nous en voulons pour preuve la persistance des Vanités dans la peinture contemporaine, qui invitent l'être humain, en d'autres temps, à poursuivre la même réflexion sur sa condition.

25 Voir Courcelle, 1974 : 77-78.

Bibliographie

- ANSALDI, Saverio, *L'Imagination fantastique : images, ombres et miroirs à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Miroir : essai sur une légende scientifique. Révélation, science-fiction et fal-lacies*, Paris, Seuil, 1978.
- BARDIÈS-FRONTY, Isabelle, WALTER, Philippe (dir.), *Le Bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2009.
- BOREL, France, « Plus que le nu ou la passion anatomique », in *Le Modèle ou l'artiste séduit*, Genève, Skira, 1990, 159-185.
- BOREL, France, *Le Peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002.
- BORJA, Juan de, *Empresas morales*, Praga, Jorge Nigrin, 1581.
- BORJA, Juan de, *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680.
- BORZELLO, Frances, *Femmes au miroir : une histoire de l'autportrait féminin*, trad. Marie Muracciole et Hélène Borraz-Bourmeau, Londres, Thames & Hudson, 2019.
- BOSSÉ-TRUCHE, Gloria, « Les modalités de l'intime dans la littérature emblématique espagnole des XVI^e et XVII^e siècles », *e-Spania*, 2020, n° 37, doi : [10.4000/e-spania.37152](https://doi.org/10.4000/e-spania.37152).
- CARERI, Giovanni, *Caravage : la peinture en ses miroirs*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982.
- COURCELLE, Pierre, *Connais-toi toi-même : de Socrate à saint Bernard*, Paris, Études augustiniennes, vol. 1, 1974-1975.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CZORNY, Alain, *Le Crâne, « tête de vie »*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2017.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1993.
- HUGEDÉ, Norbert, *La Métaphore du miroir dans les Épîtres de saint Paul aux Corinthiens*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1957.
- JACKSON, A.F, « The convex mirror as Vanitas symbol », *Notes in the History of Art*, 1985, vol. 4, n° 2-3, 51-54.
- JÓNSSON, Einar Már, *Le Miroir. Naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- JOUDRIER, Pascal, *Un « miroir » calviniste. Les Emblemes, ou Devises Chrétiennes de Georgette de Montenay et Pierre Woëriot, 1567/1571*, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et Renaissance », n° 169, 2020.
- LAMBOTTE, Marie-Claude, « La destinée en miroir », in Alain Tapié (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, 31-41.
- LATOUR, Marielle et al. (dir.), *Le crâne, objet de culte, objet d'art*, Marseille, musée Cantini, 1972.
- MARIN, Louis, « Les traverses de la Vanité », in Alain Tapié (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, 21-30.
- MICHAUD, Jocelyne, *Récurrences et ambivalences de la vanité dans l'art contemporain : le crâne comme prétexte*, thèse de doctorat, Université de Lyon, 2019.
- OCISOVAI, Dóra, « Espaces visibles et invisibles : le miroir dans la peinture française des XVII^e-XVIII^e siècles », *Ostium*, 2015, vol. 11, n° 2, Scola Philosophica, 2015, 132-145.

- PHAY-VAKALIS, Soko, *Le Miroir dans l'art de Manet à Richter*, Paris, L'harmattan, 2001.
- PLANCHE-TOURON, Marie-Claire, « L'homme et son image : miroirs et reflets dans la peinture au XVII^e siècle », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 2005, n° 16, « Le musée imaginaire de Jean de La Fontaine », 67-72.
- PUECH, Henri-Charles, *En quête de la gnose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines » (ISSN 0768-0570) ; 56, 1978.
- ROUYEYROL, Jacques (consulté le 03/06/2024) : « Le miroir (la femme) la peinture ». <https://elccari-gnanhihistoiredelartannexe.blogspot.com/2011/04/le-miroir-la-femme-la-peinture.html>
- SÉNÈQUE, *Questions naturelles*, I, 17, 4, éd. Paul Oltramare, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- SOULLIER, Didier, « Les Vanités dans le théâtre de Calderón », *Études Épistémè*, 2012, n° 22, doi : [10.4000/episteme.372](https://doi.org/10.4000/episteme.372).
- SPICA, Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- TANGANELLI, Paolo, « Quelques lieux (communs) de la peinture. Zurbarán et la mystique », in Ignacio Cano Rivero (dir.), *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*, Bruxelles, Bozarbooks, 2014, 67-74.
- TAPIÉ, Alain, « Décomposition d'une méditation sur la Vanité », in *Id.* (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Paris, RMN, 1991, 17-19.
- TAPIÉ, Alain (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Paris, RMN, 1991.
- TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra, 1993.
- VILLAVA, Juan Francisco de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613.

Les intimités dans *Suzanne et les vieillards* Représentations picturales : Italie, Espagne, Flandres (XVI^e-XVII^e siècles)

Florence Dumora
Le Mans Université, 3LAM

RÉSUMÉ. Le succès de *Suzanne et les Vieillards* en peinture, à une période où le nu fait l'objet de diverses attitudes ou réactions morales et esthétiques en Europe, nous a amenée à nous interroger sur le sens que peut avoir la prédilection pour la scène de la toilette au regard de l'intime et de l'intimité, explorée par les peintres. Notre corpus, qui comprend des œuvres picturales de quatre pays, nous a permis d'analyser non plus la seule nudité dans son rapport au voyeurisme mais l'approche émotionnelle du personnage féminin comme objet de regards emboîtés (du spectateur et du peintre) sur l'intimité comme espace protégé et réservé du corps et sur la violation de cet espace. Ces regards sont autant d'interrogations venant de l'artiste et, sans doute, de voies entrouvertes sur sa propre intimité.

MOTS CLÉS : *Suzanne et les vieillards*, émotion, intimité artistique, nudité féminine, viol

ABSTRACT. The success of *Susanna and the Elders* in painting, at a time when the nude was the subject of various moral and aesthetic attitudes and reactions in Europe, led us to question the meaning of the predilection for the toilette scene in relation to the intimate and private spheres explored by painters. Our corpus, which includes pictorial works from four countries, allowed us to analyze not only nudity in its relation to voyeurism, but also the emotional approach to the female figure as the object of interlocking gazes (from the viewer and the painter) on intimacy as a protected and reserved space of the body, and also on this space that can be violated. These gazes are so many questions emanating from the artist and, undoubtedly, glimpses into their own intimacy.

KEYWORDS: *Susanna and the Elders*, Emotion, Artistic Intimacy, Female Nudity, Rape

RESUMEN. El éxito de *Susana y los Viejos* en la pintura, en una época en la que el desnudo era objeto de diversas actitudes y reacciones morales y estéticas en Europa,



nos llevó a cuestionar el significado de la predilección por la escena del aseo en relación con las esferas íntimas y privadas exploradas por los pintores. Nuestro corpus, que incluye obras pictóricas de cuatro países, nos permitió analizar no solo la desnudez en su relación con el voyerismo, sino también la aproximación emocional a la figura femenina como objeto de miradas entrelazadas (del espectador y del pintor) sobre la intimidad como espacio protegido y reservado del cuerpo, y asimismo sobre la violación de este un espacio. Estas miradas son otras tantas preguntas que emanan del artista y, sin duda, atisbos de su propia intimidad.

PALABRAS CLAVES: *Susana y los viejos*, emoción, intimidad artística, desnudez femenina, violación

Introduction

L'épisode biblique de Suzanne et les vieillards¹ (Livre de Daniel 13, 1-65) suscite un intérêt soudain chez les peintres de l'Europe occidentale, au début du XVI^e siècle (Pigler, 1974 ; Bornay, 1998 : 125-147 ; Copello, 2011)². Cette occasion pour eux de peindre un nu autour du motif de la toilette s'inscrit dans le contexte culturel d'une Italie, largement influente, où les Beaux-Arts ont connu la « renaissance du nu antique » (Séris, 2011). Ce n'est pas l'issue morale et théologique (Ferry, 2002 : 87) ou l'établissement de la vérité par Daniel qui est montré, mais ces deux juges libidineux recherchant le spectacle de Suzanne, au mépris du mari et hôte, Ioakim. Or, au XVI^e siècle, la vue devenue le sens privilégié, « émerge comme sens érotique » et les scènes de cette nudité féminine, qui convoquent sans doute l'esthétique, ont une indéniable charge érotique, dont le caractère intentionnel est parfois indéniable (Ginzburg, 1989 : 117, 133). Par ailleurs, les critiques mettent souvent en exergue, dans la représentation de cette scène, la dimension psycho-scopique du voyeurisme (Fessaguet, 2021)³. Mais si l'on considère, suivant Georges Vigarello (2016 : 22-25), que c'est au XVIII^e siècle que sont explorées les sensations internes, reconnues comme intériorité organique, qui permettent d'identifier le « soi » et qui fondent « le sentiment de soi », en quels termes peut-on aborder l'intime et l'intimité dans ces œuvres picturales ? Quelque vingt tableaux espagnols, italiens et flamands sont réunis ici afin de rendre compte de ce que nous identifions comme un motif qui a circulé dans l'Europe de la première modernité⁴. Ce corpus nous donne à voir une *storia*, construite depuis une fenêtre-cadre, suivant la conception de Leon Battista Alberti (Wajcman, 2004 : 52)⁵.

1 Les vieillards sont des juges, hommes d'autorité et de bon conseil. Ils entrent librement chez le mari de Suzanne, le puissant Ioakim, autour de qui s'instaure toute une sociabilité de dignitaires.

2 Pigler recense 390 tableaux et dessins, nombre estimé aujourd'hui bien supérieur.

3 L'ouvrage présente une lecture orientée vers les études de genres.

4 Nous faisons figurer le numéro d'inventaire de chaque tableau entre parenthèses ; l'index des œuvres se trouve en fin d'article.

5 Dans *De pictura*, 1435 : II, 19.

Dans notre approche plurielle des intimités, nous avons porté une attention particulière aux perceptions et aux affects – des personnages, des spectateurs autant que des peintres – mobilisés dans ces œuvres. À cet égard, la mise en lumière de nombreuses différences dont dépendent le sens de la *storia* et sa portée nous a permis de dégager trois types de saisie de l'intimité à partir du personnage de Suzanne, à savoir le dévoilement, la surprise et enfin le viol.

Suzanne aux XVI^e et XVII^e siècles

163

Les deux juges libidineux sont initialement concurrents. Chacun découvre que l'autre nourrit des désirs ardents pour Suzanne mais ils ne se font pas d'aveu. Leur rencontre inévitable au jardin de Ioakim – lieu et métonymie de Suzanne – les contraint un jour à se démasquer et à se confier l'un à l'autre. Ils deviennent ainsi complices et ne forment plus qu'un ; le trio initial se résout par conséquent en duo, voire en dualité⁶. C'est dans le contexte de ce nouveau rapport de forces que les vieillards passent à l'acte et franchissent la limite qui circonscrit la fontaine (Daniel 13, 15-17). Cet espace privé, réservé, est intime parce qu'il est fermé et préservé pour le bain. Si la clôture est plus ou moins marquée architecturalement parlant, la végétation composée de grands arbres et/ou de buissons touffus lui tient lieu de fermeture et marque son caractère particulier. Le jardin est donc représenté autant comme art de maîtriser la nature (Copello, 2009) que pour son association avec la pureté voire la sainteté (Le Foll, 2002 : 109-112), même si, au départ, Suzanne n'est pas une figure sainte (Le Foll, 2002 : 100-104)⁷.

Au regard du passage à la modernité, les usages sociaux, culturels et moraux instaurent progressivement l'intimité familiale et individuelle (Artières, 2022)⁸. Il faut également considérer deux éléments dont l'évolution est, dans une certaine mesure, associée : le corps et l'espace où il se meut. Or, les représentations de Suzanne constituent un discours sur le corps en son jardin, et le jardin classique, par rapport au jardin médiéval, renferme toujours des espaces préservés tels « le bosquet [...] caché dans l'obscurité » (Ranum, 1986 : 214).

Alors que Lorenzo Lotto place Suzanne dans un enclos de hauts murs – *hortus conclusus* –⁹ marquant une intrusion radicale, l'ensemble des autres peintres réduit à une balustrade, ou mieux, à la seule fontaine, la structure édifiée et ils valorisent plus ou moins la représentation de la nature. Dans le

6 Le nombre de deux sert un déterminisme narratif eu égard à la vérité judiciaire puisque le jeune Daniel confondra les deux vieillards en les interrogeant séparément et en confrontant leurs réponses divergentes. La question de Daniel porte sur l'essence de l'arbre (Daniel 13, 54 et 58) sous lequel Suzanne aurait commis le soi-disant adultère avec un jeune homme caché dans le jardin (Daniel 13, 21).

7 Elle a symbolisé – parfois sous forme d'agneau tenant tête à deux loups – l'Église face à ses ennemis, dans les premières représentations paléochrétiennes du IV^e siècle.

8 Philippe Artières situe l'essor de l'intime à partir du XIX^e siècle, après la naissance du privé, qui s'instaure au XVIII^e siècle comme l'a étudié Philippe Ariès. Ce dernier signale cependant que les signes de la vie privée apparaissent avant cette institutionnalisation, dès la seconde moitié du XVI^e siècle. Les Suzanne de notre corpus témoignent de cette évolution et peut-être du sentiment de soi étudié récemment par Georges Vigarello.

9 *Suzanne et les vieillards*, 1517, Lorenzo Lotto, Florence (1890 n. 9491), <https://www.uffizi.it/en/artworks/susanna-and-the-elders>

Tintoretto de Vienne¹⁰, le spectateur contemporain, sans doute aristocrate, identifiait la cloison faite d'un treillis de roses comme le jardin privé de Suzanne, parce qu'il renvoyait à ce qu'il connaissait. À la dimension érotique portée par le « vaste ensemble de références poétiques que synthétise le dispositif de la haie » et qui « structure le regard des vieillards » (Cassegrain, 2010 : 140), est associée la dimension olfactive, car « l'air de ces jardins clos était pur et parfumé, et agissait sur le corps et l'esprit de celui qui s'y trouvait » (Ranum, 1986 : 215).

On peut distinguer le corps, comme fait artistique, de son vécu social. Si le nu est, suivant Victor Azoulay, une « catégorie rétrospective dans l'histoire de la peinture » (Azoulay, 2015-1 : 45), la pratique picturale du nu, depuis la Renaissance, a effectivement contribué au développement d'une esthétique du corps, elle a configuré une culture de la plastique féminine en particulier et, avec elle, une culture érotique. Un exemple significatif de ce contexte culturel nous semble être la représentation picturale alliant le nu féminin et la question de la chasteté dans le motif du suicide de Lucrece¹¹. Ce motif est revivifié de manière spécifique, pour soutenir le discours politique médicéen, appuyant la république florentine, lors du retour d'exil des Médicis à Florence au début du XVI^e siècle. Chasteté, souillure et sacrifice de soi s'associent dans le corps dénudé, produisant l'image de la femme exemplaire, sans doute non dénué d'érotisation¹².

Si parmi les plus grands amateurs de peinture, il y eut des religieux pour réprover avec constance les représentations lascives, à l'image de fray Hortensio Paravicino (Portús, 1995 : 91-93, 101-103), les commandes des seigneurs et hauts personnages n'ont pas cessé d'entretenir et de favoriser la production picturale de nus (Ginzburg, 1989 : 113-118). Pour illustration, Giorgio Vasari explique, concernant l'Espagne, qu'« une Diane au bain métamorphosant Actéon en cerf », et qu'« une Europe assise sur le taureau qui l'emporte à travers la mer » ou encore qu'« un merveilleux tableau de Vénus et d'Adonis », « sont auprès du roi catholique » (Vasari, 2007 : 452)¹³. En outre, si l'on doit à Vasari l'appellation « Vénus d'Urbin » (Titien, 1538), le titre en usage jusqu'en 1568 était « *donna ignuda* » (Arasse, 2015 : 199)¹⁴ : cela révèle que la mythologie venait au secours de la bienséance. Même si les peintres recouraient fréquemment à un dessin et non au modèle vivant, ainsi que l'explique Pacheco dans *Arte de la pintura* (1649 : I, 45-47), l'attention pour dessiner les corps requérait un réalisme

10 *Suzanne au bain*, Jacopo Tintoretto (Gemäldegalerie 1530), Vienne, <https://www.khm.at/kunstwerke/susanna-im-bade-1564>. Pour les informations muséographiques et abréviations, voir l'index des tableaux cités en fin d'article.

11 Raphaël, *Suicide de Lucrece*, 1508-1510, New York, Metropolitan Museum.

12 Voir Henri de Riedmatten, *Le Suicide de Lucrece. Éros et politique à la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2022, p. 120-128.

13 Ces *poesie* comportaient des nus. Il s'agit ici de Charles Quint mais l'on sait que Philippe II rassembla ces œuvres dans son cabinet de Madrid et qu'il fit lui-même des commandes. *Vénus se divertissant avec Cupidon et la Musique* de Titien se trouvait du temps de Philippe IV dans la chambre d'été de l'Alcazar de Madrid. Velázquez, en qualité de directeur des travaux de réaménagement des palais de Philippe IV, rapporta notamment de son second voyage en Italie (1649-1651) *Le Vénus et Adonis* de Véronèse. En 1640, Philippe IV avait acquis plusieurs Rubens, à la mort de ce dernier, dont *Les trois grâces* et *Le jardin de l'amour*, (Alcolea Blanch, 1991 : 10-11), tableaux actuellement conservés au Prado.

14 Mais une note du même auteur (p. 211, n. 1) signale que le mot « *donna* » pouvait désigner indifféremment une dame et une déesse.

anatomique indéniable. Le même Pacheco donne des indications précises pour rendre la couleur de la chair, en particulier quand le corps nu est partiellement couvert par un drapé (Pacheco, 1649 : II, 295)

Par ailleurs, du côté du vécu social, le corps allait, certes, être soumis peu à peu à la pudeur, à la réserve et à la séparation dans un lieu privé, autant de traits qui caractérisent la civilité moderne ; mais l'absence de cette même pudeur qui avait marqué l'époque précédente ne pouvait pas disparaître du jour au lendemain et ne laisser aucune trace ou héritage culturel. À côté de cela, l'émergence du privé allait favoriser ou remodeler le sentiment de l'intime. La nudité de Suzanne, polysémique comme nous le verrons, n'est pas telle que le seul voyeurisme justifie l'engouement pour cette scène ; la nudité porte, en quelque sorte par-delà Suzanne, un sémantisme du corps et des sens.

Le dévoilement ou la douceur de la contemplation

Parmi les trois catégories annoncées dans l'introduction, celle-ci regroupe quatre tableaux où Suzanne dans son jardin affiche une nudité sereine ; parce qu'elle se croit seule, elle jouit pleinement de la tranquillité, moment suspendu dans un *locus amoenus intimus*, qui est le sien. Ce sont tous des tableaux de peintres italiens qui interprètent la nudité comme beauté¹⁵.

La toilette fournit au dévoilement une explication interne toute naturelle ; il est pratiqué dans l'intimité la plus stricte, c'est-à-dire, le plus souvent, sans même la présence des servantes. La familiarité avec son propre corps est ce qui anime la Suzanne de ces tableaux, dans une représentation de l'espace où lieu secret et secret corporel sont en concordance.

Dans tous les cas, les corps sont éclatants, modelés par une douce lumière qui crée la *morbidezza*, la douceur voluptueuse, composante du nu féminin recherchée dans la peinture italienne ; le visage de Suzanne est reposé ou rêveur, et, excepté pour le Jacopo Tintoretto (Paris, Louvre), son regard nous informe qu'elle est plongée dans ses pensées intimes, univers où la conduit naturellement sa toilette.

L'esthétique du dévoilement se décline en jeux sur les matières et les couleurs : la grande cape vermeille couvre encore le dos de la Suzanne de Domenico Tintoretto¹⁶, peinte de face dans un léger *contrapposto*, dû aux mouvements coordonnés de la jambe gauche et du bras opposé. Le tombé de l'étoffe contraste avec la transparence d'un vêtement de lingerie qui, enroulé autour de ses hanches, laisse deviner le pubis.

La Suzanne du Louvre regarde le spectateur : elle ne semble donc pas retirée dans son univers, mais sa gestuelle ne s'interrompt pas et son visage est totalement serein¹⁷. Ce regard ouvre un hors champ qui, tout en englobant l'espace du

15 Jacopo Tintoretto (Paris et Vienne), Domenico Tintoretto (Washington) et le Guerchin (Madrid).

16 *Susanna*, Washington (1939.1.231), <https://www.nga.gov/artworks/372-susanna>.

17 Jacopo Tintoretto, Paris (Louvre INV 568) : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10062254>.

spectateur, signale une continuité du jardin. Les espaces interne de la scène et externe de la réalité se confondent. L'expression sereine de Suzanne s'harmonise avec la concentration que ses servantes manifestent dans le soin de ses pieds et de ses cheveux. La paix qui se dégage du groupe féminin pourrait indiquer que le tableau est fait dans l'esprit des tableaux de mariages, sous-genre bien établi (Arasse, 2015 : 203)¹⁸. Le mari, ici, serait le commanditaire. La perdrix entre les pieds écartés de Suzanne symboliserait la fécondité (Le Foll, 2002 : 120). Grâce au regard admoniteur de Suzanne, souligné par un discret sourire, le spectateur entre dans son monde intime, mais il ne reçoit d'elle aucun signe de séduction. Toutefois un lien de connivence se crée entre le spectateur et les deux hommes en train d'épier Suzanne, cachés derrière son meuble de toilette, et dont elle ne soupçonne pas la présence.

La scène du bain fait appel de façon intrinsèque à la perception multisensorielle de Suzanne : le toucher, l'odorat, l'ouïe, la vue, même si celle-ci est réduite puisqu'elle ne s'exerce pas au-delà de la personne même, dans le champ limité de son corps et de son environnement immédiat. Dans aucune de ces versions, où Suzanne est assise, en position active et non lascive, le toucher n'est une provocation de nature érotique, si l'on pense au parangon en la matière que constitue la *Vénus d'Urbain*, où la *donna* couchée « exerce en plein son effet de sujet » (Arasse, 2015 : 210) et condamne le spectateur à être un regardant qui ne peut la toucher, dans une dialectique insoluble de ces deux sens. Ainsi, les bijoux précieux, sans doute là pour souligner le rang de la dame – inspirée des nobles Italiennes ou Vénitiennes –, expriment, épars devant la Suzanne de Vienne, le dénudement qui a déjà eu lieu. Est également suggérée la sensation de l'objet sur la peau. Le toucher est explicite, par le biais d'un objet (le pot chez Domenico Tintoretto, FIG. 1) ou bien par le contact direct de la main avec une autre partie du corps ou avec la chevelure (les Suzanne de Jacopo Tintoretto du Louvre et du Guerchin), sans oublier le contact des pieds avec l'eau dans deux des quatre tableaux.

La représentation du toucher introduit divers degrés de sensualité. La Suzanne de Domenico Tintoretto, la plus proche du spectateur puisque son corps occupe tout l'espace du tableau, détourne son



FIG. 1. Domenico Tintoretto, *Susanna*, ca 1580, Courtesy National Gallery of Art, Washington, (domaine public).

18 La *Vénus d'Urbain* en serait un exemple particulier.

regard tout en exerçant un toucher distancié (sur un objet) et donc suggestif, tandis que les trois autres, en contact avec leur propre corps, produisent un effet beaucoup plus sensuel.

La Suzanne par J. Tintoretto, conservée à Vienne (Gemäldegalerie, 1530), occupe une place singulière à cause d'un jeu de regards internes qui complique le système scopique du tableau (FIG. 2). Elle est tout entière concentrée sur elle-même : ses deux bras convergent sur sa jambe et son pied droits, formant une ligne oblique quasiment parallèle à celle de son regard en plongée vers le miroir posé au sol. Elle s'y contemple en toute sérénité. Cette visible satisfaction devant sa propre beauté donne à cette Suzanne une dimension narcissique qui a au moins deux implications sur le plan interprétatif.



FIG. 2. Jacopo Robusti Tintoretto, *Susanna im Bade*, 1555-1556, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, KHM-Museumsverband (tous droits réservés).

Du point de vue axiologique, il s'instaure un lien de cause à effet entre ce narcissisme et l'inconscience envers le regard de l'autre, aussi proche soit-il. Son narcissisme la rend vulnérable. Et, du point de vue du discours métapictural, le face-à-face de Suzanne en son miroir coupe d'une ligne virtuelle qui traverse son espace privé (paravent de roses / tronc d'arbre / pièce d'eau) la profondeur de champ ; le regard narcissique coupe perpendiculairement la perspective qui contient le reste du jardin (bois sauvage) et la silhouette du second vieillard, qui, au loin, debout, ne cherche pas à se dissimuler. Par ce dispositif, le spectateur lui-même est empêché de voir, au premier coup d'œil, l'intrus. Suzanne cernée par deux regards qui la prennent en pince est enfermée dans son micro-système visuel. Les regards des deux intrus construisent deux lignes en angle ouvert qui se croisent au niveau de ses deux coudes entourant son genou, même si tout porte à croire que les yeux du vieillard couché cherchent le sexe de Suzanne (Cassegrain, 2010 : 66). Une ligne va d'avant en arrière, l'autre d'arrière en avant, désignant dans une dynamique d'opposition – qui n'est pas sans

rappeler la rivalité initiale entre les deux hommes – l'objet du désir. La puissante libido a véritablement jeté à terre l'un des juges qui rampe, expose la nudité de son crâne, oubliant la dignité de son statut. Les deux nudités de la vieillesse et de la jeunesse contrastent avec force. Un autre système de diagonales forme un triangle entre les trois têtes, la chauve en bas à gauche, la splendidement coiffée au sommet décentré à droite, la chenuë dans la ligne de fuite au fond (FIG. 3).



FIG. 3. Lignes des regards, interférence des plans.

En somme, cette Suzanne décrit le cercle réflexif de la création. Si elle respire la *venustas* (Bornay, 1998 : 132)¹⁹, elle fonctionne comme une Narcissa : ce qu'elle contemple s'identifie à ce qu'elle donne à désirer et aussi à peindre. Réfléchissement et représentation interagissent ici, ce qui s'accorde avec la conception albertienne de la peinture²⁰. Leon Battista Alberti a désigné en Narcisse « l'inventeur de la peinture », le premier peintre de l'humanité (Wajcman, 2004 : 135-138)²¹ ; ainsi que l'explique Gérard Wajcman, « donner comme source de la peinture le miroir, c'est destiner la peinture au corps ». Dans ce tableau, s'enchâssent subtilement le dispositif du réfléchissement et le dispositif du cadre-fenêtre, par lequel le peintre représente la *storia*.

Le dévoilement passif ou involontaire se définit comme ce regard indiscret, partagé dans la complicité des personnages internes, du peintre et des spectateurs, qui ne perturbe pas la beauté contemplée et préserve la douceur de son

19 Lautrice rapproche la Suzanne du Tintoret (Vienne) de la *Toilette de Vénus* de Simon Vouet (1625-1627), Berlin, Staatliche Museen.

20 On retrouve cette conception liant miroitement et représentation picturale dans la gravure au double titre *Artiste peignant une femme nue ou Allégorie de la vue* de Jan Pietersz Saenredam d'après Hendrick Goltzius (1558-1617), Washington (1973.59.3), www.nga.gov/collection/art-object-page.54052.html.

21 Dans le *De pictura*, II, § 26.

moment intime. Les sens de Suzanne ne sont engagés que dans une dynamique centripète de plaisir ou de bien-être, un *pour soi*. Si, pour Alberti, le tableau raconte une histoire, il semble cependant, ici, que le temps peut s'arrêter dans l'avant du drame connu et que le voyeurisme, en cet instant, pourrait ne pas aller au-delà.

Nous allons voir maintenant que la mise en œuvre des sens appelés externes, dans une « tradition immémoriale », et dont la fonction de « satellite de l'enveloppe anatomique » consiste à « informer l'âme des événements du monde et à la prévenir des dangers menaçant le corps » (Vigarello, 2019 : 15) met en jeu véritablement une personne. Le corps vénusien et encore intact que nous offrent les tableaux commentés précédemment sont ouverts à la blessure, « à l'effraction » (Didi-Huberman : 1999, 37-47), du fait même de l'attrait exercé par leur nudité qui appelle le toucher.

Surprise, avant la prise

Dans les œuvres de ce deuxième groupe, composé de quatre tableaux, les peintres élaborent une représentation de l'émotion. Cette fois, on est plongé dans l'après de la pure contemplation. Le spectateur saisit le caractère instantané de ce point critique qui surgit de la conscience même d'une anomalie : ici, être prise par la vue d'étrangers. Étranger, c'est-à-dire non admis dans l'univers intime. Alors que la contemplation voyeuriste impliquait la durée, la surprise est un pivot temporel associé à un saisissement ou choc psychologique – dans une terminologie moderne – qui déclenche une réaction. Celle-ci se prête à une exploration plastique, esthétique. Dans notre corpus, nous comptons seulement quatre Suzanne surprises²². Le paradigme de l'intimité surprise est familier parce qu'il est traité dans une autre entrée culturelle, mythologique celle-ci, à travers l'histoire de Diane et Actéon²³. Mais il faut également signaler une *Bethsabée à son bain* de l'école de Madrid, datant de 1620²⁴. Dans ce tableau, les gestes restent suspendus. Bethsabée et l'une de ses servantes se tournent en même temps vers le spectateur. Bethsabée en oublie de saisir la main tendue par son autre servante qui, à demi nue, debout dans le bassin où elle aide sa maîtresse à descendre, semble ne pas s'être aperçue du regard intrus.

L'instantané et l'inattendu combinés simultanément produisent la surprise : concrètement, dans le cas de Suzanne, la découverte instantanée d'une présence inattendue provoque une expression où le regard semble évaluer d'instinct la distance qui la sépare encore des vieillards. À souligner, l'ambiance nocturne des tableaux de cette catégorie ajoute au secret recherché du bain mais, surtout, au caractère subreptice de la venue des vieillards. Autant Bassano, Lastman et

22 Celles de Jacopo dal Ponte dit Bassano (Nîmes), de Peter Lastman (Berlin), de José Ribera (San Diego) et de Rembrandt (La Haye).

23 Voir Titien, *Diane et Actéon*, 1556-1559, Londres, National Gallery, 185 x 202 cm (NG6611).

24 École de Madrid, *Bethsabée à son bain*, 1620, collection particulière. Les nombreuses représentations picturales de cet épisode, narré dans le Livre de Samuel (2, 11), ne figurent généralement pas la surprise.

Ribera donnent à voir le trio et jouent sur la distance entre l'objet du désir et ses chasseurs, autant le Rembrandt de La Haye (FIG. 4), dans un petit format, fait partager au spectateur une surprise mêlée d'interrogation²⁵.

En effet, sa Suzanne ne peut voir les deux prédateurs, dissimulés dans la végétation, mais qui ont été trahis par le bruit qu'ils ont fait en s'approchant. Elle tourne la tête, en se repliant sur elle-même, ramenant le plus possible vers son sexe le linge blanc qui recouvre encore une de ses cuisses. Le spectateur partage avec elle cet effort de scrutation pour distinguer un profil sombre juste derrière elle, dans l'épais feuillage, à droite de la toile et, dans un second temps, à gauche de ce profil, la plume d'un turban qui esquisse la présence de l'autre vieillard. Dans cette scène, la tension auditive s'associe à un visible effort de Suzanne pour identifier la cause du bruit. Avec un grand naturalisme, son réflexe de protection s'accompagne d'un air interrogateur – bouche entrouverte, regard complètement tourné vers la source du bruit. En quelque sorte, le spectateur y mesure, exprimé en distance, le temps restant avant la complète compréhension du danger. Ce type de sollicitation du spectateur fait dire à Michael Bockemühl (2005 : 11) que « tout ce qui dans un tableau fait appel à l'intellect [...] est transposé chez Rembrandt dans une réalité picturale que le spectateur saisit intuitivement, par le seul fait de la regarder ».

Aucune des Suzanne surprises n'est en contact avec l'eau, au contraire des Suzanne dévoilées. Le pied dans l'eau, dont la valeur érotique est bien connue, correspond plutôt, dans ce cas, à l'accomplissement du bain, accession au bien-être, qui contribue à l'impression de moment suspendu, potentiellement durable, de l'intimité.

Les Suzanne de cette deuxième catégorie ont un mouvement de recul, propre à augmenter instinctivement une distance jugée par elles insuffisante, surtout quand les deux hommes sont effectivement présents à leur vue. La surprise chez Bassano, Lastman et Rembrandt est exprimée à la fois par les traits du visage et une main ouverte, tandis que la torsion du buste, l'allongement du



FIG. 4. Rembrandt van Rijn, *Susanna et les vieillards*, 1636, La Haye, Mauritshuis (tous droits réservés).

25 Rembrandt, La Haye (Mauritshuis 147), <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/147-susanna>.

bras, le repli sur soi, ou encore l'enveloppement hâtif dans l'étoffe précédemment abandonnée sont les variants de la peur et du réflexe de protection. La Suzanne de Jacopo Bassano (INHA IP.241), dans son écart qui la déséquilibre, s'appuie sur son bras droit ; son autre bras plus ouvert que tendu ne la protège pas ; la volute de son voile indique le brusque mouvement de tête qu'elle vient de faire au moment où les vieillards ont surgi ; visage pétrifié, bouche entrouverte, elle les regarde fixement avec une totale impuissance.

Chez Ribera (San Diego 2021.51), le point de vue très resserré exclut le contexte naturel ; la proximité des vieillards suggère d'autant plus l'imminence du danger qu'ils arrivent par derrière et seul le muret de pierre dresse un unique obstacle. Sur l'échelle du danger, c'est, parmi les quatre, cette Suzanne espagnole qui est dans la posture la plus critique. Aucun bijou n'agrément sa personne, le repli sur soi s'opère en une complète fermeture des bras et des jambes pour cacher sexe, poitrine et ventre, l'intime du corps féminin – le propre de la femme. Un sein est resté dénudé, éclairé par la lumière blafarde d'une lune supposée.

Si l'on se fie à la gravure pour la *Chirologie* de John Bulwer (1654) (Stoichita, 2011 : 267), la main des Suzanne de Bassano et de Laſtman (Gemäldegalerie 1719) exprime la protection (*protego*) et, chez Rembrandt (La Haye, Mauritshuis), cette main correspond au rejet (*respúo*). La pertinence du geste dépend d'une seule main. Chez Bassano, le vieillard en rouge, que nous voyons de trois quarts de dos, ouvre les mains dans une double gestuelle éloquente : de la main droite, index pointé vers le lointain palais, il demande, avertit ou menace, tandis que de la main gauche, il invite. Quant à Ribera, il sort de cette codification pour imprimer à sa Suzanne un mouvement corporel en adéquation avec l'agression dans le dos.

Loin de lire ces gestuelles comme un alibi destiné à sauver la bienséance, c'est-à-dire à doter d'une hypocrite acceptabilité l'érotisme des corps (Bornay, 1998 : 136)²⁶, nous pensons que le sentiment qui domine, ici, est le saisissement qui, comme on le sait, peut provoquer le mutisme ou l'immobilité. Ce qui est rendu visible dans ces tableaux c'est bien la vulnérabilité de Suzanne et, par-delà, grâce à la variation des figures, de toute femme.

Les scènes de ces tableaux nous rendent présente non l'intimité mais la rupture de l'intimité ; le monde clos, caché et secret où se pensait Suzanne perd brutalement toutes ces qualités, la laissant désemparée. C'est un monde que l'irruption a fissuré.

26 E. Bornay évoque chez certains peintres « *un hipócrita y superficial decoro en la representación del tema* » et chez les autres, elle souligne que les « *sentimientos [rechazo, miedo o sorpresa] [...] no restaba[n] efectividad erótica a la escena* ».

Vers le viol

La troisième catégorie – la majorité des tableaux – nous donne à voir le pulsionnel à l'état brut²⁷. Ces tableaux de passage à l'acte parlent de l'envahissement du monde intime, soudainement anéanti. Ils ont pour première caractéristique l'irruption d'autrui par le toucher, sens qui se réalise par suppression de toute distance, associée, ici, au contact direct de la peau de Suzanne par la main d'un vieillard ou bien de l'action de cette main sur le linge enveloppant une partie intime du corps de Suzanne. Ce tissu blanc, indice de sa pureté mais aussi du dénudement qui la vulnérabilise, est un *topos*, présent dans presque tous les tableaux.

La seconde caractéristique de l'acte violent est le *signum harpocraticum*, l'ordre de se taire, intimé gestuellement à Suzanne par l'un des vieillards. La domination cruelle et perverse renforce alors la violence en neutralisant toute possibilité de cri ou d'appel, ce qui condamne la femme à subir de façon absolue – avec l'apparence de consentement induite par le silence –, ce qui va lui être infligé. Ajoutons que, à cet égard, le puissant signifié de la peinture tient à ce qu'elle réalise le silence de façon performative.

On peut parler de perversité du silence parce que le geste d'Harpocrate, explique André Chastel (2001 : 34), a d'abord signifié le silence passif, « je me tais », d'ordre philosophique et sapientiel avant de figurer, avec un sens actif, péremptoire, dans les scènes libertines. Or, ici, point de libertinage galant. C'est de chantage qu'il s'agit. Le silence n'est ni la sobriété d'une parole prudente et réfléchie, ni le signe d'une complicité libertine, mais la dissimulation d'un méfait sciemment commis. L'implication juridique de ce silence apparaît donc immédiatement, et il est, par conséquent aussi, le préalable au faux témoignage des juges, leur crime de lèse-justice. La répression du cri imposée par ce *signum* fait partie intégrante du viol.

Toutefois on peut distinguer assez facilement trois sous-groupes. Dans le premier, constitué par les scènes très semblables des deux Caliari²⁸, la nudité est la plus réduite et la gestuelle féminine de rejet ou de refus semble pleine de retenue, voire de distinction. Un espace très important est accordé à la plasticité des étoffes traitées comme un support au riche chromatisme des couleurs « primitives » (Pastoureau, 2016 : 126-128)²⁹. Suzanne a ainsi ramené sur sa poitrine son épaisse robe de satin jaune. Et, dans un jeu de rouges, couleur dont Michel Pastoureau souligne la diversification dès le XVI^e siècle mais aussi l'ambivalence

27 Il s'agit de *Suzanne et les Vieillards* de Jacopo Tintoretto (Madrid), d'Alessandro Allori (Dijon), de Paolo Caliari dit Véronèse (Gênes), de Benedetto Caliari (Paris), de Pierre Paul Rubens (Rome et Madrid), d'Artemisia Gentileschi (Pommersfelden), d'Antoine Van Dyck (Munich), de Rembrandt (Berlin) et de Gerrit van Honthorst (Rome).

28 Benedetto Caliari, *Suzanne et les vieillards* [avant 598], Paris (Louvre INV 137), <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10061271> et Paolo Caliari dit Véronèse, *Susanna e i vecchioni*, 1580, Gênes, Palazzo bianco. Signalons de Véronèse, une autre *Suzanne* de 1585, conservé à Vienne (Kunsthistorisches Museum), qui présente de sensibles variantes (Gemäldegalerie, 3676), <https://www.khm.at/objektdb/detail/398/>.

29 Dès les années 1660, en effet, une nouvelle classification des couleurs fera ressortir trois couleurs « primitives » nécessaires à l'élaboration de toutes les autres, mais n'en nécessitant elles-mêmes aucune autre : jaune, rouge, bleu (Robert Boyle, 1664).

(Pastoureau, 2016 : 108-125), les amples manteaux au lourd tombant des deux hommes mettent en valeur le langage de leurs corps ; ils s'inclinent sous l'effet de l'injonction et des attouchements, menés en cachette d'un bosquet dont l'architecture haute, censée assurer la protection de l'intimité féminine, abrite maintenant, comme par retournement, l'acte des harceleurs, sous le regard inquietant et avide d'un satyre en buste, dont la matière minérale semble soudain s'animer.



FIG. 5. Caliaro Paolo Véronèse (dit) (1528-1588), *Suzanne et les vieillards*, Paris, musée du Louvre, INV137, © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Franck Raux.

Dans le deuxième sous-groupe, les Italiens Jacopo Tintoretto et Allori présentent une Suzanne qui, pour être véritablement aux mains de ses prédateurs, ne livre pas une gestuelle ou une expression facilement lisible. Le Tintoretto de Madrid (Prado, P000386) fait partie d'un ensemble commandé par Philippe II (Soulier, 1913 : 88), destiné à décorer un plafond. L'absence d'expression de Suzanne, caractéristique des visages chez ce peintre, selon Guillaume Cassegrain (2010 : 82), contraste avec la lubricité du vieillard qui a déjà saisi un de ses seins. Quant à la Suzanne d'Alessandro Allori (1561?)³⁰, accompagnée du chien qui signifie généralement la fidélité, elle est grimaçante et ses doigts tordus sur les têtes de ses agresseurs montrent une réaction infime en contraste avec son corps exposé gracieusement et non en plein effort pour se dégager : les deux hommes ont bel et bien pris possession d'elle. La focalisation de cette scène en premier plan lui confère un érotisme brutal et cru.

30 Dijon, Musée Magnin (INHA 1938 E 332), <https://musee-magnin.fr/collection/objet/suzanne-et-les-vieillards>

Le Rembrandt de Berlin (daté en 1647) constitue une sorte de transition entre le deuxième sous-groupe et le troisième³¹. Le peintre situe la *storia* à une heure très nocturne et capte la promptitude imparable des vieillards. À peine Suzanne vient-elle de mettre un pied dans l'eau que le plus jeune des deux est déjà arcbouté juste derrière elle, et s'est saisi de son linge blanc ; il le soulève au niveau des reins, tout en faisant un geste invisible pour Suzanne, associé à une expression menaçante. Cependant, le plus âgé, agrippé à la balustrade, la regarde intensément. Les trois personnages, étagés en une diagonale, sont plongés dans un espace d'ensemble sombre, partagé entre une nature immédiate et un édifice lointain. Suzanne, de profil, suspend son mouvement ; elle interroge du regard le spectateur tout en cherchant à voir son agresseur, la tête tournée de face. Elle a replié instinctivement ses bras sur sa poitrine et reste interdite alors qu'elle sent qu'on la déshabille. Le soulèvement du linge au niveau des fesses, lu par Michael Bockemühl (2005 : 71) comme signe que « Suzanne a encore le choix », constitue, pour nous, un acte d'atteinte suprême à la personne et suggère le viol, d'autant plus puissamment pour le spectateur qu'il voit à la fois Suzanne démunie et le geste du juge, invisible pour elle, mais plein d'une inexorable détermination.

Le surgissement par derrière, choisi également par Ribera, combiné à l'injonction de silence et au franchissement du muret de pierre par les bustes et bras masculins, produit un mouvement intrusif en avant, vers le spectateur, alors que Suzanne fait une contorsion, qu'accompagne une expression de dégoût, qui la déporte vers la gauche – jambes, épaules, tête³². La nudité met ici en évidence un corps blanc, jeune et attirant, dont les bras et mains effectuent la gestuelle du rejet en un contrepoint (*contrapposto*), presque chorégraphique, vers la droite.

Avec les deux peintres hollandais Anton Van Dyck puis Gerrit von Honthorst, la gestuelle des agresseurs change : ce n'est plus par le *signum harpocraticum* mais par l'index pointé qu'ils en imposent à Suzanne. Là encore, la sémantique d'ordinaire sacrée de ce geste est ici détournée au service d'un acte perfide et malhonnête (Chastel, 2001 : 49-52).

Dans la scène peinte par Van Dyck en 1621-1622 (Munich, Alte Pinakothek 595), c'est le jeune qui pointe vers le ciel l'index d'une main vigoureuse, placée au ras du visage de Suzanne, redoublant ainsi l'expression d'un discours qui ne laisse aucune issue à la jeune femme. Cependant, alors que le plus vieux a déjà posé un doigt sur son épaule nue, elle tend le bras rattrapant l'habit avec lequel elle veut s'envelopper complètement (FIG. 6). Tout en marquant un écart vers la droite, dans le sens opposé à la place des juges, elle a resserré ses jambes et regarde terrifiée ses deux agresseurs, en tournant la tête vers la gauche. Cette dynamique contrariée exprime bien le déchirement intime entre la sensation d'être une proie et le désir d'en réchapper.

31 Rembrandt, *Susanna and the elders*, 1647, Berlin, Staatlichen Museen (Gemäldegalerie 828E), <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/rembrandts-berlin-susanna-and-the-elders/>.

32 Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les vieillards*, 1610, Pommersfelden, Château de Weisseinstein, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_and_the_Elders_\(1610\),_Artemisia_Gentileschi.jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_and_the_Elders_(1610),_Artemisia_Gentileschi.jpg?uselang=fr).



FIG. 6. Van Dyck, *Susanna und die beiden Alten*, 1621-1622, Munich, Alte Pinakothek, licence CC BY.

Quant à Gerrit van Honthorst (Rome, Galleria Borghese 027), il répartit ses personnages en un « v » qui occupe l'espace du tableau, et il place au point médian bas (pointe du « v ») le jeu des mains agrippant le linge de Suzanne. Alors qu'elle tire de toutes ses forces d'un côté, l'un des juges tire aisément de l'autre, s'amusant de ce rapport de forces qui lui promet de triompher. L'index pointé du comparse se situe au point médian haut, en réplique à la main qui tient le linge blanc de Suzanne. Les deux hommes affichent un sourire à la fois désinvolte et cynique, alors que Suzanne, bouche ouverte, la tête tournée vers eux, crie, autant par rage et par peur que pour redoubler l'énergie qu'elle doit déployer.

Cette typologie met en lumière la différence d'état d'esprit avec lequel l'artiste aborde l'épisode du bain de Suzanne, l'occasion de l'abus des juges. Soit ces peintres saisissent un « avant », paisible, duratif, qui offre la contemplation du nu idéal, le moment du désir à l'état pur, qui s'accomplit en voyeurisme serein, laissant la part belle à l'imagination érotique et posant la question du plaisir du public, un plaisir particulièrement ou exclusivement masculin (Lochert *et al.*, 2024 : 50, 60)³³ ; soit ils captent le « pendant », un instantané dont la dynamique est généralement chargée de l'urgence des passions (autorité lubrique, panique, colère, impuissance). Les Hollandais, particulièrement, travaillent ce qu'André Chastel appelle la seconde perspective, la perspective psychique, à savoir, l'effet physiognomonique fondé essentiellement sur les gestes (2001 : 17). Alors que, chez les Hollandais, la nudité frontale voire abrupte avait déjà représenté le suicide de Lucrece³⁴, le corps exhibé des Suzanne hollandaises communique moins le désir érotique que l'effroi de la brutalité opérante : si ce spectacle peut être jouissif pour certains, il est sans nul doute horrifiant pour d'autres. La *terribilità* en a chassé toute sensualité érotique : nous rejoignons E. Bornay (1998 : 77), quand elle affirme que la nudité ne suffit pas à produire l'érotisme.

L'intégrité du sentiment de l'intime est indispensable à la constitution de la personne comme unité. Or cette unité se brise et éclate dans le viol. La personne construite par la civilisation se trouve détruite par la pulsion incontrôlée dominatrice (Fessaguet, 2021 : 189).

33 « L'imagination est d'autant plus sollicitée que le viol n'est pas représenté de façon explicite ».

34 Voir par exemple Lucas de Leyde, *Le suicide de Lucrece*, 1514-1515, Paris, Petit Palais (GDUT 5883), <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/le-suicide-de-lucrece-bartsch-134#infos-secondaires-detail> ; Joos Van Cleve, *Lucrece*, 1520-1525, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Gemäldegalerie 833).

Par conséquent, les tableaux du saisissement et ceux de la transgression proposent des scènes où toute intimité n'est reconnue qu'à travers sa destruction consommée. À cet égard, on peut suggérer que, pour toute une catégorie de ces artistes, peindre l'épisode de Suzanne revient à livrer un récit ou une représentation du viol, sujet par ailleurs réputé « doublement impossible » (Lochert *et al.*, 2024 : 41)³⁵. Le nu en peinture, condamné pour des raisons morales, mais de fait pratiqué, parce que recherché par des clientèles privilégiées et intouchables, servirait dans ces cas un discours sur le viol – peut-être avec davantage de complaisance chez les peintres masculins ?

La part intime du peintre

L'artiste conçoit son œuvre et, ce faisant, opère la transmission d'idées et d'émotions orientées, dans les tableaux étudiés, vers la contemplation du beau ou vers la cruauté du chantage cynique. Les éléments objectifs du tableau sont inséparables d'une *automisésis* que déjà Brunelleschi avait exprimée par la formule « tout peintre se peint » (Arasse, 2021 : 13-17). Il ne s'agit pas, ici, de dégager les signes de la personnalité ou de la psyché d'un peintre mais de suggérer sommairement comment la vie privée compénètre plus d'une fois la pratique artistique : comment Jacopo Tintoretto, Rembrandt ou Gentileschi peignent, par-delà un thème revivifié, une part d'eux-mêmes. Le cas d'Artemisia Gentileschi, seule femme du corpus, se détache par « une identification sans précédent avec la victime » (Crooper, 1998 : 129) dans certaines de ses œuvres qui pourrait bien s'assimiler à une empreinte autobiographique : utilisée par son père comme modèle, et peignant dans son atelier, elle sera violée par Agostino Tassi, « chargé de lui enseigner la perspective » (*Idem*) un an après ce tableau. Elle l'a peint à l'âge de dix-sept ans et on peut y reconnaître un visage très semblable à l'autoportrait de son *Allégorie de l'inclination* (1616). Des cinq tableaux qu'elle a réalisés sur ce sujet, c'est celui qui exprime le plus crûment l'agression sexuelle.

Tintoretto, de son côté, ayant été formé dans la Venise des années 1520-1530 ouverte au maniérisme toscan, est caractérisé par la multiplicité de ses styles, l'audace de ses compositions obliques, sa touche rapide, son attrait pour Michel Ange dont il étudie les copies d'œuvres, créant son propre style maniériste pénétré de tradition vénitienne³⁶. Il peint Suzanne dans plusieurs situations et recourt à des esthétiques très différentes³⁷. Il est impossible de discerner sous les traits de ses diverses Susanne la seule Fausta, sa chère épouse à qui il lègue tout dans son testament (De Mas-Latrie, 1868, 3 : 306-308). Celle du Prado ressemble en tous points aux femmes figurant à droite de son *Salomon et la Reine de Saba*, peint à la même période (1554-1555, Prado)³⁸. Veronica Franco fait-elle partie de

35 Les autrices se réfèrent à la fiction et à la fiction théâtrale en particulier, en rappelant que les normes des XVI^e et XVII^e siècles interdisaient et la révélation du sexe et la brutalité défiant la représentation.

36 Voir Chaſtel (1995 : 298-299), Bucci et Buricchi (2006 : 393-399).

37 Celle de Vienne, d'après André Chaſtel, peut se rapprocher de Véronèse (Chaſtel, *ibid.*).

38 Voir Tintoretto, Prado. et *Visita de la Reina de Saba a Salomon*.

ses modèles (Callu, 2011 : 113-114) ? C'est avec elle qu'il aurait eu Marietta, la fille qu'il promène partout habillée en homme, d'après Gustave Soulier, et qui, elle aussi, sera peintre. Sa Suzanne de Vienne invite aujourd'hui encore au fantasme (Henric, 2002)³⁹. Le maître explore les forces qui s'exercent dans les lignes, les positions des corps, les jeux de regards, suivant que la peinture sera disposée sur un plafond ou sur un mur, suivant qu'elle est *apaisada* (oblongue) ou haute et vaste. Tantôt il joue avec la liberté de contemplation du spectateur, placé à l'abri de son espace réel, tantôt il organise la complicité entre personnages et spectateurs.

En revanche, dans le tableau du Guerchin, peint en 1617, le pouvoir accordé au spectateur provient de l'un des vieillards qui tient lieu de personnage admoniteur : son index pointé, explicatif semble-t-il, établit la complicité entre les hommes internes et le public (masculin ?), dans un même élan voyeuriste et pour un même plaisir coupable, si l'on considère, avec Annie Gentès (2007), que l'intime du spectateur est recréé dans le lieu d'exposition du tableau.

Quant aux deux Susanne que Rubens a peintes, quand il avait une trentaine d'années, elles semblent inspirées de la même femme. Ce serait là une fidélité au modèle qui a bel et bien existé dans sa vieillesse : en effet, à partir de ses cinquante-trois ans, c'est sa jeune et nouvelle épouse, Hélène Fourment, qui posera pour lui⁴⁰. Rubens offre un parfait exemple de la circulation des savoirs picturaux. À l'époque de ses deux Suzanne (1607 et 1610), l'influence italienne se ressent fortement dans son œuvre. Il a servi les Gonzague à la cour de Mantoue de 1600 à 1608⁴¹. Mais, surtout, lors d'une mission auprès de Philippe III, à Madrid en 1603, pour le compte du duc de Mantoue, il découvre Titien dont il admire et copie des *Poesie*, commandés par Philippe II, remplis de nus féminins (Brown, 1990 : 198-201).

Le cas de Rembrandt est remarquable car il a travaillé le thème de Suzanne pendant vingt ans, recherchant, en particulier au moyen du dessin, le geste le plus pertinent (Bockemühl, 2005 : 67-72). Il se détache de son maître, Pieter Lastman, après l'avoir copié. Cependant Lastman a peint ce thème tardivement, en 1614, bien après son voyage en Italie (1604-1607), où il reçoit en particulier l'influence de Caravage.

Rembrandt, qui s'inspire tant du jeu théâtral et dont « [...] en pratique les modèles se présentaient dans un atelier théâtralisé » (Alpers, 1988 : 91, -92, 170), représente d'abord les vieillards dialoguant avec Suzanne pour s'orienter ensuite vers la mise en scène d'une gestuelle qui resserre le groupe, organiquement lié par l'expressivité des corps : corps replié de Suzanne, échine des vieux courbées par une convaincante perfidie, jeu de mains, têtes penchées et traits du visage affinés ou épaissis pour exprimer leur menace cruelle et leur domination.

39 Le narrateur homodiégétique, amoureux éconduit, se projette dans l'univers du peintre et imagine l'état d'âme d'un Tintoret âgé peignant son beau modèle alors que Tintoret n'a que trente-cinq ans à cette époque.

40 Cf. Pierre-Paul Rubens, *Hélène Fourment à la fourrure*, 1538, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Gemäldegalerie, 688).

41 Voir l'exposition Rubens, *Portraits princiers*, Paris, musée du Luxembourg, 4 octobre 2017-14 janvier 2018.

Là encore, il est légitime de se demander laquelle, parmi les trois principales amantes et/ou épouses de Rembrandt, est représentée. La Suzanne de 1636 pourrait bien être Saskia, sa première épouse, avec qui il a eu Titus, et qui est identifiée dans *Le Fils prodigue*, sur les genoux de l'artiste lui-même. Il l'a portraiturée, à la pointe d'argent et l'a prise pour modèle dans bien des œuvres. Qu'en est-il de la Suzanne de 1647 ? Peut-il s'agir de Geertghe Dirckx, gouvernante de Titus depuis la mort de sa mère, en 1642, jusqu'en 1648 ? Malgré la très probable motivation financière de cette relation, malgré la séparation brutale imposée par Rembrandt, elle lui aura servi de modèle au même titre que Saskia et Hendrickje, affirme Svetlana Alpers (1988 : 153). Si l'on considère l'obstination esthétique de Rembrandt pour ce thème, il pourrait avoir perpétué en 1547 l'image du défunt modèle, ou encore, avoir choisi son nouvel amour, Hendrickje, attesté en 1649, mais peut-être rencontré avant⁴². On remarquera l'étrange résonance entre les différentes facettes de la vie d'Hendrickje et la perception que cette femme est amenée à livrer d'elle-même : elle vivait en concubinage avec le peintre et eut avec lui un enfant. Elle fut son modèle pour deux femmes nues, Bethsabée et sans doute Suzanne. Convoquée par le conseil ecclésiastique, elle reconnut qu'elle avait vécu comme une « prostituée » (Alpers, 1988 : 154-155).

Conclusions

Au terme de ce travail, nous pouvons avancer que Suzanne, plus qu'un thème permettant de travailler sur le nu, est un discours sur la nudité (Didi-Huberman, 1999 : 14-15), une perméabilité au toucher, à la cruauté, qui donne à voir le drame d'une personne. La dramatisation offre aux peintres une vaste palette de possibles scénographiques. Une esthétique de la surprise comprenant les postures physiques, les gestuelles et les expressions émotionnelles semble les attirer, et stimuler tout particulièrement leur attrait pour la *terribilità*. Il apparaît que la situation des artistes, qu'il s'agisse de la prédilection pour leur modèle ou de leur expérience personnelle, oriente le choix du moment de Suzanne. Leurs émotions participent donc de la construction de l'intime du tableau.

Par ailleurs, l'influence italienne marque de façon générale l'expérience de tous les peintres quel que soit leur pays d'origine, de même que le goût pour le nu féminin est répandu également dans toute l'Europe, par le biais de l'aristocratie. L'exhibition du corps dans un scénario érotique, voyeur ou cruel, fascine tout autant les artistes espagnols et constitue une composante du goût espagnol. Mais l'interdit contreréformiste qui pèse avec une force particulière dans la Péninsule se combine à la préférence qu'ont les monarques espagnols pour les peintres étrangers, empêchant les peintres péninsulaires d'explorer le nu mythologique ou biblique au même titre que l'ont fait les maîtres italiens ou hollandais (Brown, 1990 : 311, 313). Faut-il rappeler que Ribera est italien d'adoption ?

42 Hendrickje Stoffels vit quatorze ans avec le maître (1649-1663). Ils se marient en 1654, alors qu'elle est enceinte de leur fille, Cornelia. Elle a été peinte de nombreuses fois.

D'un côté, ces œuvres participent, à des degrés divers, de la représentation du viol, dont l'histoire, explique Georges Vigarello (1998 : 8), « ne saurait se limiter à celle de la violence » puisqu'elle est « un entremêlement complexe entre le corps le regard et la morale ». D'un autre côté, l'actualité en même temps que la véracité de ces tableaux, qui permettent de saisir une construction du sentiment de l'intime, tiennent finalement à la présence corporelle sensible qui les anime, et qui, par-delà toutes les différences, convoque chez le spectateur du présent son propre sentiment d'intimité.

Principaux tableaux cités

- ALLORI, Alessandro, *Suzanne et les vieillards*, 1561 ?, Dijon, musée Magnin, 202 x 117 cm (INHA 1938 E 332).
- BARBIERI, Giovanni Francesco, dit Guercino / Le Guerchin, *Susana y los viejos*, 1617, Madrid, musée du Prado, 176 x 208 cm (Prado P000201).
- BASSANO, Jacopo dal Ponte, dit, *Suzanne et les vieillards*, 1585, Nîmes, musée des Beaux-Arts, 85 x 125, 5 cm (INHA IP.241).
- CALIARI, Benedetto, *Suzanne et les vieillards*, 1500-1600, Paris, musée du Louvre, 200 x 203 cm (Louvre INV 137).
- CALIARI, Paolo dit VÉRONÈSE, *Susanna e i vecchioni*, 1580, Gênes, Palazzo bianco, 111 x 145 cm.
- École de Madrid, *Bethsabée à son bain*, 1620, Madrid, collection particulière (vendu par Coderoso, Galería de arte antiguo), 147 x 111 cm.
- GENTILESCHI, Artemisia, *Suzanne et les vieillards*, 1610, Pommersfelden, Schloss Wesseinstein 170 x 119 cm (collection Schönborn 8231).
- GOLTZIUS, Hendrick (1558-1617) d'après, Jan Pietersz Saenredam, *Allegory of Visual Perception, Artist painting a nude woman*, ca 1598, Washington, National Gallery of Art, gravure (1973.59.3).
- LASTMAN, Pieter, *Susanna und die beiden Alten*, 1614, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, huile sur bois, 47 x 38 cm (Gemäldegalerie 1719).
- LOTTO, Lorenzo, *Susanna e i vecchioni*, 1517, Florence, Galleria Uffizi, 66 x 50 cm (1890 n. 9491).
- RIBERA, José, *Susana y los viejos*, 1614-1620, San Diego (California), The San Diego Museum of Art, 138,5 x 179 cm (San Diego 2021.51).
- RUBENS, Peter Paul, *Susanna e i vecchioni*, 1607, Rome, Galleria Borghese, 94 x 65 cm (Galleria Borghese inventario 277).
- RUBENS, Peter Paul, *Susana y los viejos*, Madrid, 1610, Academia de San Fernando, 190 x 223 cm (academia de bellas artes 0688).
- RUBENS, Peter Paul, *Helena Fourment (« Das Pelzchen »)*, *Hélène Fourment à la fourrure (La petite pelisse)*, 1538, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 176 x 83 cm (Gemäldegalerie, 688).
- TINTORETTO, Jacopo Robusti, dit TINTORETTO, *Suzanne au bain*, 1550, Paris, musée du Louvre, 167 x 238 cm (INV 568).
- TINTORETTO, Jacopo Robusti, dit TINTORETTO, *Susana y los viejos*, 1552-1555, Madrid, Museo del Prado, 58 x 116 cm (Prado P000386).
- TINTORETTO, Jacopo Robusti, dit TINTORETTO, *Susanna bathing*, 1555-1556, Vienne, Kunsthistorisches Museum, huile sur toile, 146 x 193,6 cm.
- TINTORETTO, Domenico, *Suzanne*, 1580, Washington, NGA, 150 x 102 cm (1939.1.231).

- TIZIANO, Vecellio dit TITIEN, *Susanna und die beiden Alten*, 1555-1556, Vienne, Kunsthistorisches Museum, huile sur toile, 146 × 194 cm (Gemäldegalerie, 1530).
- TIZIANO, Vecellio dit TITIEN, *Diane et Actéon*, 1556-1559, Londres, National Gallery, 185 x 202 cm.
- VAN DYCK, Anton *Susanna und die beiden Alten*, 1621-1622, Munich, Alte Pinakothek, 194 x 144 cm (Alte Pinakothek 595).
- VAN HONTHORST, Gerrit, *Susanna e i vecchioni*, 1655, Rome, Galleria Borghese, 157 x 213 cm (Galleria Borghese inventario 027).
- VAN RIJN, Rembrandt dit REMBRANDT, *Suzanna*, 1636, La Haye, Mauritshuis, 47,4 x 38,6 cm (Mauritshuis 147).
- VAN RIJN, Rembrandt dit REMBRANDT, *Susanna und die beiden Alten*, 1647, Berlin, Staatlichen Museen Gemäldegalerie, 76,6 x 92,8 cm (Gemäldegalerie 828E).

Bibliographie

- ALCOLEA BLANCH, Santiago, *Chefs d'œuvre du Prado*, trad. Robert Marrañ, Paris, Albin Michel [éd. originale Barcelone, Poligrafia], 1991.
- ALPERS, Svetlana, *L'Atelier de Rembrandt : la liberté la peinture et l'argent [Rembrandt's enterprise. The Studio and the Market, 1988]*, trad. Jean-François Sené, Paris, Gallimard, « NRF. Essais », 1991.
- ARASSE, Daniel, *Le Sujet dans le tableau. Essai d'iconographie analytique [1997]*, Paris, Flammarion, « Champs'arts », 2021.
- ARASSE, Daniel, *Désir sacré, désir profane. Le Corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, Paris, Édition du Regard, 2015.
- ARTIERES, Philippe, *L'Histoire de l'intime*, Paris, CNRS édition, 2022.
- AZOULAY, Victor, « Le nu, l'intime, le regard... », *Sigila*, 2015, vol. 35, n° 1, 45-57, doi : [10.3917/sigila.035.0045](https://doi.org/10.3917/sigila.035.0045)
- BOCKEMÜHL, Michael, *Rembrandt (1606-1669). Le Mystère de l'apparition*, trad. Marie-Hélène Meier, Köln/Paris, Taschen/Le Monde, « Le Musée du Monde », 2005.
- BORNAY, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Madrid, Cátedra, 1998.
- BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la pintura española*, traduction de Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Nerea, 1990.
- BUCCI, Christina et BURICCHI, Susanna, « Venise et ses alentours », in *La Grande Histoire de l'Art*, vol. 7 : *La Renaissance*, Paris, Le Figaro, 2006, 393-399.
- CALLU, Jean-Pierre, « Les Lettres intimes à divers de Veronica Franco, Venise 1580 », *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 2011, 111-116.
- CASSEGRAIN, Guillaume, *Tintoret*, Paris, Hazan, 2010.
- CHASTEL, André, *L'Art italien [1982]*, Paris, Flammarion, 1995.
- CHASTEL, André, *Le Geste dans l'art*, Paris, Liana Lévi, 2001.
- COPELLO, Fernando, « Jardín, clausura y censura : historias de tijeras en la España de los siglos XVI y XVII », in Juan Carlos Garrot, Jean-Louis Guereña, Mónica Zapata (dir.), *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*, Paris, Indigo, 2009, 145-163.

- COPELLO, Fernando, « À propos de la mise en scène du corps dans la représentation de l'épisode biblique de Suzanne et les vieillards (Espagne : XVI^e et XVII^e siècles) », in Mary-Nelly Fouligny et Marie Roig Miranda (dir.), *Réalités et représentations du corps dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles* (vol. I), Nancy, Université de Nancy, 2011, 269-284.
- CROOPER, Elisabeth, « La Réforme de l'art et la deuxième Renaissance de Rome. Des Carrache au Bernin », in *L'Art italien de la Renaissance à 1905*, Paris, Citadelles Mazenod, 1998, 89-295.
- DE MAS-LATRIE, Louis, « Testaments d'artistes vénitiens. Benoit Bordone, Zuccato, Sansovino, le Tintoret, Benoit Cagliari, Palma jeune, le fils de Tintoret », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 1869, tome 30, 298-319.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 1999.
- FERRY, Joëlle, « L'histoire de Suzanne », in Jacques Henric, Joëlle Ferry, Joséphine Le Foll, *Suzanne et les vieillards*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 65-95.
- FESSAGUET, Dominique, « Suzanne et les vieillards », *Topique*, 2021, vol. 152, n° 2, 183-190.
- GENTES, Annie, « L'intime à l'épreuve du réseau », *Communication et langages*, 2007, n° 152, « Usages médiatiques du portrait », 89-105.
- GINZBURG, Carlo, « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle », in *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1989, 113-137.
- HENRIC, Jacques, « Lumières de la peinture, feu de mes reins », in J. Henric, J. Ferry, J. Le Foll (dir.), *Suzanne et les vieillards*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 13-64.
- LOCHERT, Véronique, SCHWEITZER, Zoé, ZANIN, Enrica, *La Fiction face au viol*, Paris, Hermann, 2024.
- LE FOLL, Joséphine, « Le Regard de Suzanne », in J. Henric, J. Ferry, J. Le Foll (dir.), *Suzanne et les vieillards*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 97-149.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, 1649, Biblioteca Nacional de España, <https://bne.digitial.bne.es/bd/card?oid=0000092837&site=bdh>
- PASTOUREAU, Michel, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016.
- PIGLER, Andor, *Barockthemen : eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts* [1956], Budapest, Akademiai kiado, 1974.
- PORTÚS, Javier, « Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro », *Espacio, Tiempo y Forma*, 1995, Serie VII, Historia del Arte, t. 8, 55-88.
- RANUM, Orešte, « Les refuges de l'intimité », in Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée III*, Paris, Seuil, 1986, 209-259.
- RIEDMATTEN, Henri de, *Le Suicide de Lucrece. Éros et politique à la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2022.
- SERIS, Émilie, « La renaissance du nu antique à Venise : Pietro Bembo et le Titien », *International Journal of the Classical Tradition*, 2011, vol. 18, n° 2, 201-225.
- SOULIER, Gustave, *Le Tintoret. Biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1913.
- STOICHITA, Victor, *L'Œil mystique : peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or [Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art (1995)]*, Paris, Le Félin, 2011.
- VASARI, Giorgio, *Vies des artistes : vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes I* (1550, 1568), trad. Léopold Leclanché et Charles Weiss, préface de Véronique Powell, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 2007.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol, XVI^e-XXI^e siècles*, Paris, Seuil, 1998.

VIGARELLO, Georges, *Le Sentiment de soi* [2014], Paris, Seuil, « Points », 2016.

WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.

Figures du seuil : les limites de l'intime dans la peinture italienne des XVI^e et XVII^e siècles

Mathilde Legeay
Nantes Université
LARA UMR 6566 - CReAAH

RÉSUMÉ. Apparue en même temps que la peinture narrative, permettant de dédoubler le cadre du tableau, indissociable des représentations d'intérieur, le motif du seuil, souvent accompagné de la figure humaine, évoque les limites entre les différents espaces de la maison et son organisation. En croisant l'analyse des œuvres représentant des seuils avec des traités d'architecture et d'économie, cette étude questionne les limites entre espaces de représentation et espaces intimes dans les demeures italiennes du XVI^e siècle au XVII^e siècle. Sans évoquer spécifiquement l'intime ou l'intimité, ces trois sources mettent en évidence, tant dans ce qui est dit ou montré que dans les absences, l'existence de stratégies visant l'intime dans les demeures italiennes d'alors.

MOTS-CLÉS : traités d'économie, traités d'architecture, peinture italienne, domestiques, seuil

ABSTRACT. Appearing at the same time as narrative painting, the threshold motif, often accompanied by the human figure, evokes the limits between the different spaces of the home and its organization. By combining an analysis of works depicting thresholds with treatises on architecture and economics, this study examines the boundaries between representational and intimate spaces in Italian homes from the 16th to 17th centuries. Without specifically evoking intimacy or privacy, these three sources highlight the existence of strategies aimed at intimacy in Italian homes of the time, both in what is said or shown and in what is absent.

KEYWORDS: Treatises on Economics, Treatises on Architecture, Italian Painting, Servants, Threshold

RESUMEN. Aparecido al mismo tiempo que la pintura narrativa, el motivo del umbral — que permite desdoblarse el marco del cuadro y resulta inseparable de las representaciones de interiores — evoca los límites entre los distintos espacios de la casa y su organización. Al cruzar el análisis de las obras que representan umbrales con los tratados de arquitectura y de economía, este estudio cuestiona las fronteras entre

los espacios de representación y los espacios íntimos en las residencias italianas de los siglos XVI y XVII. Sin mencionar específicamente lo íntimo o la intimidad, estas tres fuentes ponen de manifiesto — tanto en lo que se dice o se muestra como en lo que se omite — la existencia de estrategias orientadas hacia lo íntimo en las viviendas italianas de la época.

PALABRAS CLAVE: tratados de economía, tratados de arquitectura, pintura italiana, sirvientes, umbral

Introduction

Enquêtant sur les *Ménines* de Vélasquez¹ dans son ouvrage *Fables, formes, figures*, l'historien de l'art André Chastel évoque la genèse du motif de la figure dans l'encadrement de la porte en Europe. Il observe l'une des premières occurrences dans une miniature flamande du peintre Jan Van Eyck représentant la *Naissance de saint Jean-Baptiste*² dans la troisième décennie du xv^e siècle puis dans les *Sept sacrements* de Rogier Van der Weyden³ dans les années 1460 (Chastel, 2000 : 149). En cette période de féconde circulation des modèles venus du nord, c'est ensuite dans la peinture italienne qu'il retrouve ce motif, à l'instar de la *Vierge de Senigallia* de Piero della Francesca⁴, quoique, dans la Péninsule, les mises en scène narratives plus précoces d'un Giotto di Bondone à la chapelle Scrovegni annoncent le cadre architectural permettant de faire apparaître certains personnages, comme c'est le cas dans l'*Annonciation à sainte Anne* ou dans la *Rencontre de Joachim et Anne*⁵. Dans ces scènes, l'architecture est un dispositif qui ouvre l'image en doublant les limites du cadre de l'œuvre, à la manière d'un tableau dans le tableau. Un siècle plus tard, Leon Battista Alberti théorise le tableau comme fenêtre ouverte et comme métaphore de la perspective (Alberti, 2014 : 30), mais en la dédoublant. Le cadre de la porte en accentue l'effet, comme le remarque André Chastel dans *La Pala ou le retable italien des origines à 1500* : la figure de la servante au plateau s'apprêtant à passer le seuil de la chambre permet au Maître de l'Observance⁶ de marquer sa découverte de la profondeur (Chastel, 1993 : 36). Le motif perdure aux siècles suivants, dépassant le simple enjeu de la perspective, surtout dans les œuvres présentant des scènes d'intérieur dans lesquelles il devient « un *topos* utilisé comme méthode d'auto-définition » de ce type de sujet (Stoichita, 1999 : 75). Si cette peinture d'intérieur

1 Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656-1657, huile sur toile, 320 x 276 cm, Madrid, musée du Prado.

2 Jan Van Eyck, *Naissance de saint Jean-Baptiste*, Heures de Turin-Milan, vers 1420-1425, détrempe sur parchemin, 20,3 x 28,4 cm, Turin, Museo Civico.

3 Rogier Van der Weyden, *Triptyque des sept sacrements*, 1445-1450, huile sur panneau, Anvers, musée royal des Beaux-arts.

4 Piero della Francesca, *Madone de Senigallia*, 1470-1485, peinture à l'huile sur panneau, 61 x 53 cm, Urbino, Galleria nazionale delle Marche.

5 Giotto di Bondone, *Annonciation à sainte Anne* et la *Rencontre de Joachim et Anne*, 1303-1305, fresque, Padoue, chapelle de Scrovegni.

6 Maître de l'Observance, *Nativité de Marie*, 1430-1433, peinture sur bois, Asciano, Museo di Palazzo Corboli.

donne à voir une vision intimiste du quotidien par le truchement de l'élimination du quatrième mur (Stoichita, 1999 : 71), le motif de l'encadrement de la porte invite le spectateur, au-delà du dispositif pictural, à regarder bien plus loin à l'intérieur de la maison, laissant observer ou deviner son organisation ou les gestes de la vie humaine.

Au tout début du Cinquecento, le peintre Vittore Carpaccio montre, à travers la *Nativité de la Vierge*⁷, que la leçon du dédoublement est bien maîtrisée. Dans la chambre à coucher, sainte Anne est accoudée dans son lit tandis qu'une servante s'approche avec un bol à la main. La sage-femme, au centre, s'apprête à donner un bain à la nouvelle-née tandis que Joachim apparaît à droite. Une servante apparaissant de dos au tout premier plan, assise sur un tapis oriental, évoque bien la disparition du quatrième mur, renforçant le caractère intime de la scène. Mais c'est surtout la profondeur de l'espace qui marque le spectateur. La chambre à coucher s'ouvre ainsi par un triple motif de seuil en enfilade sur deux espaces de la maison où des servantes vaquent à leurs tâches domestiques. L'une d'elles chauffe un drap devant l'âtre d'une cheminée, action se rapportant au répertoire des gestes rituels de la naissance ; on aperçoit des assiettes, placées en hauteur sur une crédence derrière elle, juste au-dessus de l'ouverture donnant sur le dernier espace de la maison. La seconde servante plume un poulet : seule sa présence marque l'espace entre la seconde et la troisième ouverture. Ce dernier cadre donne sur un sentier menant à un portail qui se distingue par une simplicité géométrique extrême. Vittore Carpaccio dépasse même la problématique du cadre de la fenêtre et du cadre de porte en créant différents paliers avec l'architecture, notamment grâce à la poutre et au renforcement du mur menant vers la porte où il place deux lapins pour arrêter notre regard. Plus que d'encadrement de porte, nous pourrions parler de seuil pour regrouper ce type de motifs évoquant les limites entre les espaces, car il désigne alors aussi bien une limite qu'une étape physique (*Vocabolario della Crusca*, 1612 : 486 ; 809)⁸.

Ces tableaux dans le tableau, rappelant le dispositif en « maison de poupée » théorisé par Erwin Panofsky (Panofsky, 2010 : 79), sont marqués par des seuils architecturaux et habités par différentes figures qui donnent ainsi l'impression de voir une maison de l'intérieur, d'avoir accès à l'intimité d'une famille et à l'organisation des espaces de la maisonnée. Or, comme l'expose Luke Syson à propos des représentations des intérieurs au Quattrocento, la peinture n'a pas vocation à représenter la réalité (Syson, 2006 ; 87). Il semble ici peu probable que les différentes activités présentes dans l'œuvre de Carpaccio se soient déroulées dans des espaces aussi rapprochés. Néanmoins, l'ouverture des portes en

7 Vittore Carpaccio, *Nativité de la Vierge*, 1504-1508, huile sur toile, 126 x 128 cm, Bergame, Accademia Carrara, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Vittore_Carpaccio_Birth_of_the_Virgin.jpg.

8 C'est ainsi qu'apparaît le seuil dans la première édition du *Vocabolario della Crusca*, en 1612, premier dictionnaire de langue italienne publié par l'Accademia della Crusca en Toscane, dont les définitions sont accompagnées de citations d'œuvres littéraires. L'occurrence « *limitare* » (limiter) se dote de la même définition que la « *soglia* » (le seuil) comme limite de la maison. Si le seuil est décrit comme la pierre sur laquelle on pose les jambages ou les poteaux de la porte, l'occurrence fait également référence au *Paradis* de Dante, pour évoquer l'idée certaine d'une gradation.

enfilade nous rappelle bien l'organisation architecturale des demeures et trahit probablement des habitudes visuelles, notamment celle des domestiques sur le pas de la porte. La continuité du motif du seuil dans la peinture des XVI^e et XVII^e siècles et des figures qui le franchissent permet d'évoquer l'intime tel qu'il se forme progressivement selon plusieurs acceptions : d'une part dans les limites du regard entre les espaces de représentations – et représentés – et espaces de repli et d'intime de la maison, d'autre part dans les liens qui unissent les différents protagonistes vivant sous le même toit, scène de la vie domestique et des relations entre femmes, mères, et maîtresses, maris, pères, et maîtres, enfants et serviteurs. La présente étude croisée des différents genres picturaux dans lesquels apparaît ce motif – peinture narrative, portrait ou décor de maisonnées – montre que la peinture suggère les limites qui peuvent exister entre ces protagonistes de la maison, dans la mesure où ces images évoquent bien ce que l'on choisit de dissimuler ou d'exposer au spectateur.

Si la peinture n'a pas pour vocation de représenter la réalité, le motif du seuil nous permet d'établir des liens avec d'autres sources d'informations que constituent les traités d'architecture et les traités d'économie, littérature évoquant les liens qu'entretiennent les différents membres d'une maisonnée (Francastel, 1970 : 117). Ces deux littératures communiquent en effet sur certains points puisqu'elles évoquent tout autant les mœurs, la tenue de la maison, la destination des lieux que celle du mobilier. Il est possible d'en saisir les évolutions et les influences mutuelles entre le XVI^e et le début du XVIII^e siècle. La notion d'intime, qui éclot de manière plus singulière dans l'architecture à la fin de la période moderne, se manifeste par une spécialisation des espaces de réception ou privés qui s'observe notamment par l'émergence d'un mobilier dédié (Ajmar-Wollheim, 2006 : 22). La multiplication de lieux de retraits spécifiques (Lanno, 2017 : 36-60) ou la distanciation des espaces domestiques par les escaliers de service et l'apparition du couloir (Evans, 1978 : 70 ; Droghet, 2002) sont ainsi le fruit d'un processus des deux siècles précédents. Rapports sociaux et mœurs ont des effets sur la manière de concevoir l'architecture tout comme celle-ci est révélatrice de ces changements (Eleb, 1990 : 6). De fait, la peinture vient aussi nous informer sur les évolutions du regard, dans les tensions entre ce qui est de l'ordre du décorum et de l'ordre de l'intime. Dans une dialectique des seuils, ceux de l'architecture, de la peinture et du décor, il s'agira ici de questionner les limites de l'intime dans les demeures italiennes et leurs représentations aux XVI^e et XVII^e siècles.

Compartimenter l'espace domestique ?

Une certaine compartimentation de la maison est évoquée dans les traités d'économie et d'architecture où certains *topoi* se maintiennent sur plusieurs siècles, résultant peut-être davantage d'une prescription que d'une description de la réalité, l'idéal d'un ordre souhaité. Ainsi, parmi les traits constants de cette littérature, depuis les *Quattro libri della famiglia* de Leon Battista Alberti

au début du xv^e siècle (Alberti, 1433-1440) au traité de Carlo Nuti trois siècles plus tard (Nuti, 1711), la composition de la famille, qui trouve sa source dans la Bible, reste la même. Elle est constituée du chef de famille, de son épouse, de ses enfants et des domestiques, un schéma qui n'est pas toujours conforme à la réalité dans laquelle on retrouve parfois de vieux parents ou des frères et sœurs non mariés vivant sous le même toit (Smith, 2012 : 145). Cependant, la manière de percevoir les espaces de la maison dépend étroitement des liens que ces protagonistes entretiennent entre eux, de même qu'avec les éventuels amis ou visiteurs qui auront plus ou moins accès à certains espaces de la maison.

Dans cette littérature spécifique de la période moderne, seul le père de famille est envisagé dans ses rapports aux autres membres de la maisonnée mais aussi dans une vie publique, suivant trois sortes d'actions évoquant une gradation des rapports humains : « l'action privée, l'action domestique et l'action civile » (Assandri, 1616 : 316). La maison est protégée par la porte d'entrée et la façade, souvent évoquée dans les traités d'architecture, qui doit manifester le statut social de la famille (Di Stefano, 2010 : 534)⁹. Mais dans les traités d'économie, la porte est aussi envisagée pour son rôle protecteur vis-à-vis de l'extérieur, garantissant la conservation des *masserizie*, possessions de la famille, administrées avec l'aide de l'épouse et des domestiques. Elle y est donc moins considérée d'un point de vue architectural (Assandri, 1616, 288)¹⁰. Par ailleurs, dans les familles disposant d'une domesticité, la surveillance de l'entrée est confiée à quelque serviteur de confiance, elle occupe donc une place d'importance dans l'économie domestique (Assandri, 1616 : 289). Quant à la notion de décorum, à laquelle se rattache la façade de la demeure, elle s'applique également à la distribution des pièces : celles-ci doivent s'ouvrir avec faste les unes sur les autres suivant un plan linéaire, ce qui est permis dès lors que la demeure est protégée par les murs d'une ville. Ainsi, il n'est pas besoin de réaliser des plans alambiqués, destinés à perdre quelque potentiel assaillant venu de l'extérieur (Assandri, 1616 : 316) et le confort est perçu dans l'enfilade (Dibie, 2012 : 121-170). Une telle configuration assure une certaine continuité entre l'espace de la ville et celui de la demeure, le bon gouvernement familial garantissant l'ordre public et politique (Romano, 1996 : 21 ; Frigo, 1985 : 11). Par temps de paix, cette disposition donne aussi une bonne visibilité de ce qui se passe dans la maison pour quiconque se tient sur le seuil de la porte, sonnante comme une invitation, voire une permission de regarder à l'intérieur. Une telle invite évoque à la fois une mise en scène du quotidien par l'architecture des espaces et la volonté de montrer qu'il n'y a rien à cacher.

Les salles doivent s'ouvrir sur les chambres, une configuration qui se développe dès le début du xvi^e siècle et trouve sa pleine réalisation au xvii^e siècle. Cependant, les traités d'architecture comme ceux d'économie évoquent une distribution bilatérale. Les demeures aristocratiques doivent ainsi se com-

9 Ce décorum est évoqué tout à la fois par Alberti au xv^e siècle que par Sebastiano Serlio au xvi^e siècle.

10 Chapitre XII « *della diligenza economica: et della custodia della porta della casa* » (de la diligence économique, et de la garde de la porte de la maison).

poser de deux chambres principales, l'une pour le mari, l'autre pour l'épouse. En effet, celle-ci n'incommodera pas son époux lorsqu'elle est en couches ou malade ; sa chambre doit d'ailleurs être dotée de deux portes, de sorte que l'on ne passe pas par celle de l'homme. Femme et mari peuvent donc, dans une certaine mesure, mener des vies indépendantes, permises du fait que l'« amour réciproque » (Eleb, Debarre, 1999 : 236) n'est pas un prérequis au mariage : en effet, il est fondé avant tout sur une entente mutuelle grâce à laquelle la maison est tenue (Piccolomini, 1560 : 494). Les jeunes enfants et leurs nourrices tout comme les jeunes filles sont associés à la chambre de l'épouse, de même que les servantes, qui doivent dormir dans une pièce à côté. Si ces dernières sont séparées physiquement de leur maîtresse, l'architecture doit toutefois leur permettre de les entendre, car elles doivent toujours se tenir à leur disposition (Assandri, 1616 : 317)¹¹. Cette théorisation trouve bel et bien son application au XVII^e siècle, notamment dans les palais romains étudiés par Patrizia Waddy : au *palazzo Barberini* dans les années 1630, les dames d'Anne et Costanza Barberini dorment à l'entresol ou à l'attique à proximité de la chambre de leur maîtresse. Les domestiques masculins ne sont pas exclus du service des femmes mais ils effectuent des tâches qui les tiennent éloignés du corps avec la maîtresse : palefreniers, aumôniers, valets de chambre, cocher, etc. (Waddy, 1991 : 26). Se dessinent ainsi les contours d'une certaine compartimentation au sein de l'espace domestique.

Cette partition apparaît dans la peinture d'histoire, surtout dans les sujets associés à la sphère féminine, qu'on lie plus facilement au domestique et à l'intérieur de la demeure, tandis que l'époux est celui qui, réglant les affaires extérieures, est davantage rattaché à une sphère publique (Janulardo, 2010 : 531). C'est le cas des natiuités qui font partie de ces scènes évoquant le plus l'espace domestique. Certains peintres y montrent, à l'image du Maître de l'Observance, l'espace de la chambre à coucher comme un lieu où l'on reçoit ses visiteurs et ouvert sur des espaces de service, indiquant qu'il n'est pas dédié uniquement au sommeil (Eleb, Debarre, 1990 : 32). Par ailleurs, si les visiteurs des natiuités sont exclusivement des femmes, la présence éventuelle d'hommes, lorsqu'apparaît la thématique de l'apposition du nom du Baptiste par exemple, est soumise à une stricte séparation des espaces dans la composition, afin de conserver cette bipartition masculin/féminin.

Du reste, les représentations des naissances de la Vierge ou du Baptiste évoluent a priori très peu entre le XIV^e et le XVII^e siècle, on y retrouve toujours les mêmes personnages, visiteuses, servantes ou sages-femmes. Ainsi, le motif du seuil, souvent agrémenté de celui de la servante, réapparaît régulièrement : la

11 *Dalle sale devesi andare alle camera da letto, due delle quali siano destinate l'una al signore, & l'altra alla signora, acciò la moglie in parto, ò ammalata non sia al marito molesta, onde perche l'una di queste stanze non sia all'altra sogetta devono havere due porte distinte, poi un portello commune per commodi de i due, che vi dimonaro. Sotto alla stanze della signora hanno à dormire le figliuole femine, & il luogo medesimo ha à servire per guardarobba delle vestimenta ; in altra stanza à canto stiano le nodrici. Le serve poi habbiano stanze separate, mà in maniera che possano sentire il commando della signora, e essere pronte al servizio, sotto alla stanza del signore devono dormire i figliuoli [...] I servi habbiano il loro appartamento commodo à quello del signore come delle serve si disse.*



FIG. 1. Domenico Beccafumi, *Nativité de Marie*, 1540-1543, huile sur panneau de bois, 233 x 145 cm, Sienna, Pinacothèque nationale, tous droits réservés.

évolutions dans la configuration de l'espace ou des personnages au tournant du XVII^e siècle. À l'inverse de la scène de Rutilio Manetti, *La Nativité du Baptiste* de Ludovic Carrache (FIG. 3) livre ainsi peu d'indices de lieu au spectateur. Si la servante dans la partie inférieure du premier plan évoque la toilette de l'enfant, comme dans la plupart des représentations de ce thème, le lit n'apparaît pas : on peut noter qu'il est d'ailleurs déjà rejeté dans l'ombre par Manetti alors qu'un siècle plus tôt Beccafumi mettait encore en valeur la parturiente par le truchement du percement d'une fenêtre pour éclairer le lit. D'ailleurs, l'espace où prennent place les personnages n'est pas définissable, un interstice entre une architecture, à droite, et des aplats sombres, à gauche, ouvre sur le jardin et laisse entrevoir une foule de femmes dont l'identité est peu claire. S'agit-il de servantes ou de visiteuses ? Une Élisabeth âgée placée au centre semble être assise au milieu de la pièce.

chambre de sainte Anne ouvre sur une pièce dans laquelle une servante chauffe un drap dans la *Nativité de la Vierge* de Domenico Beccafumi (FIG. 1), quoique le peintre maniériste ait réduit les détails de la vie quotidienne à leur minimum, puisque seule la lumière qui émane de la cheminée vient éclairer cet espace. Au siècle suivant, Rutilio Manetti (FIG. 2) nous offre encore une vue sur une chambre donnant sur une cuisine où s'affairent deux domestiques. Dans la première, les visiteuses s'entretiennent autour du lit de l'accouchée ; dans la seconde, Joachim, qui se tenait à l'extérieur de la chambre chez Beccafumi, a pénétré l'espace, conversant avec des visiteuses tandis que l'une d'entre elles, accompagnée d'un enfant, franchit le seuil de la cuisine.

On observe cependant quelques



FIG. 2. Manetti Rutilio, *La naissance de la Vierge*, 1625-1626, huile sur toile, 381 x 243 cm, Sienna, Chiesa Santa Maria dei servi, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna licence CC BY NC ND.



FIG. 3. Ludovic Carrache, *La naissance du Baptiste*, vers 1600, huile sur toile, 420 x 268 cm, Bologne, Pinacothèque nationale © su concessione del Ministero della Cultura – Archivio Fotografico dei Musei Nazionali di Bologna- Direzione regionale Musei nazionali Emilia-Romagna.

Vierge, les peintres tendent à moins décrire les intérieurs des demeures dans la peinture religieuse. Cela passe notamment par une mise en scène favorisant l'irruption du céleste dans l'espace réel par le truchement de nuées ou d'apparitions angéliques (Mâle, 1951 : 239-240). Les scènes de nativité teintent donc d'un caractère public un événement privé au lendemain de la Contre-Réforme, alors même que l'Église cherche à extraire de la maison certains rites religieux (Brundin, Howard, Laven : 307). Malgré cela, et sans doute parce que le danger protestant au sein de la Péninsule est bien vite écarté (Caravale, 2018 : 390), la tension entre sacré et profane, personnel et public demeure, expliquant la pérennité du motif du seuil pour évoquer l'intimité avec le spectateur.

Cette tension qui apparaît dans les scènes de nativité, inscrites dans

À droite, un solennel Zacharie tient une plume pour écrire le nom de l'enfant tandis que deux serviteurs l'aident à transporter le matériel d'écriture dans cet espace dépouillé de presque tout objet du quotidien. Il semble que l'on cherche ainsi à faire disparaître la chambre à coucher comme lieu de la nativité. Par ailleurs, ce tableau peuplé de nombreux personnages témoigne bien d'une tendance à la séparation du masculin et du féminin, les hommes étant retranchés dans la partie droite de la toile. Dans la *Nativité de la Vierge* de Leonello Spada (FIG. 4), si la chambre est présentée dans le fond, c'est au-delà du seuil de la pièce dans laquelle se trouve l'enfant, bien entourée. À cet effet, l'espace se remplit de personnages, laissant peu d'indications sur la destination du lieu. Ce phénomène se retrouve dans nombre de nativités du XVII^e siècle où, à l'instar des annonces à la



FIG. 4. Spada Leonello, *Naissance de la Vierge*, 1618, huile sur toile, 274,5 x 182 cm, Castelnuovo di Sotto, Chiesa della Natività, su concessione della Fondazione Federico Zeri © Fototeca Zeri.

la maison et surtout dans la sphère féminine, est aussi présente dans d'autres représentations touchant au corps et à l'intime, comme les scènes de guérison qui prennent place dans l'espace domestique.

C'est notamment le cas dans la série des *quadroni* commandés pour le *duomo* de Milan pour célébrer les miracles de Francesco Borromeo en 1610 (Giussano, 1613 : 622). Dans le *Miracle de Marina Ferraro*¹², Paolo Camillo Landriani montre la jeune femme touchée d'hydropisie priant devant un buste du saint milanais tandis que l'espace derrière elle ouvre sur la chambre à coucher. Elle donne directement sur un jardin, que l'on aperçoit par un encadrement où l'on n'observe ni gonds ni porte, trahissant le dispositif pictural. Deux dames s'adonnent à des travaux de couture, l'une des activités domestiques recommandées dans les traités d'économie (Ajmar-Wollheim, 2006 : 152-153 ; Fortini-Brown, 2004 : 556), tandis qu'une servante apparaît avec un plateau dans l'encadrement de la porte. Cet arrière-plan nous offre une vue sur ce qui semble être le quotidien des femmes, nous informant par ailleurs d'une hiérarchie de la domesticité, entre les dames proches de Marina qui œuvrent dans la chambre et de plus simples servantes.

Giovan Pietro Giussano, chargé par la congrégation des Oblates et par le cardinal Cesare Baronio de composer un ouvrage sur la vie du saint à partir de 1605, décrit ainsi le miracle de Marina :

Ayant accouché vers l'époque des fêtes de Noël du Seigneur en l'an 1606, Marina, épouse de Giovanni Ferraro, fut prise d'une grande fièvre, accompagnée d'hydropisie, qui enflait toutes les parties de son corps, surtout le ventre et le visage, ce qui lui donnait un aspect trop monstrueux. Elle demeura six mois avec cette maladie, qui s'aggrava tant, qu'elle fut réduite à l'article de la mort, et dans l'état où son âme était sur le point d'expirer. On lui conseilla de recourir à l'intercession du bienheureux cardinal Borromée ; ce qu'elle fit, et se sentant mieux, elle se rendit (en partie avec l'aide d'autres personnes, et en partie en se forçant à marcher) à son image, et se rétablit immédiatement, retournant chez elle avec grâce, sans aucune aide, à la stupéfaction de tous les habitants de ce pays¹³.

12 Paolo Camillo Landriani, *Miracle de Marina Ferraro*, 1610, huile sur toile, Milan, Duomo, Self-published work by G.dallorto, Wikimedia Commons, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:3227_-_Milano,_Duomo_-_Il_Duchino_-_Miracolo_di_Marina_Ferraro_\(1610\)_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto,_6-Dec-2007.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:3227_-_Milano,_Duomo_-_Il_Duchino_-_Miracolo_di_Marina_Ferraro_(1610)_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto,_6-Dec-2007.jpg).

13 *Havendo partorito marina moglie di giovani ferraro di Napolonicze circe le feste natalitie del signore l'anno 1606 fù assalita da una gran febre, accompagnata da hidropisia, gonfiendosele in guisa tutta le parti del corpo, massime il ventre, e la faccia, che la rendeva trppo mostruosa. Continuo sei mesi in questo male, con tal peggiorameto, che si ridussi a punto di morte, & a stato che stava per spirar l'anima. Fù avvisata di raccomandarsi all'intercessione del B. Cardinale Borromeo ; havendolo fatto, e sentendosi migliorare, si condusse (parte aiutata da altro, e parte forzandosi di caminar da se) avanti alla sua imagine, e vi sano subito, ritornandosene a casa gaglaidamente, senza alcuno aiuto, con stupore di tutto il popolo di quella Terra.* (Giussano 1613 : 622) Nous citons notre traduction.

Alors que le biographe relate des événements qui se déroulent entre la maison et un lieu où se trouve l'image du saint, s'achevant sur une stupéfaction générale « des habitants du pays », le peintre circonscrit le récit à la sphère domestique en jouant sur les différents degrés de seuil, à commencer par celui qui ouvre sur le jardin. Il a placé ses personnages principaux au premier plan, sur une estrade, et il semble que l'on ne puisse voir la chambre que parce qu'une servante, posant un regard rieur sur un jeune garçon jouant avec un chien, maintient un rideau sur le côté droit de la scène. L'emplacement de ce rideau, dont on ne perçoit pas la tringle et qui semble placé au premier plan, laisse toutefois planer le doute : nous ouvre-t-on le regard sur la scène au premier plan ou sur le second ? Si l'espace de la prière au premier plan apparaît comme un lieu semi-privé, du fait qu'il soit essentiel de le présenter à nos yeux, la présence du rideau nous indique que la chambre est ici l'espace de l'intime, en raison de sa position au second plan. Marina est accompagnée d'une de ses femmes, sans doute des plus proches, puisque la convenance veut que les dames de bonne famille ne se déplacent pas seules, et un tout jeune enfant écarte les bras pour manifester sa stupeur face au miracle : il incarne à lui seul ce peuple stupéfait. Ainsi, le premier plan évoque avec ces deux personnages différents moments de l'histoire. Quant à l'espace de la chambre à coucher, il semble avoir été préférable de le représenter lui plutôt qu'une foule de spectateurs : il témoigne des bonnes qualités domestiques de celle qui a été exaucée, dans une mise en scène soignée de l'intime.



FIG. 5. Elisabetta Sirani, *Porcia se blessant la jambe*, 1664, huile sur toile, 101 x 138 cm, Bologne, Casa Saraceni, su concessione delle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna (tous droits réservés).

À cet égard, un tableau d'Elisabetta Sirani représentant Porcia (FIG. 5) dans un événement rapporté par Plutarque emploie la fenêtre ouverte sur l'espace

domestique d'une autre manière, bien qu'en jouant avec les seuils. Tandis que l'épouse de Brutus se transperce la cuisse pour prouver son courage au premier plan, on aperçoit dans l'encadrement de la porte ses dames de compagnie s'adonner à des travaux de couture. Ici, les servantes sont bien mentionnées dans le texte original, mais seulement parce que Porcia leur demande de la laisser seule dans sa chambre (Plutarque, 1978 : 106). Les faire figurer en toile de fond a une portée symbolique. Si cette œuvre expose les vertus de la fille de Caton d'Utique, car sous son toit ses femmes effectuent des travaux tout féminins et servent à l'économie de la maison (De Luca, 1675 : 519-521), elle se distingue toutefois en tant qu'héroïne par un geste peu commun. Dans l'élaboration de la scène, la division architecturale est d'une grande importance pour marquer l'espace où se déroule un geste exceptionnel et politique et celui du registre du quotidien. Par la présence du seuil, Elisabetta Sirani montre l'héroïsme de Porcia dans ce geste qu'elle effectue seule, témoignant de ses qualités morales qui en font une héroïne, un choix d'autant plus intéressant que les quelques peintres ayant également illustré cette histoire préfèrent souvent montrer la jeune femme soignée par ses domestiques, au moment où elle rend compte de son acte. Le geste de Porcia est intime, il témoigne d'une capacité à prendre une décision personnelle pour montrer qu'elle sera capable de garder le secret, politique, de son époux. Il n'est donc pas anecdotique que, pour preuve de son courage, elle s'attaque à son propre corps, qui évoque l'espace le plus intime du maître de maison, seule occurrence du mot *intimo* dans le traité de Giovanni Battista Assandri, car celui-ci est le plus proche instrument de l'âme (Assandri, 1616 : 234). Cette dimension de l'espace domestique est permise pour Elisabetta Sirani parce que l'œuvre est profane et à destination de la collection privée d'un marchand bolonais, Simone Tassi, là où les natiuités ou les *quadroni* sont destinés à l'espace ecclésial et doivent renvoyer à un certain imaginaire de la demeure et du bon ordre domestique. La présentation de l'intime obéit donc à des paramètres extérieurs, que sont le lieu de destination de l'œuvre et le sujet.

Des stratégies d'éloignement ?

Les traités d'architecture et d'économie filent la métaphore de la demeure comme corps, définissant ainsi l'intime comme ce qui touche à la chair, ce qui se rapporte aux fonctions vitales, quoique considérées comme peu nobles. Les seuils de la peinture d'histoire montrent les chambres ouvertes sur des espaces de cuisine, à l'instar de l'œuvre de Rutilio Manetti, et les serviteurs y apparaissent souvent comme des figures de passage d'un lieu à l'autre. Les natiuités nous montrent plus particulièrement les servantes transportant nourriture, eau ou langes d'une pièce à une autre, signalant une non-spécialisation des espaces domestiques de la plupart des demeures. En revanche, bien des tâches occupées par les serviteurs, nécessaires au bon fonctionnement de la demeure, n'apparaissent pas dans la peinture. Ces questions sont par ailleurs à peine effleurées par les traités d'économie ou d'architecture, laissant le lecteur les deviner :

l'architecte vénitien Vincenzo Scamozzi mentionne en effet les cheminées des maisons ou encore la nécessité d'avoir un puits à proximité sans nommer ceux qui s'occupent de l'entretien de ces cheminées et qui apportent le bois de chauffage nécessaire ni ceux qui alimentent la maison en eau (Scamozzi, 1714 : 679, 736, 745-747). Par ailleurs, les domestiques sont également chargés de la propreté des objets ou des pièces de la maison. Cette tâche n'est évoquée par Scamozzi qu'à propos des terrasses des palais vénitiens, notant bien que du lustre de la demeure dépend la splendeur de la cité lagunaire (Scamozzi, 1714 : 683). Dès lors, bien que certains espaces puissent être réservés au retrait, ils n'en demandent pas moins le recours à ces personnes qui sont un des motifs principaux figurant sur le pas de la porte et qui franchissent tous les seuils. Le silence passé sur les tâches relatives à la saleté ou à certains besoins primaires, comme le chauffage et l'eau, apparaît comme une distanciation signe d'une certaine pudeur et d'une volonté de cacher ce qui se passe dans les coulisses de la représentation (Goffman, 1973 : 119-120).



FIG. 6a. Paolo Véronèse, *La salle de l'Olympe* (détail), 1560-1561, fresque, Maser, Villa Barbaro – Patrimoine de l'Unesco © foto di Mauro e Marco Furio Magliani.

Les domestiques sont des figures privilégiées du seuil en ce qu'ils ont accès à tous les espaces de la maisonnée, jusqu'aux plus intimes, mais aussi à l'extérieur. Comme tels, la manière dont ils apparaissent en public doit être maîtrisée dans le réel comme dans la peinture (Lacouture 2012 : 242). Le programme iconographique de la villa Barbaro à Maser, qui fait apparaître plusieurs portraits de la famille et de ses domestiques, est révélateur du processus de maîtrise de l'image que l'on donne à voir de l'espace domestique. La villa fut commandée par Daniele et Marc'Antonio Barbaro à Palladio en 1554 et les décors confiés à Véronèse en 1560. Daniele Barbaro était proche de l'homme de lettres



FIG. 6b. Paolo Véronèse, *La Salle de la croisée* (détail), 1560-1561, fresque, Maser, Villa Barbaro – Patrimoine de l'Unesco © foto di Mauro e Marco Furio Magliani.

Alessandro Piccolomini (Girotto, 2018 : 419) qui fut le premier traducteur de *L'Économique* de Xénophon en langue vulgaire (Robin, 2010 : 115), ouvrage qui inspire alors les auteurs des traités d'économie, et qui écrivit lui-même un de ces traités, le *Della Institution morale*, publié en 1560. Ce lien entre les deux hommes explique probablement l'attention portée à la représentation de l'économie familiale dans les fresques de la villa. En effet, Giustiniana, l'épouse de Marc'Antonio, apparaît dans la salle de l'Olympe avec ses enfants dans la partie haute, elle est accompagnée par une vieille femme à l'air sévère portant un châle et un foulard sur son chignon (FIG. 6a). Dans la salle de la croisée se trouvent deux figures qui

passent timidement la tête par l'entrebâillement de portes feintes, une amène petite fille (FIG. 6b) ainsi qu'un jeune homme (FIG. 6c). L'emplacement de ces personnages est évocateur d'une hiérarchie toujours plus renforcée au cours du XVI^e siècle entre les domestiques. Ainsi, le geste de la vieille servante qui pointe un doigt en dirigeant un regard sévère en contrebas de la pièce suggère sa participation au maintien de l'ordre domestique.



FIG. 6b. Paolo Véronèse, *La Salle de la croisée* (détail), 1560-1561, fresque, Maser, Villa Barbaro – Patrimoine de l'Unesco © foto di Mauro e Marco Furio Magliani.

Cette hiérarchie apparaît dans divers traités de la fin du XVI^e siècle, notamment chez Cesare Vecellio, cousin du Titien. Après les modestes servantes vénitiennes, hiérarchisées suivant les tâches qu'elles effectuent, viennent « celles qui détiennent les clés des réserves, et des caves, puis les femmes de chambre. [...] Et celles-ci accompagnent les maîtresses à l'église et partout où elles vont, et ce sont ordinairement des jeunes femmes, et elles servent aussi pour cela à tenir compagnie aux maîtresses¹⁴ ». Cesare Vecellio évoque l'association d'une servante haut placée au commandement féminin, bénéfique à la conservation des biens. Cette hiérarchie permet aux maîtres de ne s'attacher véritablement qu'une partie de la domesticité, de limiter la circulation dans les espaces de vie et de

14 *Dopò queste [le balie] hanno il primo luogo quelle, che tengono le chiavi delle robbe da mangiare, & delle cantine, & appresso la Cameriere. [...] Et queste accompagnano le padrone alle Chiese, é dovunque vanno, & sono ordinariamente donzelle, et perciò sono anche in casa compagnia alle padrone.* (Vecellio, 1590 : 149).

ne pas traiter avec les autres. Les deux jeunes figures qui apparaissent à la villa Barbaro se trouvent probablement entre les deux, elles n'ont en effet pas l'air de simples domestiques assignés aux tâches les plus déplaisantes pour la vue et on ne les voit d'ailleurs pas travailler. Filant la métaphore du corps, on rejette donc les serviteurs qui s'occupent des tâches les plus ingrates. La salle de la croisée est alors un espace qui fait partie des pièces de la maison qui sont le plus ouvertes aux visiteurs, lieu de réception et de passage (Campagne-Ibarcq, 2015 : 378) : la famille Barbaro choisit de faire la démonstration d'une économie familiale bien réglée et d'un certain niveau de vie mais ne montre que les domestiques les plus importants. Si la représentation des domestiques sur le pas de la porte peut renvoyer à une intrusion dans tous les espaces, empêchant une véritable intimité, elle est un dispositif nécessaire pour évoquer la surveillance des domestiques qui ne doivent pas rester oisifs et qui sont le symbole d'une maison propre et bien tenue.

Ainsi, la vieille servante se tenant aux côtés de Giustiniana dans la salle de l'Olympe apparaît comme une figure positive de servante fidèle. En effet, le renouvellement régulier des serviteurs est associé à un manque de fidélité jugé nuisible pour la famille. Dans les traités, on encourage ainsi à les garder le plus longtemps possible auprès de soi, voire à les marier entre eux. Car la présence domestique fait l'objet d'une grande attention : venus de l'extérieur et issus d'un autre milieu social, les serviteurs suscitent la méfiance tout en demeurant essentiels à la bonne tenue de la maison. Bien que les traités insistent sur la conjoncture naturelle d'une telle situation, « [...] la Nature ayant ordonné dans tous ses effets qu'une partie gouverne et que l'autre soit gouvernée, pour le bien commun des deux parties » (Assandri, 1616 : 196), les prescriptions en matière de relation aux servantes et serviteurs trahissent la manière dont ils sont perçus ainsi que les tensions qui résultent de ces rapports. S'ils font partie de la famille, on les associe volontiers à des instruments voire des animaux. Dans son *Governo della famiglia*, Niccolò Vitò di Gozze (Di Gozze, 1589 : 18-19) spécifie, en 1589, que ceux qui n'ont pas les moyens d'avoir des domestiques ou des serfs doivent se contenter d'animaux. Les traités de la famille sont assez clairs quant aux conseils dispensés au maître de maison : il faut châtier les domestiques s'ils commettent des erreurs mais ils doivent être récompensés pour leurs bons services. Il ne faut pas se montrer trop familier avec eux mais il ne faut pas non plus être trop sévère (Piccolomini, 1560 : 531), de sorte qu'ils développent des liens affectifs à l'égard de la famille ou du moins se sentent attachés à elle. Cette dimension affective apparaît même dans le traité de peinture de Giovanni Paolo Lomazzo, seul à évoquer la manière de représenter les personnages qui adoptent les gestes et les mouvements de la servitude. Dans la peinture, le serviteur doit ainsi pouvoir accompagner avec habileté la peine et le malheur du maître et le peintre doit accorder et proportionner les gestes du serviteur aux affects du personnage principal, c'est-à-dire le maître ou la maîtresse (Lomazzo, 1584 : 163). Il s'agit d'oublier le contrat monétaire établi entre le serviteur et le maître mais aussi le fait qu'il y a des étrangers sous le toit, d'où la nécessité de la proximité. S'assurer

la fidélité permet aussi de garder ce qui doit demeurer dans la maison bien caché.

Les domestiques font partie de l'intimité de la maison. Proches des maîtres par le corps et l'esprit, ils en connaissent les secrets, *topos* qui apparaît alors aussi bien dans la peinture que dans le théâtre, où ils sont des messagers. C'est sans doute la raison pour laquelle on retrouve un double discours à leur sujet. En dépit de la méfiance qu'ils suscitent, ils représentent aussi la famille. Le Ragusain Niccolo Vito di Gozze évoque ainsi dans son traité l'importance de limiter les sorties des serviteurs à l'extérieur, recommandant de ne pas les laisser trop parler et de bien les vêtir (Di Gozze, 1589 : 113). Plus d'un siècle plus tard, au début du XVIII^e siècle, Carlo Nuti est davantage éloquent sur la question et recommande d'éviter les domestiques à la langue trop pendue, car ils pourraient raconter ce qui se passe dans la maison voire déformer les faits et nuire à la famille. D'un autre côté, ce dernier recommande aux domestiques de dispenser des conseils spirituels à leurs maîtres, voire de pardonner certains défauts de leur employeur (Nuti, 1711 : 248, 255-258). En s'adressant au début du XVIII^e siècle plus directement aux domestiques, en leur confiant la charge du maître, les auteurs de traités visent une auto-régulation du comportement des serviteurs et c'est aussi une manière de les envisager comme des membres de la famille à part entière au moment où se développent les traités sur la distribution qui marquent une recherche de l'intime.

Si le processus de rejet des coulisses de la représentation et d'intimisation de certains espaces se fait de manière progressive, certains lieux font déjà l'objet d'un éloignement aux XVI^e et XVII^e siècles. Par exemple, la compartimentation de la demeure est pensée entre lieux nobles et lieux ignobles. L'architecte Andrea Palladio considère ainsi que dans la maison, comme pour le corps, certaines parties doivent demeurer cachées (Frigo, 1985 : 138-139). Il s'agit sans doute d'une allusion à certains espaces domestiques, comme les lieux d'aisance, qui ne sont par ailleurs qu'à peine évoqués dans cette littérature. Sebastiano Serlio et Andrea Palladio pour le XVI^e siècle et Vincenzo Scamozzi au XVII^e siècle les définissent dissimulés près des lieux de service, et comptent sur les bonnes connaissances des architectes pour faire en sorte qu'aucune mauvaise odeur n'accède aux autres pièces : ici, l'architecture doit créer une barrière olfactive pour ne pas indisposer les maîtres ou leurs invités (Assandri, 1616 : 317). L'emplacement de ces lieux à proximité des aires de service montre bien que ces espaces cachés ne le sont pas aux yeux – et au nez – des domestiques qui se chargent de l'évacuation. La compartimentation par les sens évoque peut-être aussi une gêne progressive vis-à-vis de ceux qui font partie du quotidien. Ainsi, et ce dès le XV^e siècle, on recommande, tel Alberti, d'éloigner pour des raisons sonores comme visuelles, les cuisines des pièces de vie. Ce *topos* perdure aux XVI^e et XVII^e siècles, puisque pour Assandri les cuisines ne doivent pas se trouver trop éloignées de la salle où l'on mange pour éviter que la nourriture ne refroidisse, mais être toutefois placées à bonne distance afin que « le bruit des casseroles, leur manipulation

et leur odeur ne puissent être perceptibles par ceux qui vivent dans la salle¹⁵ » (Assandri, 1616 : 317).

S'il y a une différenciation des espaces féminins et masculins, on tend également à compartimenter les espaces entre ceux dédiés au travail domestique et ceux dévolus à la vie familiale, espaces qui ne font par ailleurs qu'augmenter dans les grandes demeures, suivant un modèle de distribution inspiré de celui de la France (Simoncini, 1995 : 603). Scamozzi en témoigne déjà au début du XVII^e siècle pour les cuisines :

Il y a là des escaliers secrets, qui y conduisent sans gêner la maisonnée, ceux qui commandent et les autres, qui exécutent au besoin à l'intérieur : les cuisines à l'usage des cours ont une ouverture où le seigneur ou le majordome peuvent directement donner des ordres, et superviser les choses importantes sans entrer à l'intérieur¹⁶.

La nourriture et le travail des aliments ne sont toutefois pas mal perçus, puisque ce que l'on mange est aussi une manière de se distinguer (Sarti, 2003 : 214) et que le banquet occupe une place importante dans l'imagerie religieuse. Le repas peut par ailleurs être considéré comme un moment intime entre ceux qui partagent la nourriture et échangent des propos autour de la table. La Cène cristallise par exemple l'importance du repas partagé entre le Christ et ses apôtres. Si progressivement les représentations d'une scène aussi importante s'étaient toutefois peuplées de domestiques toujours plus nombreux dès la fin du Quattrocento, il s'agissait là d'un moyen d'implanter dans une forme de quotidien cet événement marquant la naissance de l'un des principaux sacrements chrétiens et de lui donner ses lettres de noblesse. Le Baroque, au début du XVII^e siècle, l'a bien compris en réussissant à renforcer le caractère intime de ce moment par le motif du seuil qu'il place au tout premier plan dans son *Institution de l'eucharistie*¹⁷, motif qu'il utilise par ailleurs pour ses saintes familles. La scène religieuse prend place dans un luxueux intérieur. Le Christ est placé au centre, tenant l'hostie devant les apôtres agenouillés, deux *putti* confèrent un caractère sacré à l'ensemble tandis que des domestiques s'affairent à l'arrière-plan et, tout occupés qu'ils sont, ils ne prêtent pas attention à la scène sacrée, se fondant dans le décor. Au premier plan, le seuil est marqué par deux marches et la scène de l'institution de l'eucharistie nous est révélée par l'ouverture d'un rideau que tire un domestique portant une torche. Le Baroque a placé dans cet espace précédant la scène biblique deux jeunes serviteurs affairés dont

15 *ne così vicina, che lo strepito delle padelle, e del maneggio che vi si fà, & l'odore di essa arrivi à farsi sentire à chi nella sala dimora.* (Assandri, 1616 : 317).

16 *Le cucine [...] non manchino delle loro comodità necessarie ; come luoghi da ripor i Piatti, e laltre masseritie, che si adoprano in esse, e tutte poste per ordine, vi siano Scale segrete, che conduchino in esse senza impedimento della casa per potervi andare quelli, che comandano, e gli altri, che esequiscono al bisogno là dentro : le cucine ad uso delle corti habbino qualche pagametto ad altro, ove il signore overo il maggiordomo possi ad un tratto dar' ordine, e sopravvedere alle cose importanti senza entrar là dentro.* (Scamozzi, 1714 : 311)

17 Federico Barocci, *Institution de l'eucharistie*, 1608, huile sur toile, 290 x 177 cm, Rome, Basilique de la Minerve, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Federico_Barocci_-_The_Institution_of_the_Eucharist_-_WGA01290.jpg.

les corps débordent ou s'appêtent à déborder du cadre, dans l'espace du spectateur, ainsi placé en observateur à l'imitation du domestique à la torche. Dans le fond du tableau, quelques têtes curieuses, à peines esquissées au pinceau, apparaissent par un encadrement de porte ; faisant écho au premier plan, l'une d'entre elles est tournée en direction de la scène religieuse, renvoyant ainsi le spectateur curieux à son propre regard.

Mais ce n'est pas tant à la préparation de la nourriture qu'à des manières d'être à table que les banquets religieux, inspirés des banquets aristocratiques, renvoient. Ainsi, les cuisines et tout ce qui touche à la préparation de la nourriture ne sont pas montrés, du moins pas dans la peinture d'histoire. Mais les préparatifs culinaires apparaissent désormais plus spécifiquement dans la peinture de genre qui se développe et compartimente ainsi certaines thématiques inscrites autrefois dans des scènes historiques, notamment religieuses (Stoichita, 1999 : 46). Quelques scènes vénitienes témoignent même de la direction des repas par l'épouse. Paolo Fiammingo¹⁸ montre la noble dame qui a passé le seuil de la porte pour pénétrer dans la cuisine et diriger les domestiques, quoiqu'elle ne s'en éloigne pas trop. Dans un tableau du XVII^e siècle de Joseph Heintz le jeune (FIG. 7), elle ne le franchit même pas. On observe dans un coin un balai



FIG. 7. Heintz Joseph (Le Jeune), *Intérieur de cuisine*, 1640-1660, huile sur toile, 153 x 134 cm, Bologne, Museo Davia Bargellini, su concessione della Direzione dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna (tous droits réservés).

18 Fiammingo Paolo, *Scène de cuisine*, 89 x 120 cm, collection privée.

inutilisé : serait-ce une évocation des *scopatori*, serviteurs occupés du balayage, qu'on ne considère pas comme dignes d'être montrés ?

Les traités laissent apparaître une hiérarchisation de plus en plus marquée entre les tâches domestiques au tournant du XVII^e siècle et la peinture s'en fait le reflet. Pour le banquet, l'ouvrage de Bartolomeo Scappi, publié en 1612, témoigne d'une domesticité toujours plus spécialisée au service de table (Scappi, 1612). Mais ce n'est pas seulement le cas pour le banquet : un petit tableau de Michele Ragolia¹⁹, représentant un intérieur de collection, met en évidence ce choix des domestiques qui ont le droit de franchir le seuil dans les grandes demeures. Alors qu'une petite tête de servante pointe timidement derrière le rideau, un serviteur bien vêtu apporte un plateau à l'homme assis dans la galerie : la domesticité masculine l'emporte en prestige sur la domesticité féminine et moins une famille a de serviteurs, plus la domesticité est féminine.

Ces différences entre l'aristocratie et les catégories sociales moins aisées s'expriment aussi dans la proximité avec les serviteurs. Le portrait de famille attribué au peintre Giovanni Martinelli²⁰ représente des personnes à mi-corps disposées autour d'une table dressée, dans un moment empreint d'une certaine intimité. Cette impression d'intimité est d'autant plus forte que les membres de la famille, même s'ils nous regardent, adoptent des gestes et posent avec des objets mettant en avant leur statut social, sont représentés dans un moment de vie quotidienne. Le fils s'apprête à servir son père et la mère tient le plus jeune enfant dans ses bras. Les parents sont habillés avec raffinement, le père porte un col de dentelle qui tranche avec son costume noir et les manches de sa femme se parent de motifs colorés. Leurs gestes et la vaisselle expriment un certain raffinement, conformément à la diffusion des bonnes mœurs et de la civilité aristocratiques (Elias, 1973). Entre le fils et la mère, une porte s'ouvre sur la cuisine dans laquelle on observe une servante, torchon jeté sur l'épaule. La présence de cette figure du seuil ne manque pas de surprendre ; en dépit de sa proximité, ce personnage n'a pas de visage et se fond par les couleurs de ses vêtements dans le décor, respectant bien cette mise à distance fruit d'une diffusion culturelle progressive, déjà évoquée pour des familles plus aisées au XVI^e siècle. Tout en s'adaptant aux mœurs de l'époque, une telle composition peut aussi apparaître comme une volonté d'accentuer le caractère intime du portrait, d'établir une proximité avec le spectateur en dévoilant les coulisses de ce qui demeure une mise en scène. Ainsi, les jeux de seuils et de placement de personnages comme autant de tableaux dans le tableau sont le reflet de pratiques bien concrètes qui jouent avec la finalité de l'œuvre picturale, s'offrant au regard (Marin 1994 : 316-317).

19 Michele Ragolia, *Collection du palazzo Ruffo de Scilla*, XVII^e siècle, Naples, collection privée.

20 Martinelli Giovanni (attribué à), *Portrait de famille*, Milan, collection privée.

Conclusion

La représentation des seuils dans les scènes d'intérieur de la peinture italienne rend compte des processus de sélection à l'œuvre dans l'image, où le peintre choisit ce qu'il veut montrer ou non au spectateur, tout en faisant écho à une dimension bien réelle des manières de vivre et d'habiter. Si les principaux lieux de vie représentés dans la peinture et décrits dans les traités d'économie et d'architecture, à savoir les chambres ou les salles, sont des lieux où l'on peut recevoir, leur accès demeure sélectif, puisqu'il faut pour cela franchir le seuil de la maison. De même, les maîtres de la maison déterminent ce qu'ils laissent percevoir de l'organisation et du fonctionnement domestique. Les serviteurs, composante essentielle de la famille dans les traités d'économie, sont l'objet d'une hiérarchie renforcée au cours des XVI^e et XVII^e siècles, oscillant entre intime et décorum : on rejette ceux qui s'occupent des tâches les plus ingrates dans les espaces de service de la demeure pour faire uniquement apparaître ceux qui effectuent un service noble. Cette distanciation existe également dans le rapport à soi-même, dans le choix de déléguer à quelque domestique de confiance la répartition de ces tâches ingrates qui ne figurent jamais dans la peinture ou dans les traités. Ainsi, bien avant l'émergence d'une intimité familiale à proprement parler qui se manifeste dans l'architecture au tournant du XVIII^e siècle, on observe l'existence de stratégies de mise à distance relevant de l'intime.

Bibliographie

- AJMAR-WOLLHEIM, Marta, « Housework », in Marta Asmar Wollheim, Flora Dennis, Elizabeth Miller (dir.), *At Home in Renaissance Italy*, Londres, V&A Publications, 2006, 152-163.
- ALBERTI, Leon Battista, *De pictura*, trad. Danielle Sonnier, Paris, éditions Allia, 2014.
- ALBERTI, Leon Battista, *I quattro libri della famiglia*, 1433-1440.
- ASSANDRI, Giovanni Battista, *Della economica ovvero disciplina domestica, ne i quali s'ha quello appartiene alla casa per renderla fornita de i Beni d'animo, di corpo, & di fortuna*, Crémone, Marc'Antonio Belpiero, 1616.
- BRUNDIN, Abigail, HOWARD, Deborah, LAVEN, Mary, *The sacred home in Renaissance Italy*, New York, Oxford UP, 2018.
- CAMPAGNE-IBARCQ, Claudie, *Tels serviteurs tels maîtres, la représentation des domestiques dans la peinture vénitienne de la Renaissance*, thèse sous la direction d'Yves Hersant, École des hautes études en sciences sociales, 2015.
- CARVALE, Giorgio, « Private and public devotion in late Renaissance Italy: The role of church Censorship », in Maya Corry, Marco Faini, Alessia Meneghin (dir.), *Domestic devotions in early modern Italy*, Leyde, Brill, 2018, 389-407.
- CHASTEL, André, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, Éditions Liana Levi, 1993.
- CHASTEL, André, *Fables, formes, figures, tome II*, Paris, Flammarion, 2000.
- DE LUCA, Giovanni Battista, *Il cavaliere e la dama*, Rome, Dragondelli, 1675.
- DIBIE, Pascal, *Ethnologie de la porte*, Paris, Éditions Métailié, 2012.

- DI GOZZE, Niccolò Vito, *Il governo della famiglia: nel quale brevemente, trattando la vera Economia, s'insegna, non meno con facilità, che dottamente, il Governo, non pure della Casa tanto di Città, quanto di Contado; ma ancora il vero modo di accrescere, & conservare le ricchezze*, Venise, Presso Aldo, 1589.
- DI STEFANO, Elisabetta, « La facciata e la soglia. L'estetica dell'architettura tra pubblico e privato », in Luisa Rotondi Secchi Tarugi (dir.), *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento*, Florence, Franco Cesati, « Quaderni della rassegna », 62, 2010, 533-541.
- ELEB, Monique, DEBARRE, Anne, *Architectures de la vie privée*, Paris, Hazan, 1999.
- ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy, 1973.
- FORTINI-BROWN, Patrizia, *Private lives in Renaissance Venice. Art, architecture, and the family*, New Haven, Yale UP, 2004.
- FRANCASTEL, Pierre, *Études de sociologie de l'art : création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
- FRIGO, Daniela, Daniela, *Il padre di famiglia: governo della casa e governo civile nella tradizione dell'« economica » tra cinque e seicento*, Rome, Bulzoni, 1985.
- GIROTO, Carlo Alberto, « Les éditeurs de Daniele Barbaro », in Frédérique Lemerle, Vasco Zara, Pierre Caye, Laura Moretti (dir.), *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste*, Turnhout, Brepols, 2018, 409-420.
- GIUSSANO, Giovan Pietro, *Vita di S. Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di santa Prassede arcivescovo di Milano*, Brescia, Gio. Battista e Antonio Bozzola, 1613.
- GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 1, *La présentation de soi*, trad. Alain Accardo, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
- JANULARDO, Ettore, « Tra pubblico e privato: l'architettura della famiglia nei libri dell'Alberti », in Luisa Rotondi Secchi Tarugi (dir.), *Vita pubblica e vita privata*, Florence, Cesati, 2010, 525-532.
- LACOUTURE, Fabien, « Espace urbain et espace domestique : la représentation des femmes dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 36, 2012, 235-257.
- LANNO, Dorothée, *Les scènes de l'intimité domestique dans les arts figurés en France (1780-1815)*, thèse d'histoire de l'art, université de Strasbourg, sous la direction de Martial Guédron, 2017.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- MÂLE, Émile, *L'Art religieux de la fin du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, Armand Colin, 1951.
- MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard / Seuil, 1994.
- NUTI, Carlo, *Pianta dell'edificio dell'uomo disegnato, & eretto sul naturale, e proprio suolo di una economica, e cristiana famiglia*, Rome, Domenico Ercole in Parione, 1711.
- PANOFSKY, Erwin, *Les Primitifs flamands*, trad. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 2010.
- PICCOLOMINI, Alessandro, *Della institution morale*, Venezia, 1583.
- PLUTARQUE, *Vies, Dion, Brutus*, t. XIV, texte établi et traduit par Robert Flacellière, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- ROBIN, Diana, « La traduction par Alessandro Piccolomini de l'Économique de Xénophon », in Marie-Françoise Piéjus, Michel Plaisance, Matteo Residori (dir.), *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un Siennois à la croisée des genres et des savoirs*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 113-125.
- ROMANO, Dennis, *Dennis, Housecraft and statecraft: domestic service in Renaissance Venice, 1400-1600*, Baltimore, John Hopkins UP, 1996.

- SARTI, Raffaella, *Vita di casa: abitare, mangiare, vestire nell'Europe moderna*, Rome, Laterza, 2003.
- SCAMOZZI, Vincenzo, *Dell'idea dell'architettura universale*, Venise, Girolamo Albrizzi, 1714.
- SCAPPI, Bartolomeo, *Opera di Bartolomeo Scappi, maestro dell'arte del cucinare, con la quale si puo ammaestrare qualli voglia Cuoco, scalco, trinciante, o mastro di casa, divisa in sei libri*, Venise, Alessandro de'Vecchi, 1612.
- SIMONCINI, Giorgio (dir.), *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, Florence, Leo L. Olschki, 1995, 2 volumes.
- SMITH, Alison A., « Revisiting the Renaissance household, in theory and in practice: locating wealthy women in 16th century Verona », in Katherine A. McIver (dir.), *Wives, widows, mistresses and nuns in early modern Italy*, Burlington, Ashgate, 2012.
- STOICHITA, Victor, *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999.
- SYSON, Luke, « Representing domestic interiors », in Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (dir.), *At Home in Renaissance Italy*, Londres, V & A Publications, 2006, 86-101.
- VECELLIO, Cesare, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse pati del mondo*, Venise, Damian Zenaro, 1590.
- Vocabolario degli accademici della Crusca con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera, con privilegio del sommo pontefice, Del Re cattolico, della serenissima Reppublica di Venezia, e degli altri principi e potentati d'Italia*, Venise, Giovanni Alberti, 1612.
- WADDY, Patricia, *Seventeenth-century palaces: use and the art of the plan*, New York, Architectural history foundation, 1991.

La mise en scène de l'intime dans le boudoir, reflet des influences réciproques entre littérature et architecture au XVIII^e siècle

205

Ariane Kozlowski
Architecte du patrimoine

À la mémoire de Mark Deming

RÉSUMÉ. Le boudoir, par sa taille, sa décoration et sa place dans la distribution, appartient aux pièces qui correspondent, dès le début du XVIII^e siècle, à l'émergence d'une sphère intime dans l'espace domestique. Il est cependant caractérisé par une dualité entre ouverture et fermeture qui le rend propice à la mise en scène de cette intimité nouvelle. Cela en fait un motif privilégié des romans sensibles et libertins qui l'érigent en *topos*, tirant profit de cet aspect duel tant pour sa théâtralité potentielle que pour les facilités qu'il offre en termes de narration. Le boudoir devient l'allégorie d'une tension entre un espace mondain et un espace intime, dont l'avènement est mis en scène. Sans pouvoir être considérés comme le témoignage fidèle des mœurs d'une époque, les romans sont le reflet des valeurs attachées à l'espace domestique, encore marquées par l'exigence aristocratique de la représentation. Signe que les auteurs savent capter les attentes des contemporains, les boudoirs de romans deviennent à leur tour les modèles de réalisations réelles. Ces influences réciproques s'observent notamment dans la manière dont romanciers et architectes interprètent le thème de la nature. Celui-ci, cher au Grand Siècle, est signifiant car il est attaché à l'idée de retraite. Or, cette dernière, parce qu'elle permet l'expérience de l'isolement, contribue à l'avènement du concept d'intimité. Tant en littérature qu'en architecture, les motifs inspirés de la nature sont ainsi chargés d'une dimension symbolique que théoriciens, auteurs et architectes mettent tour à tour à profit. La recomposition des effets de la nature dans un cadre artificiel (tant celui du roman que de l'architecture) devient alors le support de réflexions sur les rapports entre le réel et le factice.

MOTS-CLÉS : boudoir, intimité, nature, sociabilité, dévoilement

ABSTRACT. The staging of intimacy in the boudoir, a reflection of the reciprocal influences between literature and architecture in the 18th century

The beginning of the 18th century witnesses the emergence of an intimate realm in domestic spaces. The boudoir, through its size, its decor and its location in the private apartments contributes to this movement. It is however characterized by a dichotomy between openness and closure which is opportune to the staging of this newly conceptualized intimacy. It thus offers a dramatic quality to libertine novelists who set it as a literary *topos*. The boudoir becomes the allegory of a tension between the public sphere and the private sphere. Novels cannot be read as a faithful testimony of the manners of the time. But they reflect the values attached to domestic spaces, to which the aristocratic concept of representation is still very present. Showing how accurately novelists understand the aspirations of the contemporary society, boudoirs in novels have themselves sometimes become a source of inspiration for architects and decorators. These mutual influences are noticeable in the way both architects and novelists interpret the subject of nature. This theme is particularly meaningful because, as an heritage of the 17th century, it is associated with the idea of a retreat. Allowing to experience solitude, retreating precedes the advent of intimacy. Patterns inspired by nature are thus, both in architecture and literature, invested with a symbolic dimension. Theorists, writers and architects successively play with that symbolic heritage, recomposing the effects of nature in their works. The necessary transposition in an artificial setting this approach supposes underlies a reflexion on the relationship between reality and artificiality.

KEYWORDS: Boudoir, Intimacy, Nature, Sociability, Unveiling

RESUMEN. La puesta en escena de lo íntimo en el *boudoir*: influencias recíprocas entre la literatura y la arquitectura en el siglo XVIII

El *boudoir*, por su tamaño, su decoración y su posición dentro de la distribución espacial, pertenece, desde comienzos del siglo XVIII, a aquellas estancias que testimonian el surgimiento de una esfera íntima en el interior del espacio doméstico. Sin embargo, esta pieza se caracteriza por una dualidad entre apertura y encierro, lo que la convierte en un lugar privilegiado para la puesta en escena de esta nueva intimidad. Así, el *boudoir* se transforma en un motivo predilecto de los relatos literarios sensibles y libertinos, que lo elevan a la categoría de *topos*, aprovechando dicha dualidad tanto por su potencial teatral como por las posibilidades narrativas que ofrece. El *boudoir* se convierte, de este modo, en la alegoría de una tensión entre un espacio mundano y un espacio íntimo, cuya aparición misma es objeto de una puesta en escena. Sin poder considerarse un testimonio fiel de las costumbres de una época, los relatos literarios reflejan valores asociados al ámbito doméstico, todavía marcados por las exigencias aristocráticas de la representación. Como muestra de que los autores saben captar las expectativas de sus contemporáneos, los *boudoirs* novelescos se transforman, a su vez, en modelos para realizaciones arquitectónicas reales. Estas influencias recíprocas se observan particularmente en la manera en que escritores y arquitectos interpretan el tema de la naturaleza. Este motivo, tan estimado y apreciado durante el Gran Siglo, adquiere un gran significado al hallarse vinculado a la idea de retiro. Ahora bien, este retiro, al permitir experimentar el aislamiento, contribuye a la aparición del concepto de intimidad. Tanto en la literatura como en la arquitectura, los motivos inspirados en

la naturaleza están cargados de una dimensión simbólica y teórica, de la cual escritores y arquitectos se aprovechan. La recreación de los efectos de la naturaleza dentro de un marco artificial —ya sea el de la novela y los escritos, o el de la arquitectura— se convierte entonces en el soporte de una reflexión profunda sobre las relaciones entre lo real y lo artificial.

PALABRAS CLAVE: *boudoir*, intimidad, naturaleza, sociabilidad, revelación

« Mon goût pour la solitude en bonne compagnie ne fait que croître et embellir¹ » : dans ces mots adressés en 1735 au mathématicien Pierre-Louis Moreau de Maupertuis par la marquise Émilie du Châtelet, l'association des termes de solitude et de compagnie peut aujourd'hui sembler contradictoire. Mais elle fait sens dans un contexte où, à partir du début du XVIII^e siècle, l'aristocratie prend conscience qu'elle doit réinventer les pratiques sociales qui fondent sa supériorité. Elle s'appuie pour cela sur le concept de retraite, théorisé au siècle précédent, et qui suppose alors une rupture radicale avec le monde. En se l'appropriant, elle en redéfinit les enjeux. La retraite devient alors un moyen de régénération, qui revêt d'abord une dimension intellectuelle, et qui est mis au service de la sociabilité².

Cet intérêt renouvelé pour la retraite contribue aux prémices du concept d'intimité. La retraite permet l'expérience de l'isolement, alors que la possibilité de s'abstraire des contraintes de la sociabilité et de la représentation n'allait pas de soi. Les espaces domestiques, encore largement polyvalents et indifférenciés, ne recelaient en effet que très rarement des pièces conçues pour être seul. Comme l'a montré Alain Mérot, ce n'est qu'à la fin du XVII^e siècle que de nouvelles pièces, tels que les cabinets, se répandent, qui revêtent un caractère plus intime (Mérot, 1990 : 11-12).

C'est parce qu'elle est pensée comme pouvant être mise au service de la sociabilité que l'intimité est caractérisée dès son avènement par une ambivalence intrinsèque. Elle est à la fois le lieu d'une possible introspection, solitaire, vouée à la régénération intellectuelle, et la marque de pratiques sociales destinées à exposer les bienfaits. Le début du XVIII^e siècle voit l'invention de différentes pièces qui répondent à ces besoins nouveaux en termes d'intimité, telles que les méridiennes³ ou les petits salons. Parmi celles-ci, le boudoir synthétise particulièrement cette complexité de l'intime. Il est ainsi caractérisé dès son invention par une dualité qui exprime et répond à ces nouvelles attentes complexes vis-à-vis de l'habitat et de la sociabilité. Dans la définition qu'en donne

1 Madame du Châtelet, 1878 : 44, lettre du 10 décembre 1735 à M. de Maupertuis.

2 Mérot, 1990 : 110. Alain Mérot décrit comment, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, « la solitude » devient « inséparable » de la « vie mondaine » car elle « permet le recul nécessaire à un jugement impartial, la lecture, la méditation ». De plus, la solitude partagée, ou société choisie, telle que revendiquée au début du siècle suivant par madame du Châtelet, permet de souligner le caractère d'élection de certains cercles et, partant, des lieux qui les abritent. « La hiérarchie des espaces, la subtile spécialisation des lieux donnent du prix à la bienveillance, à l'amitié, [...] permettant de trier et d'exclure. »

3 Une « méridienne » désigne à la fois un meuble et une pièce.

Roland Le Virloys en 1770 est affirmée la possibilité d'une solitude réelle. C'est ainsi une pièce où l'on « se retire pour méditer, ou pour lire, ou pour travailler, en un mot pour être seule⁴ ».

À l'inverse, dans l'introduction de la pièce de théâtre *Le Hasard au coin du feu*, Crébillon en fait le lieu d'une mise en scène, où l'intimité est faite pour être montrée :

La scène est à Paris, chez Clélie ; et l'action se passe presque toute dans une de ces petites pièces reculées, que l'on nomme boudoirs. À l'ouverture de la scène, Clélie paraît couchée sur une chaise longue, sous des couvre-pieds d'édredon. Elle est en négligé, mais avec toute la parure et toute la recherche dont le négligé peut être susceptible⁵.

Les multiples usages, réels ou fantasmés, du boudoir montrent combien l'intimité qui s'y joue est marquée par cette ambivalence entre ce qui correspond à une solitude réelle, offrant des possibilités d'introspection, et ce qui est pensé pour être mis en scène, dévoilé, dans une logique de monstration qui confine chez Crébillon à la séduction. À ce titre, l'intimité participe d'une logique qui ne remet pas en question les fondements de la vie en représentation telle que la théorisée Norbert Elias (Elias, 1913 ; 1985) : les enjeux en sont simplement refondés. L'idée de dévoilement est en ce sens particulièrement signifiante : ce qui, dans la vie quotidienne, était simplement vu, en vient à être montré car doté d'une nouvelle dimension, celle de l'intime.

Cette dualité se ressent dans les caractéristiques spatiales et décoratives du boudoir. Elle s'y traduit notamment par une ambivalence entre public et privé, dont les deux boudoirs projetés en 1784 pour la maison d'Hippolite⁶ Jean René marquis de Touloujon, rue neuve du Luxembourg⁷, sont témoins (fig. 1 et 2). Tandis que l'un est associé à la chambre, l'autre est une annexe du salon. Si, en lien avec cette relative indistinction entre public et privé, la chambre pouvait encore être un support de sociabilité, on peut supposer qu'elle était destinée dans ce projet à accueillir des types d'interactions sociales faisant intervenir une société plus choisie que le salon. En effet, celui-ci est situé au bel-étage tandis qu'il faut encore monter des escaliers pour accéder à la chambre, située au terme d'une gradation qui en consacre le caractère intime et permet d'en discriminer l'accès. Les deux pièces sont néanmoins assorties d'un boudoir, signe de l'usage polyvalent de ce dernier et des représentations complexes qui lui sont attachées. Ainsi, le boudoir du premier étage pouvait être destiné à accueillir un nombre restreint de personnes, ou à décharger le salon à l'occasion de réceptions. Celui

4 Roland Le Virloys, 1770 : art. « Boudoir ». Cette définition fait du boudoir une pièce à l'usage particulier des femmes. Si cette exclusivité féminine ne recouvre pas une réalité pour le XVIII^e siècle, le fait que le boudoir relève du féminin fait partie des éléments qui fondent sa spécificité.

5 Jolyot de Crébillon, 1763 : page non paginée, introduction des interlocuteurs

6 Nous avons conservé ici l'orthographe du document d'archive qui donne « Hippolite » et non « Hippolyte ».

7 Archives nationales de France ; Z / 1j / 1111 ; expertise du 4 février 1784.

du deuxième étage était en revanche d'usage probablement beaucoup plus solitaire.

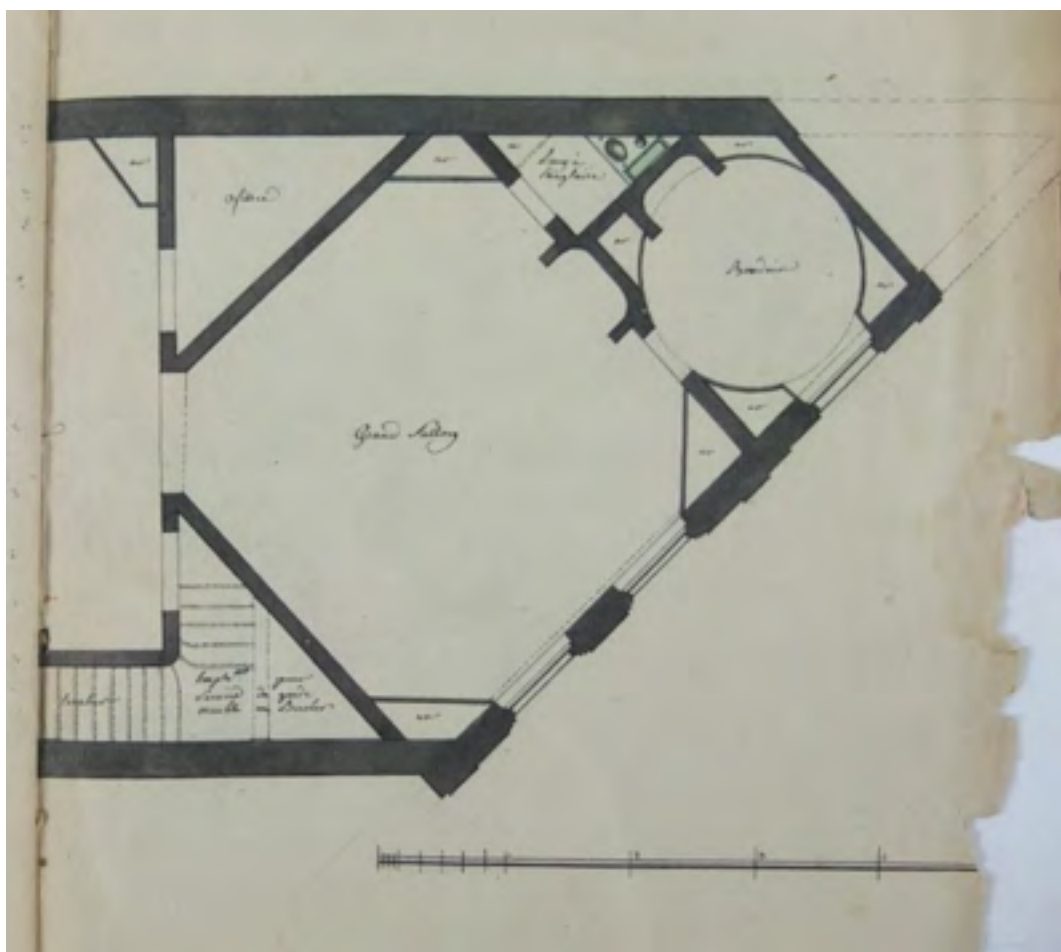


FIG. 1

FIG. 1 et 2 : Maison d'Hippolite Jean René, marquis de Touloujon, rue Neuve du Luxembourg, Paris. Extraits des plans du 1^{er} étage (1) et du 2^e étage (2). Archives nationales de France ; Z / 1j / 1111 Minute du 4 février 1784.

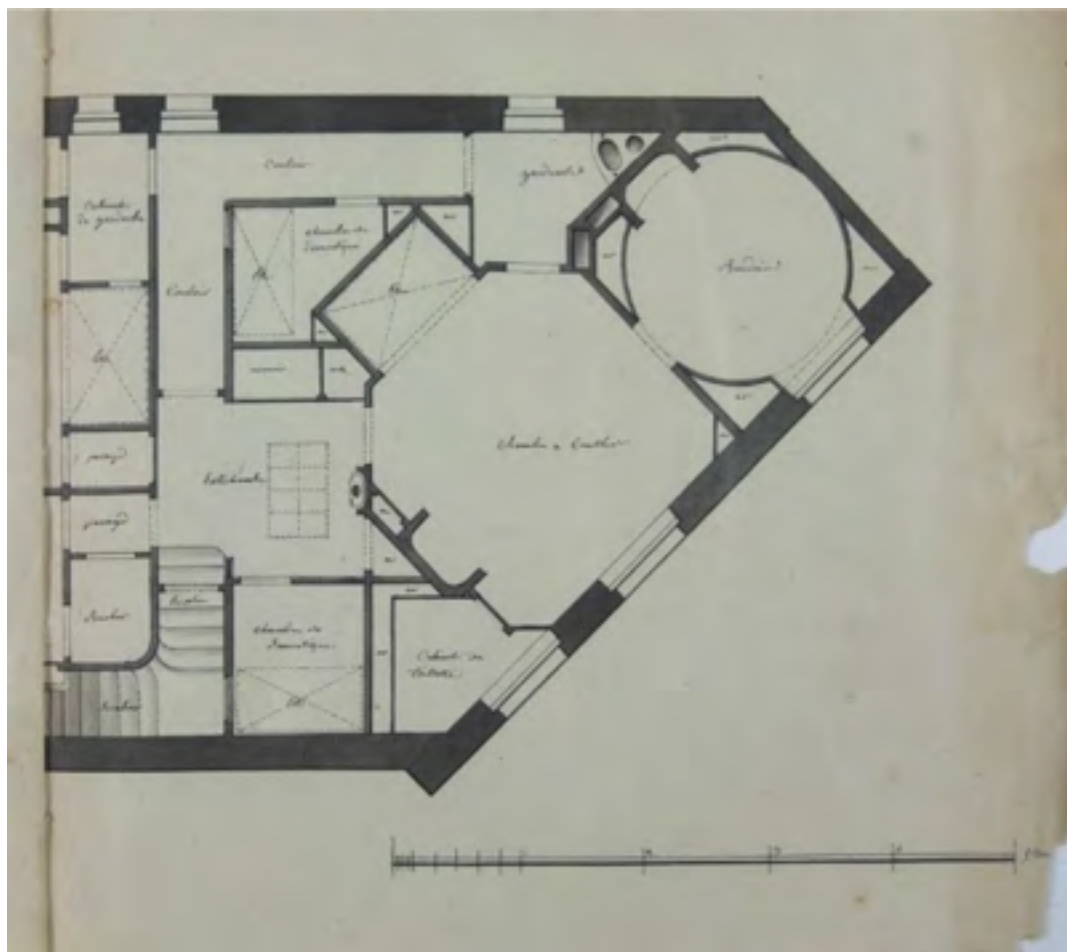
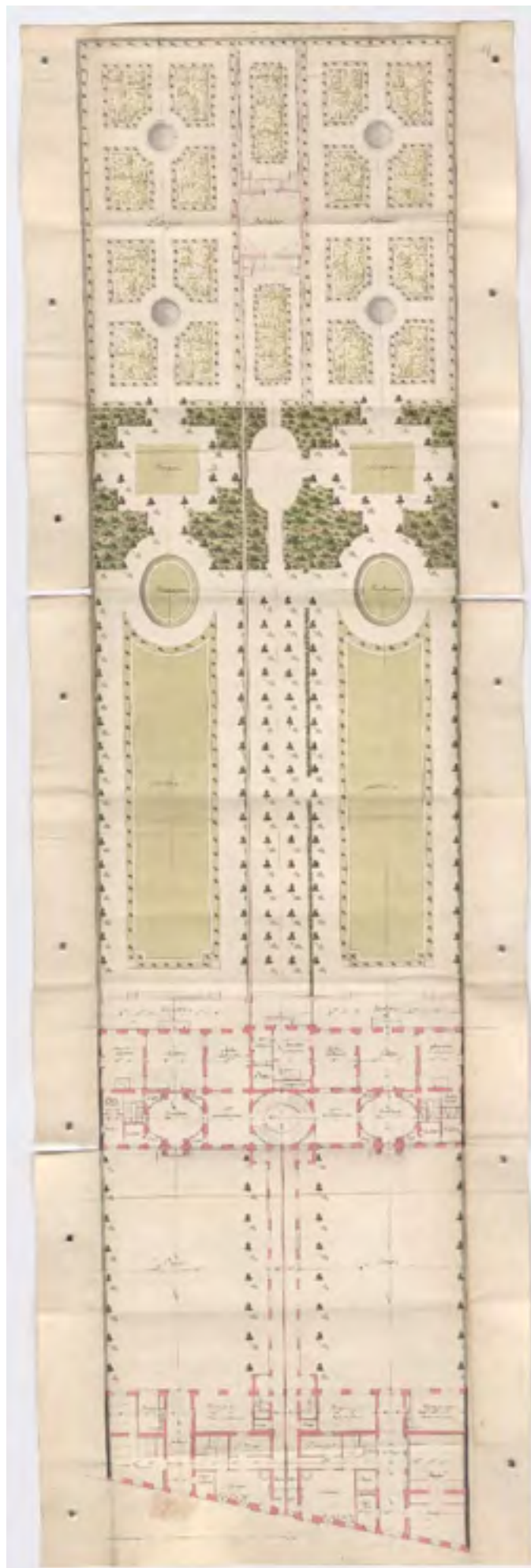


FIG. 2

L'hôtel double de la Rochefoucault et de la Suze⁸ est également témoin de cette dualité spatiale du boudoir (fig. 3 et 4). Dans l'hôtel représenté à gauche sur le plan, le boudoir est visible au terme de la première enfilade parallèle à la façade sur cour, derrière un cabinet de toilette. *A contrario*, dans l'hôtel représenté à droite, les cloisons du boudoir ferment définitivement l'enfilade, ce qui permet non seulement à cette pièce mais aussi au cabinet de toilette de constituer des espaces beaucoup plus secrets⁹. Des attitudes contrastées vis-à-vis des espaces intimes, alternativement voués à la représentation ou à la discrétion, coexistent donc.

8 Cet hôtel, fruit d'une réflexion très ingénieuse sur la distribution, offre une réponse aux contraintes foncières que connaît alors Paris. Deux hôtels indépendants, mais compris dans une même composition sur rue et sur jardin, partageaient un escalier monumental ovale dont les deux rampes superposées, chacune dévolue à un hôtel, ne communiquaient pas.

9 Les fonctions de représentation du boudoir et du cabinet de toilette sont ici corrélées. Ce projet est en effet témoin du lien étroit qui peut exister entre la représentation qui se joue dans le cabinet de toilette et celle qui prend place dans le boudoir. Ce lien est toutefois à nuancer car ces dernières ne cherchent pas à produire les mêmes effets. La toilette reste en effet un « artifice » qui « s'intègre tout à fait dans un rituel de parade » (Vigarello, 1985 : 78), et répond à ce titre aux codes de la représentation canonique. La sociabilité qui se joue dans le boudoir, si elle s'appuie, comme nous l'avons vu, sur l'héritage du concept de représentation, en redéfinit dans le même temps les enjeux. Elle ne peut à ce titre se comprendre à l'aune des rituels de parade. Dans ce projet, le traitement similaire accordé aux deux pièces peut être perçu comme l'effet d'une volonté de mettre en scène une maîtrise de codes sociaux distinctifs canoniques tout en signifiant leur inflexibilité sous l'effet de nouvelles modes.



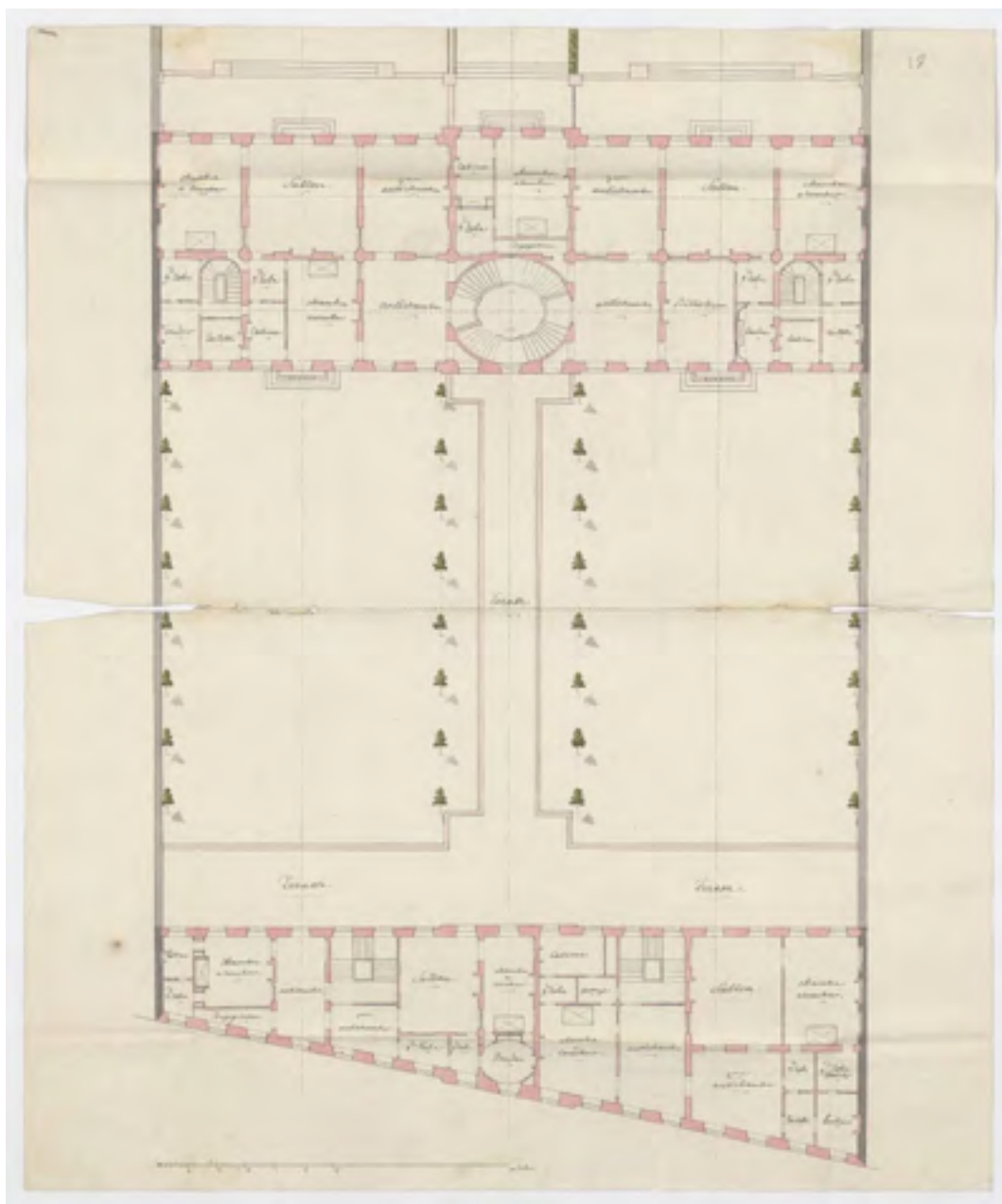


FIG. 3 et 4 : Hôtel double de la Rochefoucault et de la Suze, 65 rue de Varenne, Paris. Plan du rez-de-chaussée (3) et détail (4). Archives nationales de France ; MC/ET/LXXXVII/1164 ; Minute de janvier 1777.

En outre, le boudoir pouvait être doté d'un décor tout à fait somptueux, engageant de grandes dépenses¹⁰, et destiné à être montré. En témoigne le décor du boudoir de l'hôtel Mégret de Sérilly, créé en 1778 pour la jeune Anne-Marie Louise Thomas de Domangeville, à l'occasion de son mariage avec Antoine Jean François Mégret de Sérilly, trésorier général de l'armée française¹¹. La pièce, att-

¹⁰ Ces dépenses étaient inversement proportionnelles à la taille du boudoir, souvent réduite en comparaison avec celle des autres pièces de l'appartement.

¹¹ L'hôtel de Sérilly est situé au 106 rue Vieille du Temple, dans l'actuel troisième arrondissement de Paris. Le boudoir, réalisé dans le cadre du réaménagement de l'hôtel après son achat en 1775, prenait place dans le jardin.

chée au mur extérieur de l'hôtel et exposée vers le sud, ne comprenait qu'une unique entrée, depuis le jardin. Commandé à Jean-Siméon Rousseau de la Rottière, un peintre ornemaniste très à la mode¹², le décor, prenant pour thème les quatre saisons, était constitué de panneaux peints représentant des divinités antiques et d'autres, décorés d'arabesques. La pièce était également dotée d'une cheminée en marbre surmontée d'un grand miroir. Les encadrements des boiseries étaient sculptés de motifs végétaux et dorés. Les dispositions spatiales de la pièce en faisaient un lieu de possible retraite, doté d'une atmosphère bucolique grâce à son unité avec le jardin, pouvant accueillir des moments de calme et de contemplation. Mais, outre cette vocation manifestement intime, un tel décor, sous-tendu par un discours sur l'ordonnement de la nature en lien avec sa position dans le jardin, était fait pour être montré. Il est donc possible qu'il ait été conçu pour accueillir les joies d'une sociabilité choisie, les très petites dimensions de la pièce excluant la possibilité d'une société nombreuse¹³.

Il faut rapprocher le boudoir, comme les autres nouveaux lieux de l'intime, des discours contemporains sur l'amitié qui réclament alors plus de sincérité dans les rapports interpersonnels. Le naturel¹⁴, perçu comme un gage de vérité, y tient un rôle majeur. Mais, comme évoqué, la sociabilité concède dans le même temps beaucoup aux anciennes pratiques de la représentation. La dimension de mise en scène qui en découle est le support d'une réflexion sur le réel et le factice. Cette réflexion est également à l'œuvre chez les auteurs qui entendent faire ressentir au lecteur des sentiments, des émotions¹⁵, voire des sensations vraies, avec des moyens qui sont ceux de la littérature, c'est-à-dire des situations fictionnelles avec des personnages inventés. Le paradoxe de la mise en scène de l'intime trouve ainsi un écho dans le cadre architectural qu'offre le boudoir. L'ambivalence entre intimité réelle et intimité mise en scène qu'il recèle en fait un motif privilégié des auteurs, notamment galants ou libertins.

À cela s'ajoute le fait que les décors et les distributions sont pris dans le jeu des modes, auquel la diffusion des romans participe. La monstration de l'habitat des élites est redoublée par les descriptions de romans¹⁶. Cela contribue à l'élaboration de caractéristiques redondantes pour le boudoir, qui devient progressivement un *topos*. En résulte un jeu d'influences réciproques entre littérature et architecture, notamment autour du boudoir qui devient l'allégorie d'une tension entre espace mondain et espace intime.

12 Il avait notamment la faveur de commandes de la part de la famille royale.

13 Les panneaux du boudoir sont conservés au Victoria and Albert Museum de Londres qui expose une reconstitution de la pièce. Les dimensions de la pièce sont de 426 cm par 320 cm dans sa version remontée. <http://collections.vam.ac.uk/item/O111424/panelled-room-rousseau-de-la/> (consulté le 09.05.2024).

14 Cette recherche de naturel revêt une dimension tant morale qu'esthétique sur laquelle nous reviendrons dans la suite de cet article.

15 Rappelons que « sentiment » renvoie à une appréhension immédiate et subjective d'une réalité, sans l'entremise de l'intellect. C'est un concept précieux pour comprendre la manière dont la perception du monde est théorisée au XVIII^e siècle, en lien notamment avec les théories philosophiques sensualistes. Le terme « émotion » désigne quant à lui une réaction brusque et passagère, avec des répercussions physiques.

16 L'objet de cet article ne saurait être une étude littéraire, il n'en a pas l'ambition. Les extraits romanesques et théâtraux ici convoqués le sont pour ce qu'ils éclairent de l'histoire de l'architecture.

Ce jeu d'influences réciproques s'observe notamment dans la manière dont romanciers et architectes-décorateurs interprètent le thème de la nature, riche d'une symbolique évocatrice en lien avec l'idée de retraite telle qu'elle a été développée au siècle précédent. La nature est en effet à l'esprit des contemporains un thème signifiant, associée à l'idée de retraite, dont nous avons vu qu'elle fondait un nouveau rapport à la vie mondaine. En témoigne la manière dont Louis-Sébastien Mercier évoque les perfectionnements de l'architecture domestique : « Là l'observateur n'a pas besoin de campagne située au fond des bois [...] à toute heure il est en son pouvoir de rentrer dans son cabinet comme dans un asile impénétrable. Nulle part il ne trouvera de retraite plus tranquille et plus libre ». L'association des concepts de nature et de retraite perdure tout au long du siècle. Mercier fait également sienne l'idée que la solitude peut régénérer la sociabilité :

La solitude la plus parfaite peut exister au milieu de Paris. On est seul quand on veut l'être, et rien de plus délectable que le changement d'état ; d'être aujourd'hui dans une société nombreuse, et le lendemain à ses occupations. C'est ce contraste qui plaît, qui attache. La manière de vivre la plus agréable et en même temps la plus utile, est celle qui se partage également entre la solitude et la société. Quand l'ennui nous domine, on se jette dans le tourbillon. En a-t-on assez, on revient à la solitude. Dans le commerce du monde on acquiert des idées ; on voit une foule de caractères. Dans la solitude, on met ses idées en ordre, on les classe, on les range, on en tire le profit qu'on en peut tirer. (Mercier, 1990 : 353)

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les motifs inspirés de la nature soient fréquents dans les décors de boudoirs. Ils sont le signe de cet héritage et revêtent en ce sens un aspect symbolique, associé, dans un premier temps, à des valeurs morales positives¹⁷.

Le boudoir de Pierre-Élisabeth de Fontanieu à l'hôtel du Garde-Meuble de la couronne (actuel hôtel de la Marine, récemment restauré) a été réalisé pour satisfaire ce désir d'évasion bucolique. Réalisées vers 1773-1779 puis reprises vers 1784¹⁸, les peintures qui rehaussent les miroirs recouvrant presque intégralement les parois évoquent un bosquet habité par de petits angelots vaquant à des activités récréatives et champêtres. Redoublées par les perspectives infinies créées par les jeux de miroirs, celles-ci donnent l'impression de se trouver dans une charmille. De même, le décor du boudoir de l'hôtel de Crillon (autour de 1777-

17 Au xviii^e siècle, les théories qui accompagnent la pratique de la retraite supposent d'abord un lien entre la nature et le sentiment religieux. Puis s'opère un glissement vers un univers galant sous l'influence notamment des précieuses qui utilisaient l'imagerie pastorale pour souligner leurs accomplissements culturels. (Martin, 2011 : 88)

18 Il faut nuancer ici la dimension morale du décor d'inspiration naturaliste, car l'usage de ce boudoir, du moins par son premier propriétaire, était probablement assez licencieux. (Grimm, 2019 : 140, 237) Il témoigne en cela d'une réappropriation des motifs inspirés de la nature et du sentiment d'intimité qu'ils véhiculent par les mouvements libertins, sur laquelle nous reviendrons à la fin de cet article.

1780), réalisé par Pierre-Adrien Pâris pour le duc d'Aumont, est marqué par un goût pour les éléments peints au naturel (fig. 5, 6, 7, 8 et 9). Si l'aspect d'ensemble du décor d'arabesque n'a pas le même caractère illusionniste, l'attention naturaliste portée aux détails des motifs floraux témoigne d'une recherche d'évocation de la nature¹⁹. Les arabesques, très souples, composées de fleurs et de fruits, sont ainsi peuplées de petits animaux qui s'y accrochent et en complètent le motif.

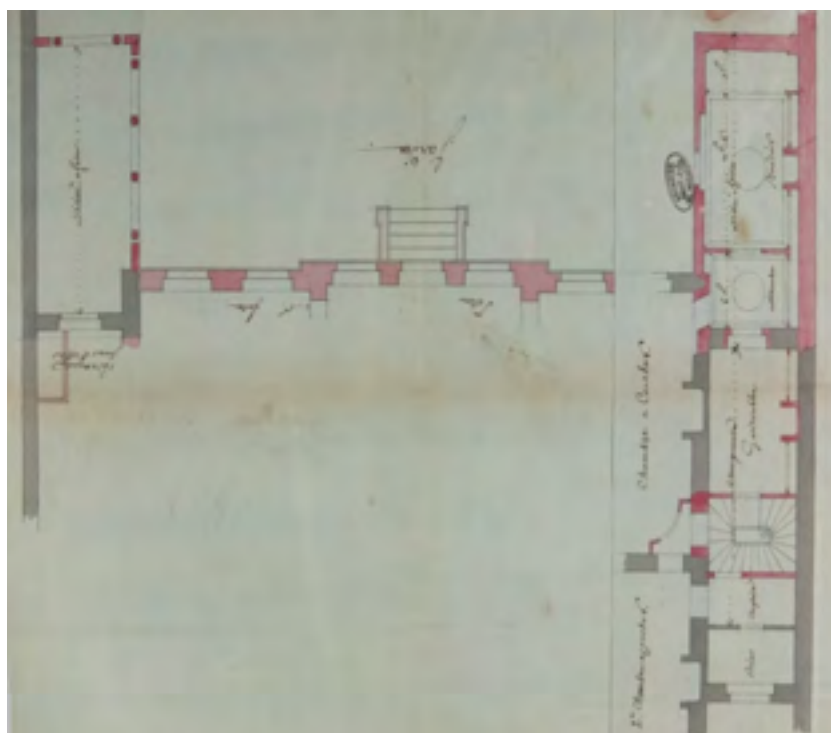


FIG. 5

19 Les arabesques ont d'ailleurs ceci de différent avec les grotesques, dont elles sont très proches, de présenter dans leurs rinceaux des détails floraux plus naturalistes.



FIG. 6



FIG. 7



FIG. 8 et 9

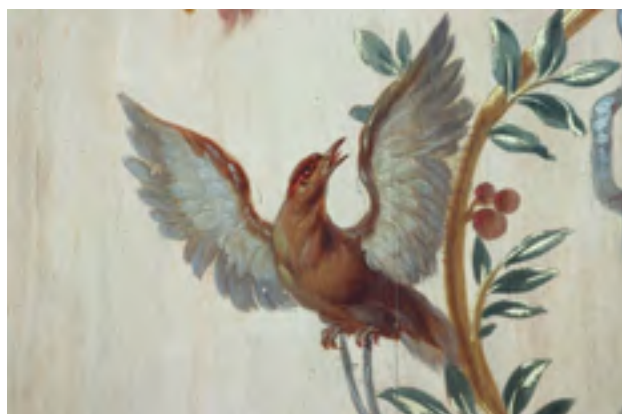


FIG. 5, 6, 7, 8 et 9 : Pierre-Adrien Pâris arch., Boudoir de l'hôtel de Crillon, autour de 1777- 1780. Vues du boudoir et détails des cloisons, The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Susan Dwight Bliss, 1944. Public Domain, <https://www.metmuseum.org/fr/art/collection/search/199496>.

La position du boudoir dans la distribution joue aussi un rôle dans cette recherche de proximité avec la nature, puisque, lorsque les dispositions architecturales le permettent, il est souvent situé sur l'enfilade parallèle au jardin, et jouit d'une vue sur ce dernier, voire d'un accès direct²⁰. À l'hôtel du Châtelet réalisé par Mathurin Cherpitel en 1770²¹, le boudoir, qui appartient à l'enfilade principale sur laquelle il est situé entre le cabinet de toilette et la chambre des bains, est la seule de ces trois pièces de dimensions similaires et relativement modestes qui entretient un rapport non seulement visuel mais également physique avec le

20 Composition paysagère et décor naturaliste peuvent alors se répondre mutuellement. Bérangère Poulain analyse en ce sens le décor du boudoir de la baronne d'Ogny au château de Millemont (entre 1758 et 1766). Voir B. Poulain, 2015.

21 Cet hôtel, construit pour le comte Florent du Châtelet, fils de la marquise Émilie du Châtelet, abrite aujourd'hui le ministère du Travail. Bien qu'il comporte un boudoir, pièce d'invention relativement récente et à la mode, la disposition de cet hôtel entre cour et jardin et sa distribution « tournée vers le passé » en font un représentant d'un type canonique de plus en plus rare dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. (J.-F. Cabestan, 2004 : 36)

jardin, grâce à la présence d'une porte-fenêtre ouvrant sur un emmarchement y menant directement²² (fig. 10 et 11).

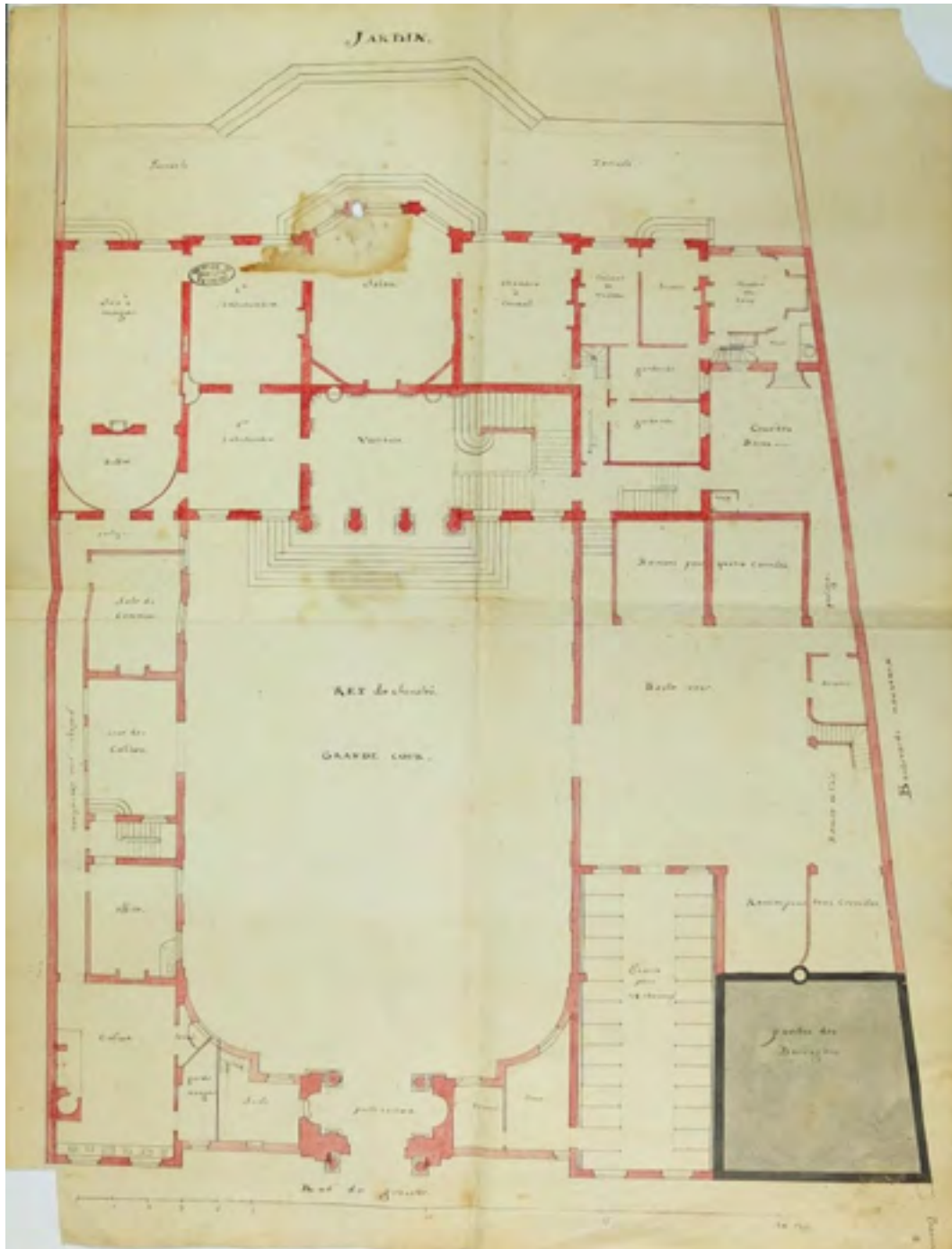


FIG. 10

22 Archives nationales de France ; S//3708.

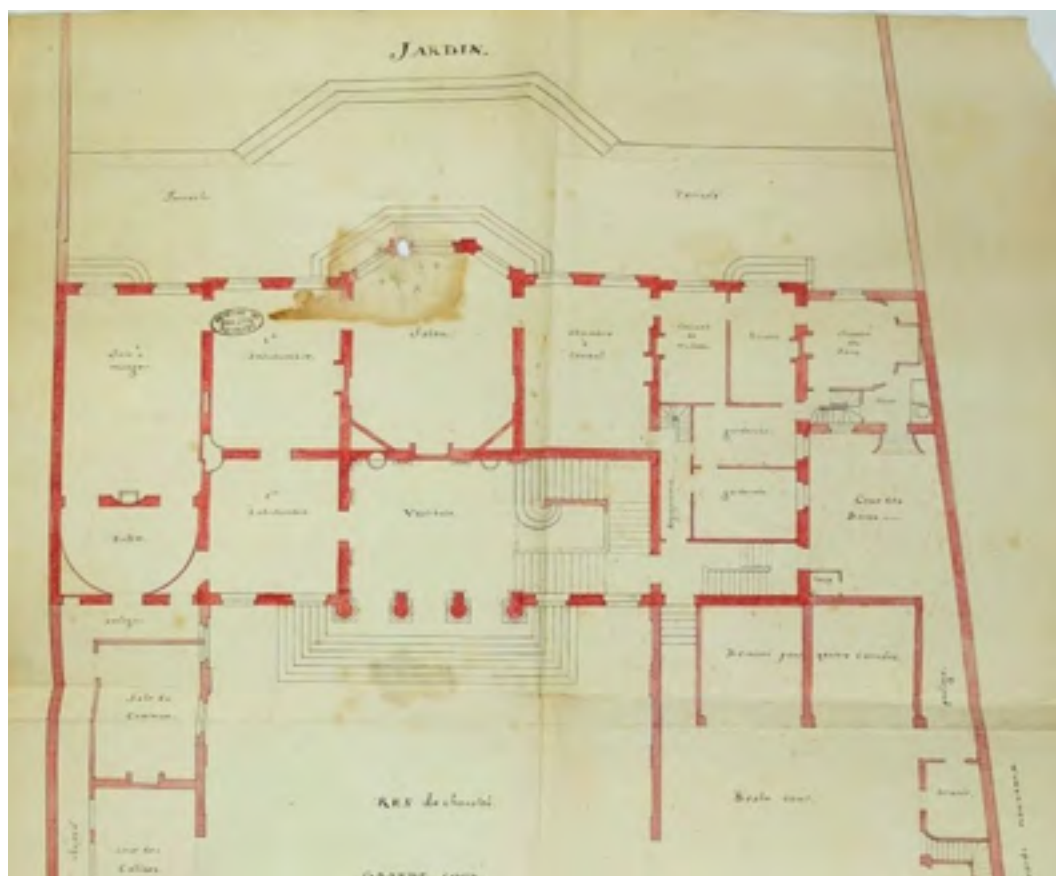


FIG. 11

Fig. 10 et 11 : Mathurin Cherpitel arch., Hôtel du Châtelet, 127 rue de Grenelle, Paris, 1770. Plan du rez-de-chaussée (10) et détail (11). Archives nationales de France ; S//3708. Photographie Ariane Kozlowski

Cette recherche d'une ouverture sur le jardin peut donner lieu à des dispositions plus contournées qui enrichissent encore cette relation visuelle et physique. Il en va ainsi du boudoir de M^{me} Prégougnier (1789-1790), qui est l'objet des travaux d'aménagement d'une maison préexistante « sise au centre-ville de Paris rue de la Michaudière²³ » (fig. 12 et 13). La façade est remaniée pour être dotée d'une petite aile en retour qui offre un volume entièrement dévolu au boudoir. Cette volonté de le doter d'une vue choisie sur le jardin, et d'en faire, on l'imagine, un lieu de contemplation, montre bien l'importance de ce lien entre le boudoir et la nature architecturée du jardin aux yeux des contemporains. En outre, ce rapport est ici associé à l'idée de retraite puisque le boudoir est doté d'une petite antichambre à sa mesure qui permet à sa propriétaire d'en contrôler l'accès. La gradation ainsi instaurée consacre le caractère privé de la pièce et illustre la proximité entre le concept de nature et l'idée de retraite.

23 Archives nationales de France ; Z / 1j / 1194 ; expertise du 25 mai 1789.. Le plan joint à la minute montre tout un dispositif visant à symétriser les interventions, avec l'ajout notamment d'une petite aile en regard de celle dévolue au boudoir. Cette partie ne porte que la mention « addition à faire » et semble dénuée de vocation propre. La finalité de l'ensemble paraît donc bien être l'installation d'un boudoir.

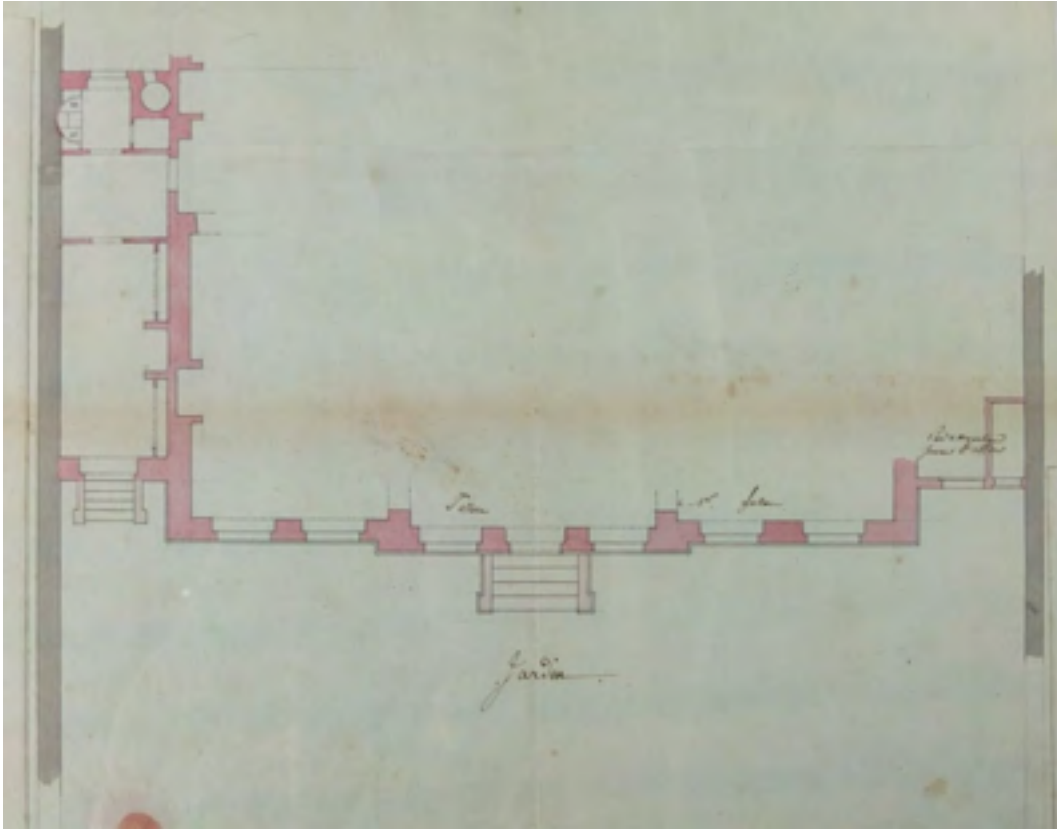


FIG. 12

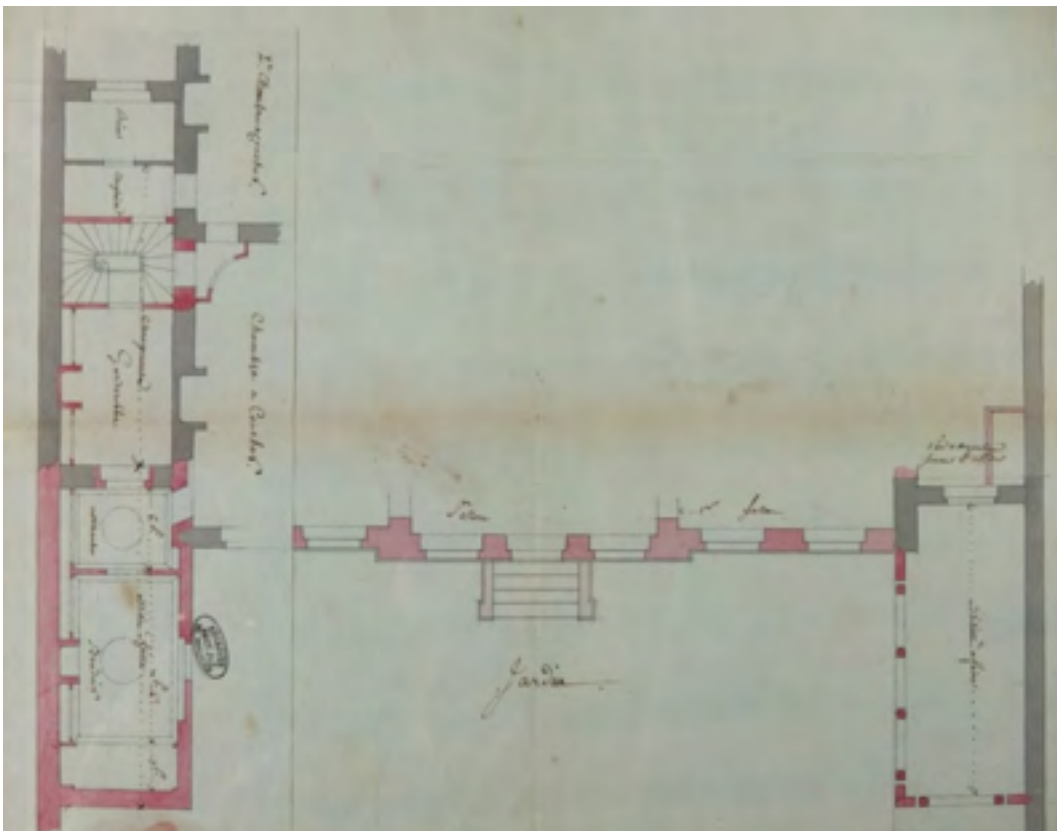


FIG. 13

FIG. 12 et 13 : Projet de modification du rez-de-chaussée de la maison de Madame Préguonnier, rue de la Michaudière, Paris. Plans partiels du rez-de-chaussée, état existant (12) et état projeté (13). Archives nationales de France ; Z / ij / 1194 ; Minute du 25 mai 1789. Photographie Ariane Kozlowski

Cela n'échappe pas aux théoriciens dont les écrits sont témoins d'un premier lien avec la littérature, car ils utilisent, et avec plus ou moins de bonheur, des ressorts littéraires. Nicolas Mailler entend ainsi donner à son ouvrage, *L'Architecture, poème en trois chants*, une portée théorique. Les vers qu'il consacre au boudoir manifestent cette recherche d'un lien privilégié avec une nature fortement esthétisée :

Le lit voluptueux, galant dans sa richesse,
Orné de réseaux d'or, tissus de la mollesse,
De glaces entourés, séduisant appareil,
Y provoquant l'amour, bannira le sommeil.
Des troncs d'arbres sculptés, peints suivant la nature,
Entrelacés de fleurs orneront sa structure.
Des myrthes [*sic*], des jasmins et divers arbrisseaux
Pour en former l'alcôve, approchant leurs rameaux,
Y réaliseront des bosquets d'Idalie... (Mailler, 1780 : 129)

Comme le remarque Monique Mosser, « ce qui peut paraître étonnant, au premier abord dans sa description, c'est la proximité – sinon la confusion – que Mailler établit entre l'intimité d'un espace clos par excellence, le boudoir, et le jardin, lieu pourtant logiquement ouvert sur l'extérieur » (Mosser, 2017 : 353). Or, grâce à l'imaginaire qu'il véhicule en lien avec la profondeur symbolique de la nature, le jardin constitue aussi le « premier refuge de l'intimité » (Ranum, 1986 : 215). C'est, depuis la première moitié du XVIII^e siècle, un lieu de régénération à l'écart des contraintes sociales où « la nature, fortement idéalisée » est perçue « comme un espace de quiétude et de repos, véritable remède à la vie de cour » (Poulain, 2015 : 246). L'abbé Marc-Antoine Laugier écrit dans ce sens qu'un « jardin, dans une ville est d'une grande ressource ; ne fût-ce que pour donner de l'air, et un peu de verdure, et ce qui est encore plus gracieux, pour avoir chez soi une promenade qu'il ne faut point aller chercher, où l'on peut être à toute heure, et en déshabillé, où l'on ne rencontre que ceux que l'on veut voir » (Laugier, 1979 : 144).

L'idée de régénération à l'écart des contraintes sociales sous-tend le texte de Laugier, ainsi que celle d'élection. Une certaine dimension de séduction s'en dégage, signe que l'intimité du jardin est marquée, à l'image de celle des nouveaux espaces domestiques, par une réflexion sur la mise en scène. La proximité entre le jardin et le boudoir se fonde également sur le fait qu'ils partagent un caractère duel entre ouverture et fermeture. En effet, pour être lieu ouvert sur l'extérieur, le jardin n'en est pas moins un espace clos.

Parmi les théoriciens dont les écrits sont marqués par l'utilisation de ressorts littéraires se trouve également Quatremère de Quincy. Après avoir rappelé, dans la définition qu'il donne du boudoir, la nécessité d'une ouverture ménageant une vue, celui-ci déploie tout un vocabulaire décoratif inspiré de la nature : « On y ménage ordinairement un jour doux, surtout des points de vue agréables à l'extérieur. Si l'on peut se procurer l'aspect d'un jardin particulier, les

berceaux, les treillages, les volières y feront un bon effet. Au défaut de la nature, l'art peut prêter ses ressources, et, par la magie de la peinture ou de la perspective, produire d'heureuses illusions²⁴ ». Ce possible recours à des artifices palliant l'absence de jardin se retrouve chez Le Camus de Mézières, pour lequel le sentiment d'ouverture peut être rendu grâce à des moyens illusionnistes évoquant une nature feinte. Ainsi, dans le boudoir, « les croisées [...] doivent avoir, autant qu'il sera possible, des points de vue favorables », mais « au défaut de la belle nature », il faut « avoir recours à l'art ». C'est même « dans ce cas où le goût et le génie doivent se déployer ». Il faut « tout mettre en œuvre, employer la magie de la peinture et de la perspective pour créer des illusions ». Ainsi « le boudoir ne serait pas moins délicieux si la partie enfoncée où se place le lit était garnie de glaces dont les joints seraient recouverts par des troncs d'arbres sculptés, massés, feuillés avec art et peints, tels que la nature les donne ». On pourrait « se croire dans un bosquet » (Le Camus de Mézières, 1780 : 117-118).

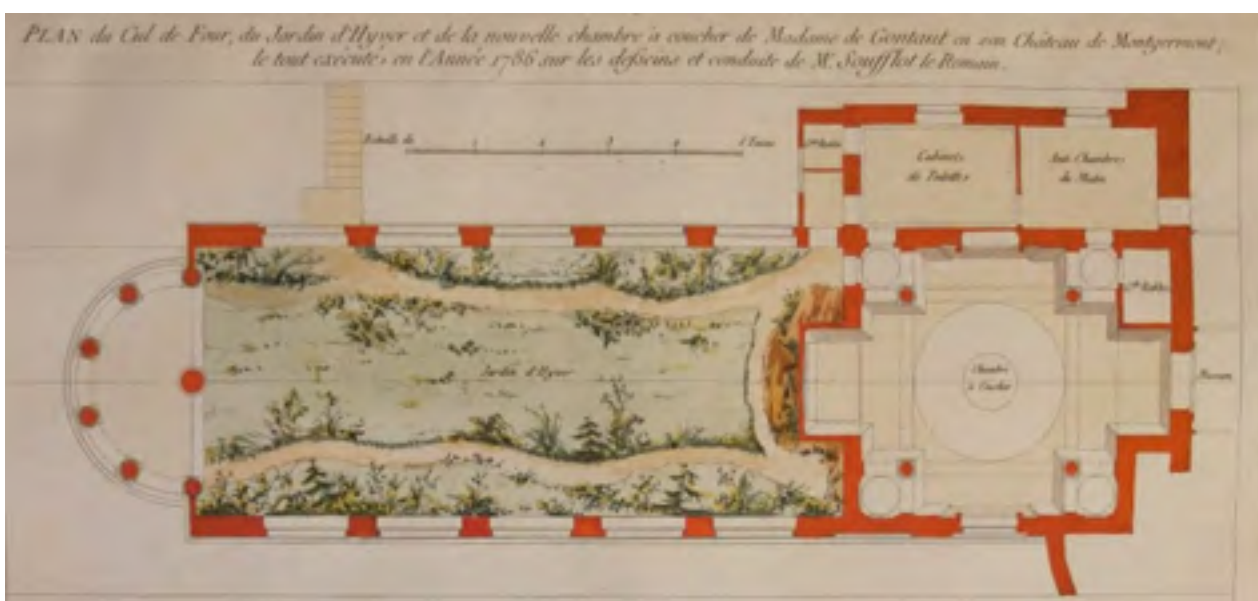
À cette dimension illusionniste des décors s'ajoute le fait que Le Camus de Mézière prescrit le recours à la technologie de la serre, de manière que « la beauté, la douceur du printemps » règnent « toujours » (*Ibid.* : 118). Le jardin d'hiver de M^{me} Gontaut réalisé en 1786 au château de Montgermont par l'architecte Soufflot le Romain illustre le type d'aménagements auxquels Le Camus de Mézières pouvait faire référence (fig. 14 et 15). Ce jardin d'hiver n'est pas à proprement parler un boudoir. Cependant, on ne peut que remarquer l'analogie qu'il entretient avec celui-ci. En effet, son lien avec la chambre et le cabinet de toilette et sa place reculée dans la distribution, ainsi que sa fréquentation par une société choisie – d'après le nombre de personnes représentées sur la coupe reproduite dans un recueil d'architecture conservé au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale²⁵ – indiquent, sinon une équivalence, du moins une parenté avec le boudoir. Cette réflexion sur le caractère illusionniste des décors redouble celle qui prend place dans le roman sur l'aspect factice des situations et sur laquelle nous reviendrons.

24 Quatremère de Quincy, 1788-1823 : 312, art. « Boudoir ».

25 Paris, BnF, Estampes, RESERVE B-2 (A)-FOL.



FIG. 14 et 15 : Soufflot le Romain arch., Jardin d'hiver de M^{me} Gontaut, château de Mongeront, 1786. Coupe longitudinale (22) et plan (23). Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, RESERVE B-2 (A)-FOL, Gallica
 (14) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509811b>
 (15) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525098065.item>



Comme le remarque Monique Mosser, « Le Camus et Mailler s'inscrivent très explicitement dans l'immédiate mouvance des romans libertins qui se plaisaient à multiplier les jeux ambigus des dehors et des dedans » (Mosser, 2017 : 354). Elle relève par exemple la proximité entre les prescriptions de Le Camus de Mézières et la description du premier boudoir visité par Méлите dans *La Petite*

maison de Bastide²⁶. La description précise en effet que « toutes les murailles [en] sont revêtues de glaces, et les joints de celles-ci masquées par des troncs d'arbres artificiels, mais sculptés, massés et feuillés avec un art admirable. Ces arbres sont disposés de manière qu'ils semblent former un quinconce » (De Bastide, 1993 : 34). Il y a une proximité dans les espaces décrits, mais aussi dans les termes utilisés, puisque Le Camus reprend l'énumération « sculptés, massés, feuillés ». *La Petite maison*, publié vingt ans avant *Le Génie de l'architecture*, a été un grand succès littéraire, la reprise des mots est donc signifiante et choisie.

L'introduction de cet espace dans le roman indique que « cette pièce est un boudoir, lieu qu'il est inutile de nommer à celle qui y entre, car l'esprit et le cœur y devinent de conseil » (*Idem*). Cette évidence sensible décrite par Bastide permet de souligner, voire d'affirmer le statut de *topos* du boudoir dans la littérature contemporaine. En reprenant non seulement les motifs, mais aussi les mots de Bastide, Le Camus de Mézières cherche à inscrire l'espace architectural dans cette tradition littéraire, et à faire sienne l'évidence décrite par Bastide.

Si les prescriptions des théoriciens peuvent être influencées par la littérature, cette dernière est également marquée par la production architecturale contemporaine. Comme le remarque Bruno Pons, la description de Bastide est elle-même tributaire d'une réalisation architecturale quasi-contemporaine, la petite maison de Gaillard de la Bouëxière réalisée entre 1753 et 1754 près de Clichy par l'architecte Le Carpentier²⁷. Ses décors étaient « d'un grand luxe car proches de la ville » mais faisaient appel dans le même temps « parce que situés en pleine nature, à des motifs imitant la nature, des cadres de glaces et des consoles simulant des feuillages » (B. Pons, 1993 : 9). Cette réalisation a été largement remarquée et visitée au moment de sa construction. Elle a constitué un modèle pour Bastide, puis a eu, par son intermédiaire, une influence jusqu'en 1780 sur Le Camus de Mézières.

26 Le roman décrit l'entreprise de séduction de la chaste Mélite par le marquis de Trémicour. L'espace architectural y joue un rôle certain puisque ce sont les charmes et les raffinements de sa petite maison qui séduisent progressivement Mélite pour le compte du marquis.

27 Cette réalisation est aujourd'hui détruite et ses décors perdus.



FIG. 16 : Carmontelle, Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à son altesse sérénissime monseigneur le duc de Chartres, Paris, Delafosse, Née & Masquelier, 1779. Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1066592n/f19.item>.

Une autre inspiration pour *Le Camus de Mézières* est le « Berceau ou Jardin d'hiver » de la folie du duc de Chartres à Monceau (fig. 16), aménagée à partir de 1773 par Carmontelle²⁸, pour laquelle Monique Mosser souligne que *Le Génie de l'architecture* constitue presque un « support programmatique » (Mosser, 2017 : 358). Ce projet s'inscrit à la suite des « boudoirs-jardins²⁹ » (*Ibid* : 354) et constitue un « espace narratif du désir » à même de mettre en place une « mécanique irrépressible des sensations » (*Ibid* : 365). De même que *Le Génie de l'architecture*, qui intègre une dimension très littéraire relevant plus de l'imaginaire de l'architecte que d'une stricte description architecturale, le jardin d'hiver du duc de Chartres répond à la volonté de doter l'espace architectural de capacités presque littéraires. Il s'agit en effet de s'inspirer des mécanismes propres au roman qui peut, en évoquant la nature, s'en approprier les effets. Cette transposition des effets de la nature dans un cadre artificiel (celui du roman ou de l'architecture) est l'objet d'une double attitude. Comme en littérature, on assiste dans les jardins-boudoirs à la fois à une recherche d'immédiateté des sensations

28 Louis Carrogis, dit Carmontelle (1717-1806), auteur dramatique, était également peintre, dessinateur, graveur et architecte.

29 Monique Mosser désigne sous le terme de « boudoirs-jardins » ces boudoirs, réels ou littéraires, où une recombinaison des effets de la nature s'observe, notamment grâce à la fantaisie du décor architectural.

et à la construction d'un discours sur les mécanismes qui les suscitent. De même que le texte se raconte, l'espace se met en scène. Le boudoir, en tant que *topos*, constitue l'espace privilégié d'une telle réflexion, puisque la reproductibilité des sensations grâce à la transposition des effets de la nature s'y joue particulièrement. Dans ce sens, la confrontation de la réalité architecturale et de l'imaginaire du roman rejoint celle de la nature réelle et de la nature feinte.

Ce thème des rapports entre le vrai et l'artifice, dont nous avons vu l'importance pour le boudoir, est aussi déterminant pour le roman. Comme le remarque Christophe Martin, dans son travail sur les espaces du féminin dans le roman français du XVIII^e siècle, « les frontières entre le naturel et l'artificiel semblent [...] quelque peu brouillées ». C'est alors que « les jardins se révèlent encore souvent largement aussi artificiels que les boudoirs » qui « se trouvent eux-mêmes entièrement conçus pour éveiller le souvenir d'une nature idéalisée » (Martin, 2004 : 73-74). Dans « Le Boudoir », qui fait partie des *Proverbes dramatiques* de Carmontelle, ce dernier met en scène un vieux barbon, monsieur de Bourval, qui entend séduire la jeune mademoiselle de Saint-Edme, tout juste sortie du couvent, au moyen d'un boudoir qu'il a conçu pour elle. À la vue du décor, celle-ci s'exclame : « Ces tableaux, par exemple, la nature y est embellie, on voudrait qu'elle fût toujours comme cela, toujours aussi brillante » (Carmontelle, 1768-1771 : 143). Cette mise en scène du souvenir de la nature consacre la capacité des espaces décrits à instaurer un sentiment d'intimité, qu'Henri Lafon définit comme une « intimité végétale » (Lafon, 1997 : 12). Deux types d'espaces sont à même d'isoler les personnages, souvent des amants : l'espace domestique composé de petites pièces et le jardin. Les « barrières “végétales”, “naturelles” de l'un » sont ainsi confrontées à « l'écran “artificiel” des murs, de la porte, de l'autre » (*Ibid.* : 42), dans une relation duelle d'opposition et d'équivalence. Le roman instaure une proximité et une complémentarité entre les dedans et les dehors dans la manière dont ils offrent aux personnages des espaces propices à l'intimité.

Ce mimétisme du jardin et des appartements, pris dans la même dynamique de fragmentation et de hiérarchisation, fait directement référence aux évolutions de l'architecture domestique contemporaine. Le boudoir du rez-de-chaussée de l'hôtel Radix de Sainte-Foix (fig. 17), réalisé par Brongniart en 1775³⁰, en est le témoin. Celui-ci se trouve au terme d'une enfilade comprenant une grande bibliothèque et un cabinet octogonal. C'est lui qui réalise la transition entre cette première enfilade et une seconde, constituée de « cabinets de verdure » qui présente une sorte de symétrie avec l'enfilade intérieure. Il est possible que le boudoir, par la proximité qu'il entretient avec la nature et l'unité qu'il permet d'instaurer avec celle-ci, ait été perçu comme l'élément idéal pour assurer la continuité entre l'architecture de pierre de l'hôtel et l'architecture « naturelle » du jardin. La présence de cette enfilade indépendante est porteuse

30 Gallet, 1972. La nomenclature des pièces, dont il n'est pas impossible qu'elle ait évolué avec le temps, est connue grâce à un plan annexé à un procès-verbal conservé aux Archives Nationales. Archives nationales de France ; Z / 1j / 1171 ; expertise du 11 octobre 1796.

de sens dans le dialogue qu'elle instaure entre le bâtiment et son environnement, dont le boudoir est l'élément central. C'est ainsi que la nature est d'abord aperçue depuis le boudoir, au travers duquel l'architecte la met en scène³¹.



FIG. 17 : Alexandre-Théodore Brongniart arch., Hôtel Radix de Sainte-Foix, rue Basse du Rempart, Paris, 1775. Archives nationales de France ; Z / 1j / 1171 ; Minute du 11 octobre 1796. Photographie Ariane Kozlowski

Le même dialogue entre architecture réelle et architecture feinte par des aménagements paysagers est à l'œuvre dans la maison de M^{lle} Dervieux rue Chanteraine (fig. 18), réalisée en 1778 par Brongniart mais dont la salle à manger, la salle des bains et les boudoirs ont été ajoutés en 1787 par l'architecte Bélanger.

31 Ce boudoir offre en outre un havre peut-être propice à la lecture. Car si la bibliothèque est encore un espace d'ostentation, il n'est pas exclu que les deux cabinets contigus soient le lieu d'une lecture plus solitaire.

Le boudoir (n) fait partie d'un ensemble comprenant également la chambre à coucher (h) et la salle des bains (m) qui s'organise autour d'une terrasse aménagée en bosquet couvert qui, feignant une architecture, renforce la continuité entre le bâtiment et son jardin. La treille qui couvre la terrasse est à mi-chemin entre l'architecturé et le naturel et peut presque être comprise comme faisant partie de la distribution du rez-de-chaussée. À ce titre, il n'est pas anodin qu'elle ait été dotée, dans un plan gravé et lavé destiné à la publication³², comme toutes les pièces intérieures, d'un renvoi à la nomenclature (o).

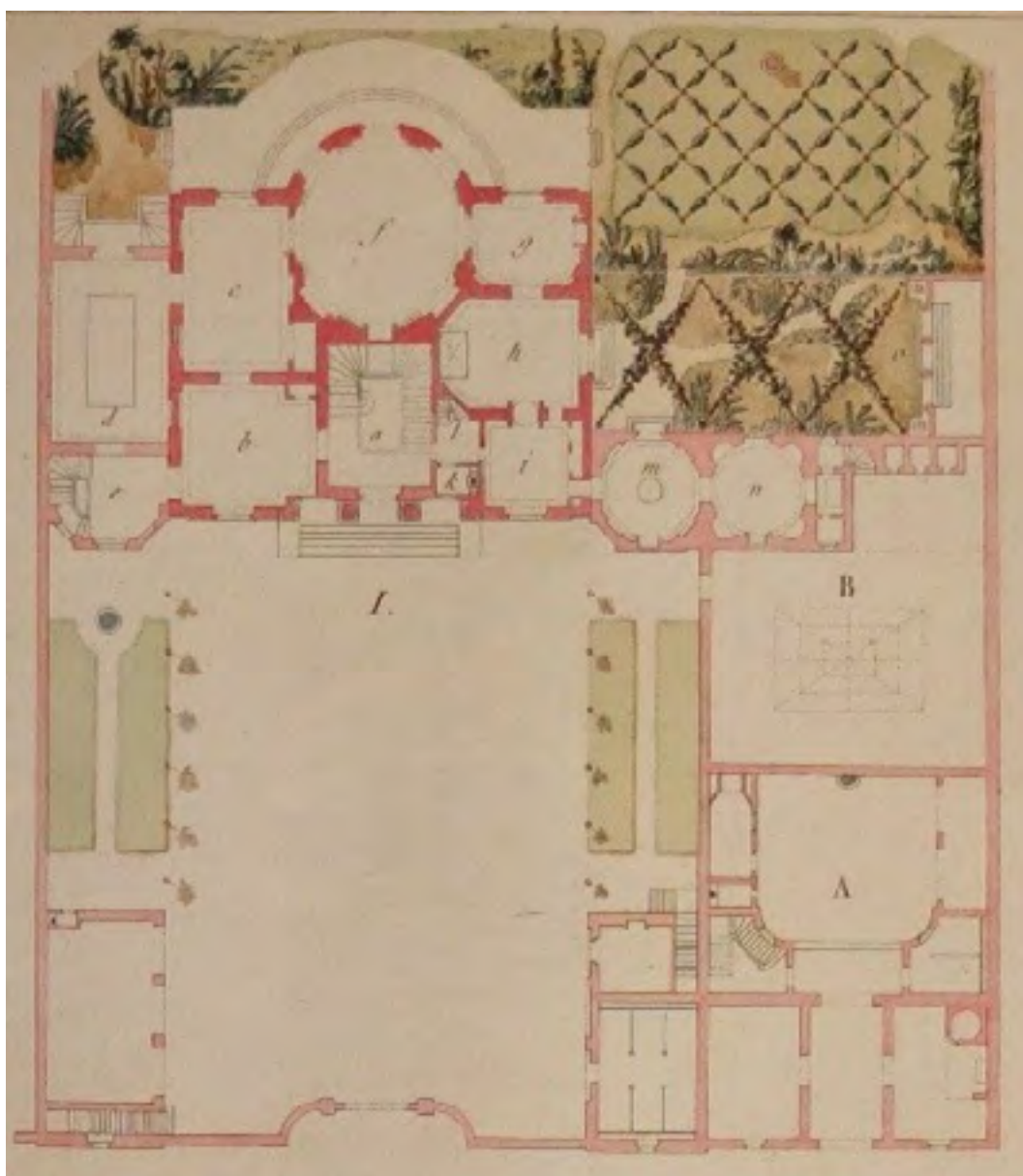


FIG. 18 : Alexandre-Théodore Brongniart arch., ajouts de F.-J. Bélanger arch., Maison de Mlle Dervieux, rue Chantereine, Paris, 1778 - 1787. Plan du rez-de-chaussée. Paris, BnF, Estampes, RESERVE B-2 (A)-FOL. Photographie Ariane Kozlowski

32 Paris, BnF, Estampes RESERVE B-2 (A)-FOL.

Cette quasi-équivalence entre le jardin et le boudoir est un motif que les auteurs libertins mettent à profit. Si elle peut revêtir l'aspect d'une retraite presque spirituelle, s'inscrivant dans la tradition des ermitages quasi sauvages et des solitudes bucoliques, l'intimité ainsi évoquée peut en effet permettre des scènes plus licencieuses. Les références pastorales suscitent alors l'ironie des auteurs et les jardins de leurs romans « mêlent les débris d'un très ancien *topos* à des références à la réalité des jardins contemporains³³ », comme en témoigne cet extrait du *Souper des petits maîtres* :

Madame de femme forte s'il en fut jamais, n'a pas de boudoir d'hiver, ou pour mieux dire, il est partout : dans l'embrasement d'une fenêtre, dans une garde-robe [*sic*], sur un escalier ; tout lui est égal. Pour celui d'été, je le connais ; et l'on peut dire, à l'éloge de la dame, qu'il n'est point fastueux. Il est tout uniment au bout de son jardin, dans un labyrinthe de charmille, où elle a fait élever sur un piédestal un Priape de bronze. Elle a pendant longtemps imité Julie, fille d'Auguste. Elle plaçait sur la tête du dieu des jardins une couronne toutes les fois qu'il était témoin d'une de ses bonnes fortunes ; mais ce temple pouvant être à découvert un peu trop vite, on ne fait plus hommage à la divinité que d'une seule feuille. (Cailhava d'Estandoux, 1770 : 51-52)

Ici l'intimité du « jardin-boudoir » est teintée d'une ironie et d'une mise à distance vis-à-vis de l'héritage spirituel et des connotations symboliques de la retraite. Le détournement des références pastorales et religieuses souligne le caractère licencieux de cette retraite intime.

Cette recomposition des effets de la nature que permettent tant l'écrit que le décor est le support de réflexions sur les rapports entre le réel et le factice. La « composante de manipulation » (Lafon, 1997 : 54) que peut revêtir l'architecture y tient une place centrale. Ainsi dans *Le Boudoir* de Carmontelle, le caractère factice du décor n'est, comme nous l'avons vu, pas nié. Il n'en est pas moins efficace. À la vue du décor, M^{lle} de Saint-Edme éprouve une jubilation immédiate. Quand Sophie, sa femme de chambre, lui demande si son émoi est causé par la profusion des dorures, elle répond de la manière suivante : « De l'or ? Ce n'est pas l'or qui me plaît ; ce sont les fleurs, les odeurs, les peintures, les glaces ! » À cette jubilation causée par la sollicitation des sens succèdent immédiatement des aspirations d'ordre plus abstrait³⁴. M^{lle} de Saint-Edme éprouve tout

33 Lafon, 1997 : 43. Les références bucoliques et pastorales constituent un *topos* dont certains auteurs reprennent alors les attributs en les détournant, jouant sur les attentes du lecteur. Là où les jardins accueilleraient auparavant des pratiques introspectives ou de dévotion, ils sont dans leurs romans le lieu de scènes légères. En découle une distance ironique qui permet aux auteurs de souligner le caractère licencieux des jardins qu'ils décrivent, dont l'usage, certes fantasmé, pouvait faire écho à des pratiques réelles.

34 À cela s'ajoute le fait que, le boudoir étant doté de glaces, il permet à M^{lle} de Saint-Edme d'éprouver de la satisfaction face à son propre reflet, et par là même de prendre conscience de son corps.

d'abord un désir de contemplation solitaire et prolongée. Puis, quand Sophie lui demande ce qu'elle aimerait faire dans le boudoir, elle lui répond : « J'y penserais, et beaucoup [...] j'y dessinerais, j'y lirais, j'y chanterais, j'y écrirais. » Enfin, le décor révèle à M^{lle} de Saint-Edme ses propres sentiments, puisqu'à côté de son reflet, elle croit voir le portrait d'un jeune chevalier, qu'elle reconnaît aimer : « Ah, Sophie, je ne croyais pas ce boudoir si dangereux ! [...] sans lui, je n'aurais peut-être jamais su que Monsieur le Chevalier m'aimait, peut-être même n'y aurais-je pas été aussi sensible... » Le décor du boudoir et sa capacité à recomposer les effets de la nature sont donc déterminants dans la révélation à M^{lle} de Saint-Edme de ses propres sentiments et, partant, dans l'évolution de l'action. Il y a ici un ressort comique puisque le vieillard, qui compte justement sur la manipulation opérée par le boudoir, est pris à son propre piège. Carmontelle annonce l'effet de manipulation, et s'en joue.

Cette composante de manipulation est un des aspects qui participent de ces liens entre littérature et architecture. Outre la reprise des motifs inspirés de la nature, les auteurs font également appel, en les amplifiant parfois, à des inventions distributives ou même à des dispositifs techniques observables dans l'architecture contemporaine. Ces ressorts spatiaux dotent l'espace romanesque de capacités séductrices. Celui-ci est agissant, il influe sur les émotions et les sensations des personnages. Comme le suggère la déconvenue du vieillard chez Carmontelle, la manipulation opérée par l'architecture n'est cependant ni prévisible ni inéluctable. Certains auteurs établissent une distance ironique vis-à-vis de l'efficacité supposée du cadre architectural. En témoignent les deux fins de *La Petite maison*³⁵, l'une où Mélite succombe aux charmes de la maison et de son propriétaire, et l'autre où elle y résiste.

Bibliographie

- BASTIDE, Jean-François de, *La Petite Maison* (1758), Paris, Le Promeneur-Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 1993.
- CABESTAN, Jean-François, *La Conquête du plain-pied*, Paris, Picard, 2004.
- CAILHAVA D'ESTANDOUX, Jean-François, *Le Souper des petits maîtres*, Paris, Didot le Jeune, 1770.
- CARMONTELLE (Louis Carrogis, dit), « Le Boudoir », *Proverbes dramatiques*, seconde édition, t. 3, Paris, chez Sébastien Jorry, 1768-1771.
- ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1913.
- ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.
- GALLET, Michel, *Paris domestic architecture of the 18th century*, Londres, Barrie & Jenkins, 1972.
- GRIMM, Joséphine, *Entre pièce intime et espace fantasmé, forme, décor et usages du boudoir de 1726 à 1802*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe sous la direction de Guillaume Fonkenell et Dominique Massounie, Paris, École nationale des Chartes, 2019.

35 Dans la version de 1763, c'est dans le second boudoir qu'elle visite que Mélite succombe aux avances de Trémicour. Dans la première version, éditée en 1758, Mélite résiste en revanche aux charmes du boudoir et du marquis. Herman, 2019 : 383-384.

- HERMAN, Jan, *Lettres familières sur le roman du XVIII^e siècle*, 2 vol., t. I. « Providences romanesques », Louvain, Peeters, 2019.
- JOLYOT DE CREBILLON, Claude-Prosper, *Le Hasard au coin du feu*, La Haye, 1763.
- LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997.
- LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture* (1753), 2nde éd., Paris, Duchesne, 1755, réimp. Bruxelles, Mardaga, 1979.
- LE CAMUS DE MEZIERES, Nicolas, *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, chez Benoît Morin, 1780.
- MADAME DU CHATELET, *Lettres de la marquise du Châtelet*, éditées par Eugène Asse, Paris, G. Charpentier, 1878.
- MAILLER, Nicolas, *L'Architecture, poème en trois chants*, Paris, chez l'auteur, 1780.
- MARTIN, Christophe, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire foundation, 2004.
- MARTIN, Meredith, *Dairy Queens: The politics of pastoral architecture from Catherine de' Medici to Marie-Antoinette*, Cambridge, Harvard UP, coll. « Harvard Historical Studies », 2011.
- MERCIER, Louis-Sébastien, « Tableau de Paris », in Michel Delon et Daniel Baruch (dir.), *Paris le jour, Paris la nuit. Tableau de Paris, le Nouveau Paris de Louis-Sébastien Mercier. Les nuits de Paris de Restif de la Bretonne*, Paris, Robert Laffont, 1990, 25-370.
- MÉROT, Alain, *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle*, Paris, Le Promeneur, 1990.
- MOSSER, Monique, « Hortésie architecte : de quelques espaces narratifs du désir », in Janine Barrier, Claire Ollagnier et Josiane Sartre (dir.), *Les Arts réunis. Études offertes à Daniel Rabreau*, Nouvelles Éditions Latines, Paris, 2017, 353-367.
- PONS, Bruno, « Le théâtre des cinq sens », postface de *La Petite Maison* (1758), Paris, Le Promeneur-Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 1993.
- POULAIN, Bérangère, « La nature dans le boudoir », in Anne Perrin Khelissa (dir.), *Corrélations : les objets du décor au siècle des Lumières*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Études sur le XVIII^e siècle », n° 43, 2015.
- QUATREMER DE QUINCY, Antoine-Chrysoſtome, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, Paris, Pancoucke, Agasse, 1788-1823, 3 vol., t. I.
- RANUM, Oreſt, « Les refuges de l'intimité », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, 5 vol., t. III. « De la Renaissance aux Lumières », Paris, Seuil, 1986, 211-265.
- ROLAND LE VIRLOYS, Charles-François, *Dictionnaire d'architecture*, Paris, Libraires associés, 1770.
- VIGARELLO, Georges, *Le Propre et le sale, l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985.

Autour d'un portrait inédit du prince Don Carlos : une intimité dévoilée ? Les enjeux de la représentation du visage royal

Maëva Challies-Sanchez
Aix-Marseille Université, TELEMMe UMR 7303

RÉSUMÉ. Cet article examine la récente identification d'un portrait inédit du prince Don Carlos, fils aîné de Philippe II, attribué à Antonio Ricci et conservé au Real Colegio-Seminario de Corpus Christi à Valence. Commandée en 1592 par Juan de Ribera, cette œuvre introduit une singularité iconographique en optant pour une représentation fidèle des malformations physiques du prince. La notion d'intimité, associée à ce qui échappe au regard collectif, occupe ici une place centrale. Dans le cadre du portrait royal, les difformités ou imperfections devaient demeurer cachées pour ne pas compromettre pouvoir et dignité. Ainsi, loin de se conformer aux principes du *decoro*, cette œuvre interroge la capacité du portrait à révéler une part de l'intime tout en participant à la mise en scène stratégique du pouvoir royal dans l'Espagne moderne. En dévoilant cette intimité corporelle, ce portrait semble illustrer une tension fondamentale entre les normes sociales et artistiques imposées par la bienséance et la vraisemblance du modèle. Nous nous interrogerons sur l'importance et les implications du dévoilement de ce corps. Ces omissions, orchestrées par Philippe II, soulèvent des questions : s'agissait-il d'une stratégie pour protéger la légitimité et l'autorité dynastique, ou d'un geste dicté par une pudeur royale reflétant une relation complexe entre le père et le fils ? Pourquoi, vingt-quatre ans après la mort du prince, dans un contexte dominé par les idéaux de bienséance, choisit-on de représenter avec fidélité un corps royal marqué par des malformations physiques ? En confrontant ce tableau aux sources iconographiques, historiographiques et médicales, cet article propose d'examiner comment ce portrait illustre une tension entre l'intime et le public, entre l'histoire (fidélité au modèle) et la fiction (construction idéalisée).

MOTS-CLEFS : Espagne moderne XVI-XVII^e siècles, iconographie du pouvoir, physiognomonie, art et politique, Habsbourg

ABSTRACT. This article examines the recent identification of a previously unknown portrait of Prince Don Carlos, eldest son of Philip II, attributed to Antonio Ricci and housed at the Real Colegio-Seminario de Corpus Christi in Valencia. Commissioned in 1592 by Juan de Ribera, this work introduces an iconographic singularity by opting

for a faithful depiction of the prince's physical deformities. The notion of intimacy, associated with what escapes the collective gaze, plays a central role in this portrait. Within the framework of royal portraiture, bodily imperfections and deformities were traditionally concealed to uphold the authority and dignity of the sovereign. Thus, far from adhering to the principles of *decoro*, this work challenges the capacity of portraiture to reveal a dimension of intimacy while simultaneously participating in the strategic staging of royal power in early modern Spain. By exposing this corporeal intimacy, the portrait appears to illustrate a fundamental tension between the social and artistic norms of decorum and the verisimilitude of the model. This study explores the significance and implications of revealing a body that had long been omitted from representation. These deliberate omissions, orchestrated under Philip II, raise critical questions: Was this a strategy to protect dynastic legitimacy and authority, or an act driven by royal modesty, reflecting a complex father-son relationship? Why, twenty-four years after the prince's death, in a context dominated by the ideals of decorum, was a faithful representation of a physically deformed royal body chosen? By comparing this painting to iconographic, historiographical, and medical sources, this article examines how this portrait embodies a tension between intimacy and public image, between historical fidelity and idealized construction.

KEYWORDS: Early Modern Spain (16th-17th Century), Power Iconography, Physiognomy, Art and Politics, Habsburg Dynasty

RESUMEN. Este artículo analiza la reciente identificación de un retrato inédito del príncipe don Carlos, primogénito de Felipe II, atribuido a Antonio Ricci y conservado en el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia. Encargada en 1592 por Juan de Ribera, la obra introduce una singularidad iconográfica al optar por una figuración fiel de las deformidades somáticas del príncipe. La noción de intimidad, entendida como aquello que escapa a la mirada colectiva, ocupa aquí un lugar central. En el ámbito del retrato regio, tales imperfecciones solían permanecer ocultas, veladas, para no comprometer poder y dignidad. Así, lejos de ajustarse a los principios del *decoro*, esta pintura interroga la capacidad del retrato para desvelar una parte de lo íntimo y a la vez participar en la escenificación estratégica de la majestad en la España moderna. Al exhibir esa intimidad corporal, la obra pone de manifiesto la tensión entre las convenciones de representación y la verosimilitud mimética. Nos proponemos indagar el sentido y las implicaciones de ese “desvelamiento”: ¿fue una estrategia para proteger la legitimidad y la autoridad dinástica, o un gesto de pudor regio que refleja una relación compleja entre padre e hijo? ¿Por qué, veinticuatro años después de la muerte del príncipe, en un contexto dominado por ideales de *decoro*, se elige representar con fidelidad un cuerpo real marcado por malformaciones? Al confrontar el cuadro con fuentes iconográficas, historiográficas y médicas, el artículo propone examinar cómo este retrato encarna la tensión entre lo íntimo y lo público, entre historia (fidelidad al modelo) y ficción (construcción idealizada).

PALABRAS CLAVE: España moderna (siglos XVI-XVII); iconografía del poder; fisionomía; arte y política; Habsburgo

Introduction

Alors que dans la tradition iconographique royale, le visage occupe une place centrale en tant que reflet de l'identité morale et politique du souverain, le portrait du prince Don Carlos, réalisé par Antonio Ricci en 1592 et conservé au Collège Royal du Corpus Christi de Valence¹, apparaît ici comme un lieu de tension entre intime et public. Le concept d'intime, défini comme ce qui appartient au domaine privé, entre ici en contraste avec l'idée de *decoro*, point central dans les traités d'art de l'époque, notamment dans l'*Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco². Ces traités insistaient sur la nécessité d'une ressemblance idéale qui magnifie les qualités morales et politiques des souverains tout en dissimulant leurs faiblesses physiques ou psychologiques³. Dans le cas du portrait de Don Carlos, cette règle a été systématiquement appliquée jusqu'en 1592, comme en

- 1 Ce travail de recherche est le fruit de longs mois d'investigation et de démarches, nécessaires pour confirmer l'existence et accéder au portrait du prince Don Carlos attribué à Antonio Ricci, conservé dans la bibliothèque du Collège royal du séminaire Corpus Christi à Valence. Notre intérêt pour cette œuvre a d'abord été éveillé par une mention succincte dans l'article de Serrera (1990 : 47) où il aborde brièvement la problématique de la représentation du prince et des éléments qui contribuent à sa construction picturale. Serrera mentionne, sommairement, un portrait de Don Carlos réalisé à la demande de Juan de Ribera, reprenant avec fidélité les traits physiques du modèle. Cependant, l'absence de précisions ou de références complémentaires nous a conduits à entreprendre des recherches approfondies. Dès février 2024, nous avons pris contact avec l'institution pour vérifier, d'une part, si le Collège avait effectivement abrité cette œuvre, et d'autre part, si elle y était toujours conservée. Ces premières démarches ont mené à un échange fructueux avec M. Daniel Benito Goerlich, professeur au département d'histoire de l'art de l'université de Valence et directeur du musée du *Patriarca* du séminaire Corpus Christi. Ce dernier nous a confirmé non seulement l'existence de l'œuvre, mais également sa conservation dans la bibliothèque du Collège, un espace protégé et inaccessible au grand public. L'accès à cette partie du séminaire s'est toutefois révélé particulièrement contraignant. Les œuvres de la bibliothèque ne figurent pas parmi celles exposées au musée du *Patriarca* et sont soumises à des restrictions strictes. Leur consultation est exclusivement réservée aux membres du séminaire, et toute demande d'accès extérieur requiert des justificatifs détaillés et un processus d'autorisation rigoureux. Après plusieurs mois d'échanges et de préparation, nous avons pu, en août 2024, examiner l'œuvre sur place. Nous tenons à exprimer notre profonde reconnaissance au révérend Don Juan José Guarrido Zaragoza, recteur du séminaire, dont la bienveillance et l'implication, et ce malgré une température avoisinant les 40°C, ont rendu cette visite possible. Son accompagnement nous a permis d'accéder à des documents et à des trésors artistiques rarement dévoilés, offrant un éclairage précieux sur le contexte de l'œuvre. Nous remercions également M. Álvaro Martínez Botella, sacristain et restaurateur, pour ses connaissances et son aide dans la compréhension des conditions de conservation des œuvres. Ces échanges ont été essentiels pour avancer dans cette recherche, et nous mesurons pleinement la chance d'avoir pu consulter une œuvre aussi peu connue, conservée dans un cadre si préservé. Ce travail s'inscrit ainsi dans une démarche collective, mêlant rigueur scientifique et collaboration avec des acteurs locaux investis dans la sauvegarde du patrimoine. Cette note se veut également un hommage à ces efforts conjoints, sans lesquels cette étude n'aurait pu être menée à bien.
- 2 Le traité est achevé en 1638 et publié à titre posthume en 1649. Édition utilisée pour cet article : Francisco Pacheco, [1649], *Arte de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1990. On signalera à toutes fins utiles l'existence d'une édition moderne de référence particulièrement intéressante : Pacheco, Francisco. *L'Art de la Peinture. D'après une des rares éditions originales (Séville 1649)*, traduction, présentation et notes par Jean-Louis Augé. Paris, Honoré Champion, 2017.
- 3 Sur l'idéalisation des souverains dans les traités d'art, voir notamment Giovan Paolo Lomazzo, 1585 : 376, qui recommande : « L'Empereur, comme tout roi et prince, doit avoir de la majesté et un air conforme à son rang, de telle sorte qu'il respire la noblesse et la gravité, même s'il n'est pas naturellement doté de telles qualités ». Voir également Juan de Mariana, 2021 : 165, qui affirme qu'il « serait souhaitable que le prince fût supérieur à tous ses sujets, tant par les qualités de l'âme que par celles du corps ; que celui que le destin a placé plus haut surpassât tous les autres par ses brillantes qualités, grâce auxquelles il gagnerait l'amour du peuple, qui vaut mieux que la crainte. On voudrait que sa figure respirât l'autorité, que dans son visage et dans ses yeux brillât une certaine gravité jointe à de l'humanité ; qu'il fût noble dans ses manières,

témoignent les œuvres de Alonso Sánchez Coello et Sofonisba Anguissola, où le prince apparaît idéalisé, ses défauts soigneusement corrigés⁴. En choisissant de représenter le prince avec une fidélité inédite, Antonio Ricci confronte directement cette tradition. Les témoignages de la réelle physionomie du prince, jusque-là relégués à des documents diplomatiques ou littéraires, trouvent une traduction visuelle dans le portrait de Ricci, ce qui en fait une œuvre unique dans le corpus iconographique de l'infant. Ce portrait, qui n'a jamais fait l'objet d'études scientifiques approfondies jusqu'à présent, ouvre de nouvelles perspectives quant à la notion d'intime dans la peinture de cour. Il appelle à une relecture des normes artistiques et politiques qui ont structuré la représentation des Habsbourg, tout en posant les bases d'une réflexion critique sur le rôle de l'image dans la construction de la mémoire dynastique. À travers ce dévoilement de l'intime, Antonio Ricci ne se contente pas de peindre un individu : il interroge les mécanismes mêmes de la représentation monarchique. Ce portrait devient alors un espace de questionnement, où la mémoire dynastique croise l'histoire personnelle, et où la vérité de l'intime se confronte aux impératifs régaliens⁵. Notre étude s'appuiera ainsi sur l'analyse croisée de deux types de sources : d'une part, les portraits officiels réalisés par des peintres tels qu'Alonso Sanchez Coello et Sofonisba Anguissola, qui participent à la construction de l'image publique et symbolique de la monarchie ; d'autre part, des documents privés, notamment la correspondance du roi Philippe II ainsi que les échanges diplomatiques des ambassadeurs étrangers, offrant un éclairage sur les perceptions et les tensions internes au sein de la cour. En confrontant ces deux corpus, nous mettrons en regard les discours de l'intime, contenus dans les écrits privés, et les représentations officielles, portées par les portraits de cour, afin de situer l'analyse du portrait de Ricci au croisement de ces deux sphères : l'intime et le public, le privé et l'officiel. Notre réflexion vise à comprendre comment ce portrait inédit d'Antonio Ricci marque une rupture non seulement dans les codes esthétiques de l'époque, mais aussi dans la manière dont l'intime est conceptualisé dans l'art de cour. Là où les œuvres précédentes cherchaient à dissimuler les failles physiques des souverains, cette représentation invite à une réflexion plus nuancée sur la vulnérabilité humaine et son rapport au pouvoir.

grand et robuste de corps, perspicace, disposé à gagner les esprits par sa faveur et sa grâce » (traduit par l'auteure).

- 4 Sur l'application systématique de l'idéalisation dans les portraits de Don Carlos jusqu'en 1592, voir notamment les œuvres qui servent d'exemples dans cet article : Alonso Sánchez Coello, *Le Prince Don Carlos*, 1557, huile sur toile, 109 × 95 cm, Madrid, Museo del Prado ; Alonso Sánchez Coello d'après Sofonisba Anguissola, *Don Carlos*, 1567, Madrid, collection privée ; Alonso Sánchez Coello, *Le Prince Don Carlos d'Autriche*, 1567, huile sur toile, 186 × 82,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Ces trois portraits, parmi d'autres, montrent de manière exemplaire comment les peintres corrigèrent les défauts physiques du prince pour en proposer une image idéalisée et politiquement valorisante.
- 5 Sur la question de l'intime voir par exemple, Ariès, 1983 : 21 : « Ce sont des écrits sur soi et, bien souvent, pour soi et seulement pour soi. On ne cherche pas toujours à les publier. Même quand ils ne sont pas détruits, ils ne survivent que par hasard, au fond d'une malle ou d'un grenier. » ; Laé, 2003 : 140-141. Voir également l'intéressant avant-propos de Garbay-Velázquez Bravo, 2018 : 1-14.

Les commandes de Juan de Ribera à Antonio Ricci au service de la mémoire dynastique

Né à Ancône vers 1560, Antonio Ricci apparaît pour la première fois dans les archives espagnoles en décembre 1585, lorsqu'il arrive d'Italie au palais de l'Escorial. Il fait alors partie du groupe de peintres accompagnant Federico Zuccaro, dont il est le disciple. Ricci réalise des fresques au sein du monastère royal, mais celles-ci ne rencontrent pas l'approbation de Philippe II et sont rapidement effacées. En mai 1586, après seulement six mois, Ricci et ses compagnons sont renvoyés, à l'exception de Bartolomé Carducho, avec une indemnisation suffisante pour financer leur retour en Italie (Benito-Domenech, 1980 : 141). Cependant, Antonio Ricci choisit de rester en Espagne et s'établit à Madrid comme peintre indépendant. Peu d'informations subsistent sur cette période. En revanche, les archives du Collège Royal du Corpus Christi de Valence semblent attester qu'en 1592, il possédait un atelier dans la capitale.

C'est dans ce contexte que se dessinent les échanges entre Antonio Ricci et Juan de Ribera, figure éminente de l'Église et de la politique espagnole. Ribera, nommé évêque de Badajoz en 1562, puis archevêque de Valence en 1568, entreprend entre 1583 et 1586 la fondation du Collège du Corpus Christi à Valence, dont il rédige lui-même les constitutions (Benito-Domenech, 1980 : 142). Proche des sphères du pouvoir, il est également désigné patriarche latin d'Antioche par le pape Pie V. Ses relations avec la couronne espagnole sont marquées par des événements clés, comme la célébration du mariage de Philippe III et de Marguerite d'Autriche dans la cathédrale de Valence en 1599. Plus tard, Philippe III le nomme vice-roi et capitaine général de Valence (1602-1604).

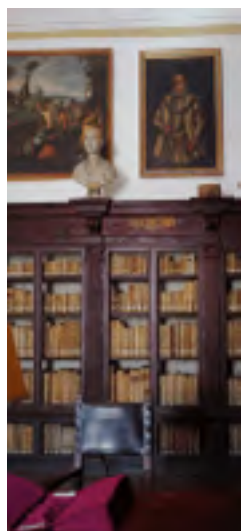
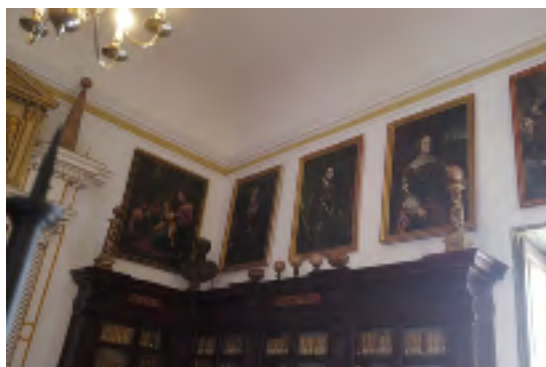
Les interactions entre Ricci et Ribera prennent forme en 1592, lorsque ce dernier passe commande de plusieurs œuvres au peintre. Les archives du Corpus Christi indiquent qu'à cette date, Ribera acquiert une série de copies des portraits de la famille royale, similaires à ceux exposés dans la *Galería de Retratos del Palacio del Pardo*. Le 30 avril de cette année, Ribera achète trois peintures religieuses à Ricci⁶, suivies d'un lot additionnel le 24 mai (Benito-Domenech, 1980 : 143). Ce dernier inclut une série iconographique représentant les rois, reines et membres de la famille royale (principalement de la dynastie des Habsbourg)⁷, aujourd'hui conservée et exposée dans la bibliothèque du Collège. Parmi ces œuvres, certaines sont identifiées comme des copies d'originaux de Titien, de Alonso Sanchez Coello et de Sofonisba Anguissola.

Cette collaboration, bien que circonscrite à ces acquisitions, souligne le rôle stratégique de Ribera dans la préservation de l'héritage dynastique des Habsbourg. Même si l'on ne peut qualifier Ribera de mécène de Ricci, il est plausible qu'il ait facilité au peintre l'accès au palais du Pardo afin de lui permettre de copier les œuvres exposées dans la galerie des portraits. Cette initiative

6 *La Virgen del Popolo* (catalogue num.210), *La parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro* (catalogue num.209), *La Magdalena en el huerto* (inventaire de 1611, num.234), Benito-Domenech, 1980 : 142.

7 Les portraits du roi d'Alphonse XI, Henri IV de Castille et ceux d'Isabelle I^{re} de Castille et Ferdinand II d'Aragon y figurent également.

témoigne de la volonté de Ribera de reproduire, au sein du Collège du Corpus Christi, une galerie de portraits consacrée à la légitimation et la glorification dynastique⁸. Elle reflète non seulement sa proximité avec la famille royale, mais également une forme d'allégeance politique et religieuse, inscrivant le Collège dans une dynamique de fidélité au pouvoir des Habsbourg⁹. À ce sujet, Juan Miguel Serrera souligne que la mise en place d'une « salle des lignages » ou « galerie dynastique », exposant les portraits de ses habitants aux côtés de ceux d'empereurs romains, de rois et de princes, reflète une volonté d'inscrire l'histoire familiale de la maison dans une continuité historique¹⁰.



- 8 « Para resaltar su vinculación familiar con los Reyes de España reúne Don Juan de Ribera, el Patriarca de Valencia, una serie de retratos reales en su palacio de la calle de Alboraya. El conjunto dio lugar al llamado Aposento de los Reyes, cuyo contenido se trasladó en 1615 a la biblioteca del Colegio del Corpus Christi. La serie la iniciaba un retrato de Alfonso XI el Justiciero, punto de arranque de los Enríquez de Ribera, linaje del Patriarca, y a su vez común entronque con la dinastía de los reyes de Castilla y la familia del prelado. » (Serrera, 1990: 57)
- 9 M. Álvaro Martínez Botella, sacristain et conservateur du Collège nous a expliqué que le saint patriarche demande la création de cette bibliothèque personnelle sur les hauteurs du séminaire royal afin de la préserver d'éventuelles inondations. Cette démarche reflète l'importance que Juan de Ribera accordait à sa bibliothèque et aux œuvres qu'elle renferme.
- 10 « Para honrar una casa y ennoblecer a sus habitantes, nada mejor que montar una sala de linajes, en la que, junto a retratos de emperadores romanos, reyes y príncipes, emplazar los de sus moradores. » (Serrera, 1990 : 56)

Fig. 1. Bibliothèque personnelle de San Juan de Ribera, Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia, détails (photos de l'auteure).

Antonio Ricci : entre idéalisation maniériste et réalisme dissident dans le portrait de Don Carlos

Ricci se distingue par son approche singulière du rendu des traits physiologiques. En effet, les formes arrondies et les contours fermes des visages évoquent une qualité sculpturale, une certaine *plasticità*¹¹ qui, grâce au travail des volumes et des textures, semblent donner vie et densité aux figures. Ce traitement qui s'inscrit dans la tradition maniériste, renforcé par l'utilisation subtile de glacis, confère une certaine luminosité et donne aux figures une présence visuelle. Chez Ricci, les paupières et le menton sont traités avec une précision méthodique qui reflète un souci de structuration des formes. Les paupières, souvent représentées avec une légère convexité et des contours marqués, créent une sensation de relief tout en maintenant une certaine douceur dans la transition avec le reste du visage. De même, le menton, défini par des lignes fermes et des volumes arrondis, joue un rôle central dans l'équilibre des traits et l'affirmation de l'individualité du modèle.

Le traitement des textures et des volumes est quant à lui étroitement lié à son usage maîtrisé du clair-obscur. Bien que moins dramatique que celui de Caravage, son approche s'appuie sur des transitions progressives entre lumière et ombre pour créer une profondeur visuelle et une atmosphère feutrée. Selon Xavier Bray, ce type de clair-obscur, caractéristique de la peinture espagnole de cour, équilibre réalisme et solennité, permettant de concentrer l'attention sur les zones clés telles que le visage et les mains, tout en maintenant une harmonie globale dans la composition (Bray, 2009 : 75).

Toutefois, l'analyse comparative des portraits exécutés par Ricci met en lumière une exception notable : celui du prince Don Carlos (Fig. 4). Contrairement à d'autres de ses œuvres conservées au Collège, ce portrait se distingue par une fidélité inhabituelle à la physionomie du sujet, notamment dans la représentation de ses traits disgracieux, s'éloignant par conséquent de l'œuvre originale. En effet, prenons l'exemple du portrait de Charles Quint en armure, également attribué à Ricci (Fig. 2). Ce dernier témoigne d'une fidélité à l'œuvre de Juan Pantoja de la Cruz réalisée en 1605 (Fig. 3), d'après le portrait impérial du Titien de 1548¹². Des recherches iconographiques, notamment celles de Diane Bodart, montrent que le Titien avait déjà mis en œuvre des stratégies d'embellissement dans ses portraits de Charles Quint (Bodart, 2011 : 212)¹³. Ces

11 Baxandall, 1988 : 23 fait référence à la *plasticità* (terme italien pour « plasticité ») lorsqu'il décrit comment les peintres de la Renaissance utilisaient la lumière et l'ombre pour sculpter les volumes dans leurs compositions. Ce terme est particulièrement lié à l'étude du clair-obscur et à la manière dont les artistes modifient les formes pour créer de la profondeur.

12 L'incendie survenu dans le palais du Pardo le 13 mars 1604 provoqua la disparition de la galerie de portraits, dont l'œuvre réalisée par Titien en 1548. La copie exécutée par Juan Pantoja de la Cruz en 1605 fait suite à la demande de Philippe III de reconstruire cette galerie. L'œuvre représente un témoignage précieux de l'imagerie officielle de l'empereur.

13 Précisément, « Le visage définitif de l'empereur », chapitre V.

ajustements visaient à atténuer certains aspects physiques considérés comme problématiques, tels que son prognathisme mandibulaire important, tout en renforçant l'image de majesté impériale. En adoptant ces choix esthétiques dans son interprétation de Charles Quint, Ricci se conforme donc aux codes de représentation idéalisée, en accord avec les conventions de l'époque.



Fig. 2. Antonio Ricci, *L'empereur Charles Quint*, acheté par Juan de Ribera le 24 mai 1592, 126 x 86 cm, huile sur toile, Biblioteca del Santo, Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia.
Fig. 3. Juan Pantoja de la Cruz, d'après Titien, *L'empereur Charles V*, 1605, 183 x 110 cm, huile sur toile, © Museo Nacional del Prado, Madrid.

Cependant, cette approche contraste nettement avec le portrait de Don Carlos, dans lequel Ricci délaisse ces stratégies d'embellissement pour privilégier une représentation plus fidèle de la physionomie du prince. Ce choix iconographique, qui va à l'encontre des normes esthétiques de l'époque moderne, soulève des questions fondamentales sur les intentions de l'artiste et les impératifs politiques et symboliques qui ont guidé cette démarche. Pourquoi Ricci, qui adopte l'idéalisation dans le cas de Charles Quint, choisit-il une approche si différente pour Don Carlos ? Cette divergence souligne une tension significative entre l'héritage des conventions dynastiques et la volonté de confronter une vérité corporelle souvent occultée dans les représentations royales.



Fig. 4. Antonio Ricci, *Prince Don Carlos*, acheté par Juan de Ribera le 24 mai 1592, 126 x 85 cm, huile sur toile, Biblioteca del Santo, Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia.



Fig. 5. Alonso Sánchez Coello d'après Sofonisba Anguissola, 1567, *Don Carlos*, 102 x 76,5 cm, huile sur toile, collection particulière, musée des Beaux-Arts des Asturies, Oviedo.

Nos différents échanges avec les membres du séminaire et les conservateurs semblent confirmer que la représentation des traits disgracieux du prince ne peut pas être attribuée à une faiblesse technique du peintre. Il s'agirait, au contraire, d'un choix conscient et délibéré de la part de Ricci, visant à représenter fidèlement les caractéristiques physiques du sujet. Cette décision interpelle : elle suggère une volonté d'exposer une réalité corporelle, peut-être dans le but de souligner la singularité de Don Carlos et de contribuer à une réflexion sur la place de l'intime dans la représentation royale.

En définitive, ce portrait invite à repenser les normes artistiques et politiques qui encadrent la construction de l'image royale au XVI^e siècle. En rompant avec les codes traditionnels d'embellissement, Antonio Ricci semble ouvrir un espace de tension entre la vérité physiologique et les impératifs idéologiques, faisant du portrait de Don Carlos un objet unique et particulièrement significatif dans l'histoire de l'iconographie des Habsbourg.

La codification du visage dans le portrait royal : une tension entre l'intime et le visible

La représentation royale, particulièrement dans l'art de l'époque moderne, repose sur une tension fondamentale entre l'intime et le visible. L'intime, issu du latin *intimus*, ce qui est « le plus intérieur », se définit comme ce qui échappe à

la sphère publique, ce qui reste réservé au domaine privé et souvent inaccessible au regard collectif. Dans *La Société de cour* décrite par Norbert Elias, l'intime est délibérément relégué dans les marges pour préserver l'aura du pouvoir monarchique :

La vie privée, dans une cour, est une notion presque inexistante. Ce que nous appelons aujourd'hui *intimité* est réduit à sa plus simple expression : le souverain et les courtisans, à tout instants observés, doivent sans cesse incarner leur rôle, dans une mise en scène continue de leur position sociale. Il ne s'agit pas seulement de paraître, mais d'être, devant les yeux de tous, le reflet d'un ordre hiérarchique où le moindre geste, la moindre parole, participe à la grandeur de leur statut (Elias, 1985 : 113).

Le visible, en revanche, obéit à une dramaturgie complexe, où chaque détail de l'image royale est orchestré pour projeter majesté, autorité et perfection. Cette tension est particulièrement manifeste dans le portrait royal, qui n'est pas qu'une simple transcription de l'apparence physique. Il s'agit avant tout d'un outil politique, destiné à légitimer le pouvoir et à répondre à des attentes esthétiques et sociales codifiées par des traités d'art et de physiognomonie. À travers cette codification, ce qui doit être montré et ce qui doit rester invisible devient une décision stratégique, influencée par des enjeux moraux et politiques. Le portrait de Don Carlos par Antonio Ricci constitue une exception significative à ces conventions. En choisissant de représenter avec fidélité les difformités physiques du prince, il expose une intimité corporelle qui aurait normalement été dissimulée.

À l'époque moderne, les portraits royaux obéissent à des codes stricts définis dans des traités d'art comme l'*Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco. Dans son livre III, Pacheco insiste sur deux exigences fondamentales, la ressemblance fidèle au modèle et le respect du *decoro*¹⁴ : « La première est que le portrait doit être très semblable à l'original, et c'est la principale raison pour laquelle il est réalisé et dont le propriétaire est satisfait¹⁵ » (Pacheco, 1649 : 434).

L'image du souverain doit inspirer respect et autorité, en magnifiant la grandeur morale et politique de la figure royale. Ce dernier, concept central de la représentation royale, impose une correspondance entre la dignité du sujet et la manière de le représenter. L'objectif est de magnifier les qualités morales et politiques du souverain tout en occultant ce qui pourrait nuire à son image. Le corps du prince comme symbole de pouvoir devait incarner l'harmonie, la

14 Pour la notion de *decorum* voir Carducho, 1633 : 210-247 : « [...] *las cosas que convienen á un tercero, convienen entre sí y es así, que ambas trabajan é intentan representar, ó imitar el natural con aquella geometría, aritmética, belleza, gracia, y propiedad que convienen con los movimientos y decoros propios.* » Et Pacheco, 1649 : 180-194 : « [...] *en todo se debe guardar cierto decoro prudencial, no igualando el sujeto del hombre particular con el del Señor, ni el del Señor con el del grande Príncipe, ni el del Príncipe con la soberanía del Rey, ó Monarca.* »

15 « *La primera es á que el Retrato sea mui parecido a su original ; i este es el fin principal para que se haze, i con que queda satisfecho el dueño* » (traduit par l'auteure).

grandeur et la perfection dynastique. Tout défaut physique ou mental risquait d'être perçu comme une faiblesse de la monarchie elle-même.

Selon Carmelo Lisón Tolosana, « l'image fait le roi ». La représentation monarchique ne vise donc pas la restitution mimétique du souverain, mais relève d'une construction symbolique qui le dépasse : « Nous ne voyons pas dans l'image la nature réelle du roi ; nous l'éliminons ». L'image vient ainsi effacer l'individu pour n'en conserver que la fonction. Elle constitue « une figure, une fiction [...] qui vide le corps mortel du roi et le remplace par un corps mystique », où la présence physique du monarque devient secondaire au profit de la présence *regia* qu'elle doit incarner (Lisón Tolosana, 1992 : 182-184).

Le portrait royal, dans cette perspective, dépasse le simple exercice artistique. Comme le souligne Georges Didi-Huberman dans *Devant l'image*, chaque choix figuratif devient un acte politique (Didi-Huberman, 1990 : 71). Le portrait ne cherche pas tant à représenter une vérité objective qu'à produire un effet de légitimité et d'adhésion. Dans ce cadre, les imperfections physiques ou morales, perçues comme incompatibles avec les idéaux de majesté et d'harmonie, sont systématiquement corrigées ou effacées. Ce processus de dissimulation participe à ce que Norbert Elias décrit comme une « mise en scène du pouvoir », où l'image royale devient le support d'un discours symbolique.

Les traités de physiognomonie, tels que *Fisonomía natural y varios secretos de naturaleza* (1597) de Jeronimo Cortés ou *El sol solo y para todos sol de la Filosofía sagaz y anotomía de ingenios [...]* (1637) d'Esteban Pujasol, renforcent ces normes en établissant des liens entre traits physiques et qualités morales. Selon ces textes, l'harmonie des proportions faciales est un indice d'équilibre intérieur et de vertu, tandis que les traits disgracieux ou disproportionnés sont associés à des vices ou des désordres moraux. Dans ce contexte, les malformations, les maladies ou les traits disgracieux sont perçus comme des menaces pour l'image royale. Ils sont relégués dans le domaine de l'intime, car leur exposition publique pourrait compromettre non seulement la dignité personnelle du monarque, mais aussi la stabilité de la dynastie. Ces interprétations influencent profondément les artistes, les conduisant à privilégier l'idéalisation pour satisfaire aux normes politiques et sociales de l'époque.

Ces théories s'inscrivent dans une tradition antique, héritée d'Aristote et développée par Platon dans *Philèbe* : « C'est dans la mesure et la proportion que se trouvent partout la beauté et la vertu¹⁶ », où la beauté est associée à l'ordre et à l'harmonie, considérés comme des reflets de la perfection morale.

Huarte de San Juan, dans son chapitre XIV de *Examen de ingenios* (1575), reprend cette tradition en affirmant que la beauté est essentielle à la légitimité politique :

Être beau et gracieux en tant que roi est l'une des choses qui incitent le plus les sujets à l'aimer et à l'apprécier. Car, selon Platon, l'objet de l'amour est la beauté et la bonne proportion ; et si le roi est laid et

16 Cette traduction de *Philèbe* a été réalisée par Émile Chambry (Platon, 1992 : 371).

mal formé, il est impossible que ses sujets l'apprécient ; au contraire, ils sont honteux qu'un homme imparfait et dépourvu des biens de la nature vienne les gouverner et les commander¹⁷ (Huarte de San Juan, 1989 : 588).

Cette exigence de beauté et de dignité se retrouve également dans la réflexion de Francisco de Holanda qui souligne dans *De la pintura antigua* (1548) que seuls les princes et les souverains sont jugés dignes d'être représentés, en raison de la valeur mémorielle et exemplaire attachée à leur image¹⁸.

Dans la théorie et la pratique du portrait à la Renaissance, cette tension entre ressemblance et idéalisation contraignait l'artiste, particulièrement lorsqu'il s'agissait du portrait d'un prince, à atteindre un équilibre délicat. Dans son traité *De Pictura* de 1435, Leon Battista Alberti cite l'exemple d'Antigonos peint par Apelle (vers 306-301 av. J.-C.) pour illustrer la nécessité de masquer les aspects disgracieux des corps dans la peinture et de rectifier autant que possible les imperfections, tout en maintenant la ressemblance, particulièrement dans les portraits royaux :

Mais ayez soin d'observer toujours la pudeur et la modestie ; que les parties obscènes ou disgracieuses soient voilées par des draperies, par des feuillages, ou bien couvertes avec les mains. Apelles, en peignant Antigone, eut soin de représenter son visage du côté où n'était pas le défaut de son œil. [...] On raconte que Périclès avait la tête trop longue et mal faite, et aussi les peintres et les sculpteurs ne le représentaient pas la tête nue, comme les autres, mais ils le coiffaient d'un casque. Enfin, Plutarque nous apprend que les anciens peintres, lorsqu'ils prétraient des rois, avaient coutumes, quant aux défauts, de ne pas vouloir paraître les avoir entièrement négligés, mais de les amender le plus possible. Ainsi donc, j'entends que la pudeur et la modestie soient si bien observées dans un sujet, que les laides soient laissées de côté, ou tout au moins arrangées (Alberti, 1868 : 155).

Il met également au centre de son propos l'importance de « laisser le laid de côté » pour que soit travaillée la composition car : « C'est de l'assemblage des superficies que résulte cette grâce qu'on nomme beauté [...] Ainsi donc, ce qu'on doit surtout rechercher dans la composition des surfaces, c'est la grâce et la beauté » (Alberti, 1868 : 145).

Ce laid que les artistes doivent dissimuler correspond à ce qu'Umberto Eco nomme le « laid formel », c'est-à-dire une laideur « naturelle », perçue comme

17 « *Ser el rey hermoso y agraciado es una de las cosas que mas convidan a los súbditos a quererle y amarle. Porque el objeto del amor dice Platón que es la hermosura y buena proporción; y si el rey es feo y mal tallado es imposible que los suyos le tengan afición, antes se afrentan de que un hombre imperfecto y falto de los bienes de Naturaleza los venga a regir y mandar* » (traduit par l'auteur).

18 « *Digo, que tengo para mí, que solamente los claros príncipes y reyes o emperadores merecen ser pintados y que queden sus imágenes y figuras en su buena memoria a los futuros tiempos y edades* » (Holanda, 1563 : 255).

un déséquilibre ou une incohérence dans l'organisation des parties du corps, lorsque l'une d'elles n'est pas « comme elle devrait être » (Eco, 2007 : 19).

Dans le cadre de notre étude, nous avons pu constater que les différents traités élaborés par les théoriciens et peintres du XVI^e siècle s'appuyaient constamment sur les *topoi* d'Antigonos et de Périclès afin de justifier cette idée de « laideur dissimulée ». Dans son *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura* de 1584, Giovan Paolo Lomazzo, offre une formulation plus aboutie de ce procédé. Il recommande, pour les portraits des souverains « d'augmenter toujours la grandeur et la majesté dans les visages, en dissimulant les défauts naturels, à l'instar des anciens peintres qui avaient pour habitude de cacher les imperfections naturelles par l'art¹⁹ ». Ces attentes esthétiques et morales expliquent pourquoi, comme le souligne Diane Bodart dans *Portrait du pouvoir*, les portraits royaux privilégient l'omission des défauts physiques, au point de sacrifier parfois la ressemblance (Bodart, 2011 : 112).

Plutarque, dans les *Vies Parallèles*, affirme que : « Les peintres, pour saisir les ressemblances, se fondent sur le visage et les traits de la physionomie et ne se soucient guère des autres parties du corps » (Plutarque, 1893 : 266). Georges Didi-Huberman décrit cette tension entre ressemblance et idéalisation comme un « paradoxe figuratif » (Didi-Huberman Georges, 1986 : 734). Si la ressemblance est essentielle pour garantir l'authenticité du portrait, elle est souvent subordonnée aux impératifs de bienséance et de grandeur. L'exemple du portrait d'Antigonos borgne peint par Apelle cité plus haut, illustre cette tension. En choisissant de représenter le roi de profil pour dissimuler sa difformité, il devient un modèle quant à la question de la représentation du laid dans le portrait royal, où l'intime est systématiquement effacé pour préserver l'autorité. Cette mise en lumière de l'intime par Antonio Ricci peut donc être interprétée comme une critique des conventions esthétiques et politiques dominantes. En rendant visible ce qui est habituellement caché, l'artiste interroge non seulement les normes esthétiques, mais aussi les rapports de pouvoir qui structurent la représentation.

La représentation du prince Don Carlos : une intimité rendue visible

La représentation de Don Carlos soulève des questions fondamentales : que se passe-t-il lorsque l'intime, en tant que vérité physique, entre en conflit avec les attentes publiques ? Peut-on représenter un prince qui ne correspond pas aux normes esthétiques de son époque sans compromettre la légitimité de son pouvoir ? Que faire d'un prince dont le visage, censé incarner l'harmonie et la grandeur, échappe à ces normes esthétiques ? Ces interrogations, centrales

19 « *Conciossiachè al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto li antichi pittori, i quali solevano sempre dissimulare, ed anco nascondere le imperfezioni naturali con l'arte* » (Lomazzo, 1585 : 433) (traduit par l'auteure).

dans l'art du portrait royal, trouvent une résonance particulière dans le cas de Don Carlos.

Ces réflexions s'inscrivent dans les distinctions établies par Aristote dans sa *Poétique* où il différencie trois types de représentations artistiques (Aristote, 2006 : 1448a) : celle idéalisée de Polygnotos, qui embellit la réalité ; celle de Pauson, qui enlaidit et caricature ; et celle de Dionysos, qui montre les choses telles qu'elles sont, dans leur vérité brute. En parallèle, Norbert Elias, dans *La Société de cour*, analyse la mise en scène du pouvoir comme une construction maîtrisée de l'image publique (Elias, 1985 : 98-108), où tout écart par rapport à l'idéal menace la souveraineté.

Les artistes mandatés pour représenter Don Carlos dès son plus jeune âge ont tenté, par divers procédés, de masquer ses nombreuses difformités physiques. Le portrait de 1557 réalisé par Alonso Sanchez Coello illustre particulièrement cette démarche. Loin d'une représentation fidèle, cette œuvre vise à magnifier le jeune prince en construisant une image idéalisée.



Fig. 6. Alonso Sánchez Coello, *Le Prince Don Carlos*, 1557, huile sur toile, 109 x 95 cm, © Museo Nacional del Prado, Madrid.

Dans ce tableau, Sanchez Coello présente le prince Don Carlos âgé de douze ans, vêtu d'une cape d'hermine royale, siégeant fièrement au centre d'une composition éclairée par une lumière presque divine. L'utilisation d'éléments iconographiques classiques, tels que Jupiter visible à travers une fenêtre ou encore l'aigle portant une colonne d'Hercule, renforce l'idée d'un monarque tout-puissant en devenir. Ces codes empruntés à la mythologie grecque exaltent non seulement la puissance du prince, mais inscrivent également sa figure dans une continuité dynastique. Par ailleurs, la volumineuse cape contribue à dissimuler ses déséquilibres physiques : elle égalise la hauteur de ses épaules et masque

ses bras inégaux. En s'appuyant sur ces stratagèmes, Sanchez Coello parvient à concilier les attentes de la monarchie avec les théories renaissantes sur l'image du souverain, produisant un portrait où les défauts du modèle sont gommés au profit d'une vision idéalisée, d'une dignification du personnage royal.

Cependant, les efforts pour masquer ces imperfections n'empêchent pas les préoccupations croissantes concernant la santé mentale et physique de Don Carlos. Maximilien II, notamment, souhaitait obtenir une représentation fidèle du prince pour évaluer la viabilité de son mariage avec sa fille, l'archiduchesse Anne, et s'informer sur la question de la succession au trône espagnol. Ces portraits, bien qu'utilisés pour resserrer les liens entre familles royales, servaient également à négocier des alliances stratégiques. Il s'agissait de portraits de cour, dans lesquels, même si les traits physiognomoniques du modèle devaient être reflétés, il n'était pas moins important de représenter la majesté. Cependant, en raison de leur finalité politique ces portraits ne respectaient pas toujours les règles de représentation fidèle au modèle.

Une partie de notre étude s'est portée sur les témoignages des ambassadeurs étrangers à Madrid entre 1557 et 1567 qui viennent illustrer les tensions entre attentes diplomatiques et réalités physiques. Federico Badoaro, ambassadeur vénitien, décrit en 1559 un Don Carlos « à la tête disproportionnée du reste du corps », faible de complexion et au caractère cruel.

Le prince Don Carlos est âgé de douze ans. Il a la tête disproportionnée du reste du corps. Ses cheveux sont noirs. Faible de complexion, il annonce un caractère cruel. Un des traits que l'on raconte de lui est que lorsqu'on lui apporte des lièvres son plaisir est de les voir rôtir vivants²⁰ (Gachard, 1855 : 63).

En 1563, son successeur, Paolo Tiepolo, qualifiera sa figure de « laide et désagréable ».

Un an après, le 22 avril 1564, le baron Dietrichstein, ambassadeur de l'empereur Maximilien II, est celui qui brossera le portrait le plus féroce, puisqu'il commentera qu'il était « pâle à l'excès, avec une épaule plus haute que l'autre, la jambe droite plus courte que la gauche, que rien de lui rappelle le sang des Habsbourg. Sa poitrine paraît creuse et il a une bosse sur le dos à la hauteur de l'estomac²¹ » (Gachard, 1863 : 144). Il conclura cette amère description en disant : « Don Carlos est un prince infirme et faible, en revanche il est fils d'un puissant monarque ». Ces récits témoignent des défis auxquels étaient confrontés

20 « *Il principi Carlo è di età d'anni dodici. Ha la testa di grandezza sproportionata al corpo ; di pelo nero et di debile complessione. Dimostra d'haver un animo fiero ; et tra li effetti che si raccontano, uno è che, alle volte che d'alla caccia li viene portato lepri, o simili animali, si diletta di vederli arrostiti vivi [...]*. » (traduit par l'auteure d'après les travaux de Gachard, 1855 : 63)

21 « [...] *Graue Augen, ein mittelmäßige Lefzen, ein lange letkhin, und Angesicht gar blass, schlecht nit aus dem Österreichischen Geschlecht, nit breit von Achseln, von Leib auch nit groß. Der ein Achsel höher ein wenig als die andere, eine eingebogene Brust, unter den Schultern herab schier gegen den Magen über ein Buckel. Den linken Fuß auch um ein gut länger als den rechten, und braucht die ganze rechte Seite übler als die linke. Von Leib auch nit groß, der ein Achsel höher ein wenig als die andere, eine eingebogene Brust, unter den Schultern herab schier gegen den Magen über ein Buckel.* » (traduit par l'auteure d'après les travaux de Gachard, 1863 : 144)

les artistes chargés de représenter un héritier en inadéquation flagrante avec les idéaux de son époque.

Les travaux d'inventaires de Maria Kusche nous indiquent, qu'en 1564, débute également l'organisation des portraits destinés à la galerie du palais du Pardo. Pedro de Hoyos, secrétaire de Philippe II, informe ce dernier que le peintre de cour Alonso Sánchez Coello envisage de commencer par les portraits du prince Don Carlos (Kusche, 2003 : 168). Probablement parce que, simultanément, le baron Dietrichstein lui avait commandé un portrait du prince pour l'envoyer à Maximilien II. Lorsque Dietrichstein arrive en Espagne le 17 mars 1564 en tant qu'ambassadeur de la cour de Vienne, de sérieuses inquiétudes persistent sur la capacité de l'infant à succéder à son père sur le trône et sur ses chances de survie²² (Koch, 1857 : 117). Une chute en 1562 lui avait causé une contusion au côté gauche du cerveau, entraînant une paralysie partielle du côté droit, ainsi que des troubles de l'élocution (Gachard, 1863 : 73). Bien que Don Carlos se soit partiellement rétabli de cet accident, son état de santé physique et mental restait préoccupant, ce qui éveilla l'intérêt de l'empereur du Saint-Empire quant au potentiel mariage avec sa fille.

Dietrichstein, pour évaluer l'état de santé du prince, commande le 29 mars 1564 à Sánchez Coello un portrait censé fournir une représentation fidèle et non idéalisée de ce dernier.

Achévé le 4 juillet de la même année, et bien qu'il dissimule l'asymétrie des jambes grâce à une posture élégante et conférant une certaine dignité à l'expression du visage, le portrait ne parvint pas à satisfaire la cour viennoise²³. Maximilien II le jugea « trop lisse » et « inapproprié », tandis que Don Carlos lui-même le trouva « trop explicite », « *muy osado* » (Kusche, 2003 : 169). Dans une lettre adressée à Maximilien II, l'ambassadeur critiqua ouvertement les ajustements esthétiques, déplorant une représentation qui ne reflétait ni la réalité physique ni les attentes politiques.

[...] que le peintre espagnol ait embelli son seigneur / son maître n'a rien d'étonnant, je me suis demandé s'il convenait de l'envoyer. Votre Majesté, les défauts... Les traits ne sont pas mauvais, mais le visage n'est pas aussi plein et il est plus pâle que sur le portrait. Les yeux ne sont pas aussi éveillés. La bouche est toujours ouverte, le pied gauche est beaucoup plus long que le droit. Et les vêtements cachent une grande partie de ce que je vous ai raconté dans ma lettre, Votre Majesté²⁴ (Kusche, 2003 : 170).

22 Lettre datée du 17 mars 1564 envoyée par le baron Dietrichstein à Maximilien II.

23 L'œuvre en question : Alonso Sánchez Coello, *Le prince Don Carlos d'Autriche*, 1567, huile sur toile, 186 x 82,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne, est consultable en ligne : <https://www.khm.at/kunstwerke/infant-don-carlos-1545-1568-1685>.

24 « [...] que el pintor español haya mejorado a su señor no es de extrañar, estuve dudando si mandarlo. Vuestra Majestad, los defectos... las facciones no están mal, pero la cara no es tan llena y más pálida que el que en el retrato los ojos no están tan despiertos. La boca siempre abierta, el pie izquierdo es mucho más largo que el derecho. Y la ropa tapa mucho de lo que le conté a su Majestad en mi carta. » (traduit par l'auteure d'après les travaux de Kusche, 2003 : 170)

Sánchez Coello cherchait cependant à atténuer ces imperfections. Il dissimulait la tête disproportionnée sous un chapeau et utilisait une cape pour masquer l'asymétrie des épaules causée par une scoliose. Cette déformation de la colonne vertébrale se manifestait par une petite bosse visible sur le devant. Le peintre compensait cette particularité avec une courbe dans le pourpoint et une légère inclinaison du côté droit. Ces caractéristiques physiques, comme l'ambassadeur Dietrichstein les décrira quelques années plus tard, incluaient également des mains décharnées et ouvertes, presque comme des griffes, signes distinctifs des personnes atteintes de déficiences physiques.

En effet, l'échange de l'ambassadeur viennois dénonce et reproche à Sanchez Coello un procédé d'embellissement bien trop prétentieux. Les différentes lettres écrites par les ambassadeurs étrangers ainsi que les détails médicaux sont essentiels car ils nous permettent aujourd'hui d'évaluer le degré de réalisme dans l'œuvre des artistes. Ce portrait de Don Carlos, qui, selon Dietrichstein, manquait de fidélité au modèle, était perçu par le prince comme trop explicite et présenté comme une version peu flatteuse, jugée ainsi par Philippe II comme inapte pour être exposée dans la galerie des portraits.

Face à cet échec, un nouveau portrait fut commandé en 1567 à Sofonisba Anguissola (Fig. 5). Tous les détails disgracieux tels que l'expression froide et mélancolique, les yeux semi-fermés et la bouche entrouverte, caractéristiques de Sánchez Coello dans son portrait de 1564, ont été éliminés, laissant une image plus harmonieuse et conforme aux attentes royales de l'époque. Ainsi, l'œuvre d'Anguissola, adoptée pour figurer dans la galerie du Pardo, présentait une version idéalisée du prince qui répondait aux attentes de bienséance nécessaires dans la représentation d'un héritier royal. Vêtu d'un costume de satin blanc orné de fourrure, Don Carlos y apparaît robuste et en bonne santé, loin des réalités décrites par les ambassadeurs. Ce tableau, perdu dans l'incendie de 1604, n'est connu aujourd'hui que par des copies, dont celle attribuée à Sanchez Coello²⁵ (Fig. 5), où les imperfections du prince sont habilement dissimulées.

Le travail exhaustif mené par María Kusche sur la reconstitution de la *Galería de Retratos del Pardo* (Kusche, 2003 : 165) a permis de réattribuer certaines œuvres à des artistes comme Sofonisba Anguissola, remplaçant ainsi des attributions antérieures erronées.

Nos recherches ont établi un lien entre les portraits exposés dans la bibliothèque du Collège du Corpus Christi de Valence et ceux détruits lors de l'incendie de 1604. Ceux conservés à Valence sembleraient donc être les copies de ceux présents au Pardo. En effet, notre analyse permet d'avancer l'hypothèse que le portrait (Fig. 4) récemment découvert et attribué à Antonio Ricci serait une version réinterprétée de celui réalisé par Sofonisba Anguissola, qui n'apparaît pourtant dans aucun inventaire cité par Kusche. Ce tableau, bien qu'il n'apparaisse dans aucun inventaire connu, pourrait avoir été négligé en raison du manque de notoriété de Ricci à l'époque. Bien que la version d'Antonio Ricci reproduise à l'identique la mise en scène, la posture, les ornements et la tenue

25 Cette copie de 1567 d'après l'œuvre originale de Sofonisba Anguissola, attribuée à Alonso Sanchez Coello, appartient à une collection particulière.

du prince présents dans l'œuvre d'Anguissola, elle s'en distingue par une réinterprétation significative du visage et des malformations, offrant une lecture plus réaliste et détaillée des traits physiques de l'infant. En effet, les détails semblent davantage s'inspirer des descriptions formulées par les ambassadeurs. Les différents éléments se retrouvent dans le visage disproportionné du prince, accentué par l'éclairage qui met en avant un front proéminent et des joues anguleuses. La pâleur de son teint, combinée à la rigidité de ses traits, semble traduire l'idée de « faiblesse de complexion » évoquée notamment par l'ambassadeur vénitien en 1559.

La représentation de Don Carlos dans ce portrait se distingue également par une asymétrie marquée, qui traduit un déséquilibre dans les proportions et une absence d'harmonie, s'écartant ainsi des principes esthétiques et des règles physiognomoniques des traités d'art de l'époque. Ricci reprend la position de trois quarts, légèrement rigide, où l'asymétrie de la composition attire l'attention sur les épaules, le cou et la tête. L'épaule gauche, légèrement plus basse, accentue cette impression de déséquilibre physique. Cette asymétrie est soulignée par l'agencement des vêtements, notamment la cape de fourrure, qui tombe de manière plus volumineuse sur l'épaule droite, laissant la gauche davantage exposée. Ce choix attire l'attention sur la scoliose du prince, décrite de manière récurrente dans les rapports des ambassadeurs comme causant une différence notable dans la hauteur des épaules et une légère bosse dorsale. Le pourpoint suit la courbure de la cage thoracique et une ombre accentuée sur le buste révèle cette déformation, trahissant la présence de la bosse sans pour autant la caricaturer.

Anguissola, quant à elle, exploite pleinement la richesse des vêtements pour masquer ces défauts. La fourrure est disposée de manière à élargir visuellement les épaules, et les plis des étoffes sont soigneusement dessinés pour structurer une silhouette harmonieuse, minimisant toute trace d'asymétrie ou de fragilité.

L'éclairage utilisé par Ricci met en relief les défauts anatomiques du prince tout en respectant une certaine subtilité. La direction de la lumière, concentrée sur le visage, les épaules et les mains, crée des ombres stratégiquement placées qui accentuent les asymétries. Une ombre marquée sous le menton met en avant la posture légèrement inclinée du cou et la proéminence du visage.

À l'inverse, dans une démarche d'idéalisation, Sofonisba Anguissola lisse les traits disgracieux du prince pour lui conférer une apparence harmonieuse, conforme aux standards esthétiques. Le visage de Don Carlos y apparaît plus symétrique, les yeux plus ouverts et alertes, la bouche fermée, et la carnation uniforme et lumineuse. Elle introduit une lumière plus douce et diffuse, qui unifie les traits et gomme les imperfections, ce qui contribue à donner à Don Carlos une apparence plus noble et équilibrée, conforme à l'image idéalisée attendue.

Le traitement des traits du visage est particulièrement révélateur. Le regard du prince, souvent décrit comme « froid » ou « hostile » par ses contemporains, est reproduit par Ricci avec fidélité. Les yeux mi-clos, une caractéristique relevée par les ambassadeurs, traduisent une certaine fatigue ou un désintérêt. Les

sourcils légèrement froncés, quant à eux, ajoutent une nuance d'austérité. Selon Giambattista Della Porta, dans sa *Physionomie humaine*, ces sourcils peuvent être associés à un tempérament mélancolique ou inquiet (Della Porta, 1660 : 137-142), tandis que les yeux mi-clos reflètent une tendance à la dissimulation ou au manque de confiance (Della Porta, 1660 : 461-465). Ricci accentue ces caractéristiques par des ombres discrètes mais précises autour des orbites, renforçant ainsi l'expression fatiguée et mélancolique du prince. Les yeux sont alourdis, désaxés, asymétriques, et les cernes marqués.

Le nez long et légèrement dévié, une autre caractéristique mentionnée par Della Porta comme un signe de déviance morale (Della Porta, 1660 : 154), est également souligné dans le portrait par un jeu d'ombres latérales qui accentuent l'impression de déséquilibre entre les deux moitiés du visage. La bouche, quant à elle, est fermée mais tirée, avec des coins légèrement tombants, traduisant une expression de résignation ou de mélancolie, en accord avec les interprétations physiognomoniques de l'époque.

Les détails vestimentaires renforcent le contraste entre l'apparente grandeur du statut princier et la fragilité physique du modèle. La cape de fourrure, richement travaillée, attire l'attention sur les épaules mais ne parvient pas à masquer complètement leur asymétrie. Les mains, décrites par Dietrichstein comme « décharnées²⁶ » (Kushe, 2003 : 170), sont ici représentées avec une maladresse visible, attirant le regard par leur contraste avec les riches ornements des vêtements. Le portrait, loin de magnifier la grandeur du prince, semble au contraire mettre en lumière ses fragilités physiques et morales, reflétant avec exactitude les descriptions peu flatteuses des ambassadeurs.

Ces différences techniques et esthétiques reflètent des intentions divergentes. Le portrait de Sofonisba Anguissola, réalisé en 1567 dans un contexte où Don Carlos était encore pressenti pour un mariage dynastique avec l'archiduchesse Anne d'Autriche, vise clairement à projeter une image flatteuse et diplomatiquement viable du prince, héritier de la couronne espagnole. En revanche, l'œuvre de Ricci, réalisée en 1592, vingt-quatre ans après la mort du prince, semble participer d'une réflexion critique sur l'image publique de ce dernier.

En juxtaposant les descriptions contemporaines de Don Carlos avec les procédés techniques de Ricci, il apparaît clairement que ce portrait est à la fois une œuvre réaliste et un manifeste sur les tensions entre public et privé, visible et caché. Le peintre réussit ainsi à inscrire ce portrait dans un discours à la fois artistique et politique, où l'intime devient un espace de réflexion sur la fragilité du pouvoir et les limites de sa mise en scène.

Ainsi, la comparaison de ces deux portraits met en évidence la tension constante entre vérité et idéalisation dans l'art de la Renaissance. Alors qu'Anguissola privilégie une esthétique de la bienséance, effaçant les imperfections pour répondre aux exigences de la cour, Ricci adopte une approche plus audacieuse, voire subversive, en rendant visible une dimension intime souvent masquée dans les représentations royales. Cette dualité reflète non seulement les

26 Lettre du 29 mars 1564 « [...] *las manos típicas escuálidas de los deformes.* »

choix artistiques des deux peintres, mais aussi les enjeux politiques et sociaux propres à leur époque.

De l'intime codifié à l'intime dévoilé : préservation, dissimulation et lecture politique

Un questionnement s'impose : dans quelle mesure les défauts physiques d'un héritier royal peuvent/doivent-ils être rendus publics ? Philippe II, soucieux de préserver l'image d'une monarchie puissante et harmonieuse, impose des codes stricts dans la représentation de sa famille. Comme le note l'historien Geoffrey Parker, Philippe II était obsédé par le contrôle de l'image publique (Parkeur, 2014 : 297), ce qui explique pourquoi les portraits de Don Carlos réalisés de son vivant, notamment par Sofonisba Anguissola, lissent ses traits et dissimulent ses difformités. Pour garantir que les portraits reflètent le calme et l'impassibilité associés aux membres de la famille royale, les princes et gouvernants ne se faisaient représenter qu'à des moments où leur apparence correspondait pleinement à l'image qu'ils souhaitaient projeter. L'analyse des correspondances entre Philippe II et ses filles, les infantes Clara Isabel Eugenia et Catalina Micaela, illustre le contrôle rigoureux qu'il exerçait sur les représentations de sa famille. Dans une lettre adressée à Catalina Micaela, le 12 avril 1587, Philippe II explique qu'il ne peut lui envoyer de portrait de son jeune frère, le futur Philippe III, car la maladie l'avait considérablement affaibli, le rendant trop maigre et pâle. Il souligne que le moment n'est pas propice pour représenter l'héritier de la couronne et préfère attendre qu'il retrouve la santé afin qu'il puisse être peint dans toute sa splendeur : « Et puisque votre frère est encore pâle dans son expression et décoloré, je veux dire un peu blanchâtre, ce n'est pas encore le moment de se faire représenter ; lorsque ce sera le cas, je vous enverrai le premier portrait qui sera fait de lui²⁷ » (Bouza, 2009 : 150).

Ainsi, cette volonté de codifier l'image de ses enfants reflète un double enjeu : protéger l'autorité dynastique tout en préservant une certaine pudeur et le respect de l'intimité familiale. Le portrait de Don Carlos réalisé par Antonio Ricci marque ainsi une rupture avec ces différentes stratégies de dissimulation.

Alors, pourquoi en 1592 décide-t-on de dévoiler l'intime longtemps dissimulé dans les représentations de Don Carlos ? Pourquoi choisir de montrer le prince avec ses véritables difformités physiques, rompant avec l'image lissée et idéalisée qui avait prévalu jusqu'alors ? S'agit-il d'une volonté de reconstruire une image authentique, pendant longtemps codifiée, pour finalement révéler le corps d'un prince que l'on avait soigneusement adapté aux exigences symboliques de la monarchie ?

Comme nous l'avons évoqué précédemment, en 1592, Don Carlos est mort depuis vingt-quatre ans et ne représente plus une menace directe pour la

27 « Y porque vuestro hermano está aún flaco en el gesto y descolorido; digo un poco blanquito, no es aún tiempo de retratarse; cuando lo sea se os enviará el primer retrato que se sacará de él [...] » (traduit par l'auteur).

dynastie. La nécessité de préserver une image idéalisée disparaît donc, ouvrant la voie à une réévaluation plus honnête. La figure de Don Carlos a traversé les siècles comme un symbole ambivalent. À la croisée des tensions dynastiques, des ambitions politiques et des représentations artistiques, il incarne une dialectique complexe entre l'intime et le public, entre la réalité historique et sa reconstruction mythique. L'analyse des sources iconographiques, des témoignages diplomatiques et des productions littéraires permet de mieux comprendre comment le prince Don Carlos est devenu à la fois un objet de propagande et un instrument de contestation.

Après sa mort en 1568, Don Carlos devient une figure emblématique de la légende noire espagnole, alimentée en grande partie par les campagnes de propagande orchestrées par les Pays-Bas (Juderías, 1997 : 228). Ces récits, souvent amplifiés et/ou fictifs, transforment le prince en un symbole de l'oppression familiale et politique exercée par Philippe II.

Ricardo García Cárcel dans *La leyenda negra*, souligne que cette construction mythique repose sur des témoignages déformés pour façonner l'image d'un roi despotique (García Cárcel, 1998 : 171). Comme en témoigne le pamphlet « *Logie ou Défense du très illustre Prince Guillaume, par la grâce de Dieu, Prince d'Orange, contre le Ban et Edict publié par le Roi d'Espagne par lequel il proscribit le dict Seigneur Prince dont aperra des calomnies et faulses Accusations contenues dans la dicte Proscription*²⁸ » publié à Anvers en 1581, Don Carlos y est présenté comme un martyr, victime des ambitions centralisatrices et autoritaires de son père. En effet, la révolte des Flandres qui débute en 1568 est exacerbée par la politique de centralisation de Philippe II et met en lumière les tensions entre le roi et son fils. Jonathan Israel, dans *The Dutch Republic*, analyse les tensions dynastiques et les aspirations régionalistes dans le cadre des révoltes des Flandres contre Philippe II. Bien que Don Carlos n'ait pas joué de rôle actif, son opposition supposée à son père et son soi-disant empoisonnement ont alimenté des récits dans l'imaginaire collectif, le présentant comme une figure symbolique, utilisée dans les discours anti-Habsbourg pour dénoncer l'autoritarisme de la monarchie espagnole. Cette perception est renforcée par des œuvres littéraires telles que *Don Carlos* de Friedrich Schiller (1787), qui dépeignent le prince comme une victime tragique des dynamiques oppressives tant familiales que

28 Ce texte traduit le contexte marqué par la rébellion des Pays-Bas contre l'autorité catholique espagnole, soutenue alors par la France et l'Angleterre. Guillaume d'Orange, leader du parti réformé et symbole de la résistance, se réfugie en Allemagne. Depuis l'exil, il lance une série d'attaques rhétoriques contre Philippe II, posant les bases d'une campagne de diffamation qui perdurera jusqu'au XVII^e siècle. Ce pamphlet vise à ébranler l'autorité morale et politique du roi d'Espagne en s'attaquant à des aspects sensibles de sa vie privée et familiale. La diffusion rapide et étendue de cet écrit, à la fois aux Pays-Bas, en France, en Angleterre et en Allemagne, témoigne de son impact immédiat et du soutien qu'il suscite parmi les opposants au pouvoir espagnol. Accusé de haute trahison par Philippe II, Guillaume d'Orange retourne les accusations portées contre lui en formulant des charges directes contre le roi. Il qualifie Philippe II de « cruel parricide », affirmant que « le père, en assassinant inhumainement son enfant et son héritier, prive ses sujets d'un légitime successeur à la couronne ». (*Apologie ou défense de monseigneur le prince d'Orange, comte de Nassau, de Catzenellenbogen, Dietz, Vianden, etc. [...] Contre le Ban et Edit publié par le Roi d'Espagne, par lequel il proscribit le dit seigneur, dont aperra des calomnies et fausses accusations contenues en la dite proscription*, 142 p, Bibliothèque nationale de France, M-9680) Cette stratégie rhétorique place le souverain espagnol dans une posture défensive, en exposant une image tyrannique et destructrice.

politiques. La question de l'intime devient alors un outil de dénonciation : en exposant les tensions dynastiques, ces récits mettent en lumière les contradictions internes du régime des Habsbourg.

En montrant le prince tel qu'il était, le portrait de 1592 peut être interprété comme une tentative de réhabiliter son image en réaffirmant sa condition humaine plutôt que de le réduire à un symbole de tyrannie²⁹. En effet, ce portrait peut être vu comme une réponse indirecte à cette propagande. En montrant le prince avec ses défauts, il propose une alternative à la mythification : un individu réel, complexe et vulnérable, plutôt qu'un martyr idéalisé ou une figure purement propagandiste. Par ailleurs, représenter Don Carlos tel qu'il était peut être perçu comme une tentative de réconcilier la mémoire collective avec les réalités familiales des Habsbourg. En exposant les faiblesses physiques et psychologiques de Don Carlos, le portrait de Ricci illustre une humanisation progressive des figures de pouvoir. Cette évolution préfigure également les développements de la peinture baroque, où l'intimité et la vulnérabilité deviennent des dimensions centrales.

Conclusion

L'individu, dans son individualité, devient un sujet digne de figuration. Dans cette perspective, le portrait qui met en scène un souverain ne se contente pas de représenter un visage, mais devient un lieu de tension entre l'idéalisation et la vraisemblance, l'intime. L'art du portrait se fait alors l'écrin d'une quête identitaire : comment représenter l'individu dans sa complexité, sans compromettre les attentes politiques ou morales propres à son statut ? Montrer l'intime, le rendre public, constitue dès lors un acte paradoxal, qui contrevient aux normes établies et brouille les frontières entre ces sphères distinctes. L'intime apparaît ici comme un double mouvement : d'une part, une exploration de l'intériorité et de la subjectivité ; d'autre part, une exposition contrôlée de cet espace privé, soumise aux impératifs du *decoro*, cette norme esthétique et morale définissant ce qui peut être montré et ce qui doit être dissimulé.

Exhiber l'intime, notamment dans la peinture, pose également la question des limites morales et sociales de l'époque moderne. Montrer ce qui relève du privé peut être perçu comme un manque de pudeur, voire une immodestie condamnable. Dans le contexte du portrait royal, cette problématique devient particulièrement cruciale : le corps du souverain, symbolisant la grandeur et la perfection dynastique, ne peut tolérer de fissures dans sa façade publique. Notre étude a montré que les traités de physiognomonie et les normes picturales de l'époque dictent une idéalisation qui gomme les défauts physiques, perçus comme des indices de désordre moral ou/et d'instabilité politique. Ainsi, tout

29 Avec la signature de la trêve de Douze ans en 1609, Philippe III adopte une politique moins centralisée, visant à stabiliser les tensions internes. À ce sujet voir, Koenigsberger, 1971, qui explique que ce changement de mode de gouvernement reflète une volonté de réconcilier l'héritage dynastique avec les réalités historiques.

dévoilement de l'intime dans un portrait royal constitue une rupture qui défie ces conventions codifiées.

C'est précisément cette tension qui donne tout son intérêt au portrait de Don Carlos réalisé par Antonio Ricci. Ce dernier, en exposant les difformités du prince, opère une transgression calculée des normes picturales et dynastiques. En montrant l'intime, Ricci ne se contente pas de représenter un individu, mais interroge les mécanismes de construction de l'image royale, où le visible est souvent subordonné à l'invisible. La confrontation entre les différents portraits de Don Carlos révèle cette dualité : un passage de l'intime dissimulé à l'intime dévoilé, non pas comme une faiblesse, mais comme un acte politique et artistique.

Chez Ricci, le prince, avec toute la symbolique qu'il incarne dans la représentation royale, s'efface pour laisser place à l'individu en tant qu'être humain. Le corps du prince³⁰, traditionnellement conçu comme un corps politique, idéalisé et porteur de grandeur dynastique, cède ici à la représentation littérale du corps physique, celui d'un jeune homme marqué par ses difformités et sa fragilité. Ce passage du corps politique au corps meurtri constitue une rupture majeure dans l'histoire des portraits royaux. Ricci, en montrant les traits disgracieux de Don Carlos, met en lumière non pas un membre royal, mais l'homme vulnérable, souvent occulté dans l'art officiel de l'époque.

L'acte de dévoiler l'intime dans un portrait royal pose une question essentielle : que reste-t-il du pouvoir lorsqu'on renonce à l'idéalisation ? Cette interrogation trouve une résonance dans les théories de Norbert Elias, qui décrit la société de cour comme un espace où le contrôle des apparences est central pour la construction du pouvoir. Montrer un prince défaillant, c'est non seulement déroger aux normes esthétiques, mais aussi ouvrir une réflexion sur les vulnérabilités inhérentes au pouvoir lui-même.

Dans ce contexte, le portrait de Don Carlos par Ricci apparaît comme l'unique exemplaire connu représentant avec fidélité la physionomie du prince et s'inscrit dans une démarche presque « transgressive » (Benito-Doménech, 1980 : 312-313) : il révèle un corps intime et privé, un corps en souffrance, qui contraste violemment avec les idéaux dynastiques de son temps où le sujet royal était réduit à une figure emblématique de la stabilité et de l'autorité dynastique. Le prince n'est plus un symbole d'harmonie et de continuité dynastique, mais un individu marqué par la maladie et les stigmates physiques, dont la représentation appelle à une lecture nouvelle de la figure royale. Ce portrait, conservé aujourd'hui au Collège du Corpus Christi de Valence, s'inscrit dans un contexte institutionnel chargé de symbolisme dynastique et religieux, où la représentation des figures royales servait autant à glorifier la monarchie des Habsbourg qu'à affirmer l'allégeance politique et spirituelle des élites locales à la couronne. Ce lieu, fondé par Juan de Ribera à la fin du XVI^e siècle, devient ainsi le théâtre d'une mise en scène de la mémoire dynastique, où le dévoilement de l'intime

30 Pour la notion de « corps du roi comme corps politique et corps naturel », je renvoie aux travaux réalisés par Stanis Perez, 2022.

trouve un écho dans la sacralité de l'espace et la fonction de transmission culturelle qu'il incarne.

Bibliographie

- ALBERTI, Leon Battista, [1540], *Traité de la statue et de la peinture*, trad. du latin en français par Claudius Popelin, Paris, éd. A. Lévy, 1868.
- Apologie ou défense de monseigneur le prince d'Orange, comte de Nassau, de Catzenellenbogen, Dietz, Vianden, etc. [...] Contre le Ban et Edit publié par le Roi d'Espagne, par lequel il proscrip le dit seigneur, dont aperra des calomnies et fausses accusations contenues en la dite proscription*, 142 p., Bibliothèque nationale de France, M-9680.
- ARIES Philippe (dir.), Séminaire « À propos de l'histoire de l'espace privé », du 9 au 11 mai 1983 à Berlin, Berlin, Wissenschaftskolleg zu Berlin, 1983.
- ARISTOTE, *Poétique*, œuvre numérisée par J.-P? Murcia et traduite grec-français seul par P. Remacle, remacle.org, 2006 [19.02.2025] : <https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm>
- BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, OUP, 1988.
- BODART, Diane, *Pouvoirs du portrait*, Paris, INHA, CTHS, 2011.
- BOUZA, Fernando, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 2009.
- BRAY, Xavier, *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600 – 1700*, Londres, National Gallery Company Ltd., 2009.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura, segunda edición que se hace de este libro fielmente copiada de la primera [...] en 1633*, dirigela D. G. Cruzada Villaamil, Madrid, Manuel Galiano, 1865.
- CORTÉS, Jerónimo, [1598], *Fisonomía natural y varios secretos de naturaleza*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, *L.E.M.I.R.*, n° 20, 2016[19.02.2025] : https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista20/textos/01_Fisonomia_Natural.pdf
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. « La dissemblance des figures selon Fra Angelico », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, temps modernes*, t. 98, n° 2, 1986.
- DOMENECH BENITO, Fernando, *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, Editorial Federico Domenech S.A, 1980.
- ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- ELIAS, Nobert, *La Société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.
- GACHARD, Louis-Prospër, *Don Carlos et Philippe II, tome I*, Bruxelles ; Leipzig ; Gand, C. Muquardt / Paris, A. Durand, 1863.
- GACHARD, Louis-Prospër, *Relations des Ambassadeurs Vénitiens sur Charles Quint et Philippe II*, Bruxelles, M. Hayez, 1855.
- GARBAY-VELÁZQUEZ, Estelle et BRAVO, Paloma, « Débats, controverses et scandales : usages de l'intime à l'époque moderne. Avant-propos », *Atlante revue d'études romanes*, n° 8, 2018, 4-16, doi : [10.4000/atlanter.15629](https://doi.org/10.4000/atlanter.15629).
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, *La leyenda negra*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

- HOLANDA, Francisco de, [1548], *De la pintura antigua y El diálogo de la pintura*, édition critique dirigée par F. J. Sánchez Cantón, avec la collaboration d'Elías Tormo, trad. Manuel Denis (1563), Madrid, Visor Libros, 2003.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, [1575], *Examen de ingenios*, Madrid, ed. de Guillermo Serés, Catedra, 1989.
- JUDERÍAS, Julián, *La Leyenda Negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y cultura, 1997.
- KOCH, Matthias, *Sources sur l'histoire de l'empereur Maximilien II, Quellen zur Geschichte des Kaisers Maximilian II*, Leipzig, Voigt & Günther, 1857.
- KOENIGSBERGER, Helmut, *The Habsburgs and Europe, 1516-1660*, Ithaca, Cornell UP, 1971.
- KUSCHE, Maria, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de La Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, *La Imagen del Rey: monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias : discurso de recepción en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas del demico Carmelo Lisón Tolosna y contextación de Salustiano del Campo Urbano*, Madrid, Espasa Calpe, Colección « Austral », 249, 1992.
- LOMAZZO, Giovan Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Milan, P. G. Pontio, 1585.
- MARIANA, Juan de, [1599], *Del Rey y la Institución Real*, Madrid, New Direction / Fundación Civismo, 2021.
- PACHECO, Francisco, [1649], *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PARKER, Geoffrey, *Imprudent King, a new life of Philip II*, New Haven, Yale UP, 2014.
- PEREZ, Stanis, *Le Corps du roi : incarner l'État, de Philippe Auguste à Louis-Philippe*, Paris, Perrin, 2022.
- PLATON, *Philèbe [ou Du Plaisir ; genre éthique]*, trad. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.
- PLUTARQUE, *Vies parallèles : vie de Périclès*, [expliqué littéralement, annoté et revu pour la traduction française, par H. Lebaſteur], t. III, Paris, Hachette, 1893.
- PUJASOL, Esteban, *El sol solo y para todos sol de la Filosofía sagaz y anotomía de ingenios [...]*, Barcelone, Pedro de Lacavallería, 1637 [à consulter également les éditions modernes : Madrid, Editorial Tres Catorce Diecisiete, 1980, et Madrid, Magalia, 2000].
- SERRERA, Juan, Miguel, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catalogue de l'exposition du musée du Prado, Madrid, Museo del Prado, 1990.

Comptes rendus

1905-2025. Abécédaire des langues néo-latines,
Claude Le Bigot, Catherine Heymann
 (coord.), *Revue des langues romanes :*
littérature et civilisation, 119^e année,
 II, n° 413, juin 2025, 189 pages.

261

Stanis Perez
 Université Sorbonne Paris Nord

Fondée par l'Association des enseignants de langues vivantes romanes en 1905, la *Revue des langues romanes* fête ses cent vingt ans. À cette occasion, un numéro spécial, de facture très originale, vient célébrer l'événement. De quoi s'agit-il ? D'un astucieux abécédaire comprenant une quarantaine d'entrées aussi diverses que « Journée concours », « Routage » ou « Linguistique ». L'objectif est de faire le point sur une évolution – les travaux sur la littérature italienne ont été en berne jusqu'à l'arrivée, récemment, d'un nouveau italianiste. La langue roumaine est plus présente – à la fois en termes de production de type universitaire et d'organisation d'une entreprise éditoriale. En l'occurrence, l'avant-propos souligne que la revue est aujourd'hui à la croisée des chemins, entre bulletin d'information à destination des enseignants et des chercheurs en langue romane et, plus classiquement, périodique savant. Quoi qu'il en soit, la revue papier existe toujours même si le numérique, avec ses trois collections et le complément à la revue papier, a modifié les habitudes des lecteurs.

Parmi les articles, les aires géographiques sont bien représentées (Afrique lusophone, Brésil, Catalogne, Italie, Portugal – on s'étonnera de l'absence de l'entrée « Espagne ») mais également les aspects techniques qui président à la conception de la revue (« Abonnement », « Auteur(e)s », « Code typographique », « Corrections », « Couverture », etc.). En somme, ce numéro fait un peu office de miroir et de bilan de la publication. Toutefois, on ne trouvera pas beaucoup d'éléments statistiques, une légère frustration pour qui s'intéresserait au tirage, aux abonnements, à la diffusion internationale et aux aspects comptables de l'entreprise : le bilan financier d'une revue n'est pas un aspect secon-

daire et il est dommage que l'entrée « Trésorerie » n'apporte pas d'éclairage précis sur ce thème.

La partie la plus originale, pour ne pas dire émouvante, est celle consacrée aux témoignages. Donner la parole aux lecteurs abonnés de longue date est une idée tout à fait judicieuse : grâce à ces souvenirs d'étudiants puis d'enseignants qui ont approfondi leur connaissance à l'aide des travaux mis à disposition, on peut mesurer l'importance intellectuelle et sentimentale d'une publication qui a aidé les normaliens, agrégatifs, capésiens ou doctorants tout au long de leur carrière. À ce titre, on peut retenir le titre de la contribution de Jean-Paul Duviols, « La Société des Langues Néo-Latines : un creuset professionnel et amical », beau résumé de l'esprit qui, en amont de la revue, participe au succès de cette dernière. On aurait aimé en apprendre davantage sur les anciens directeurs de la publication et la modestie de Daniel Lecler explique sans doute sa discrétion. Catherine Heymann a co-porté ce numéro avec Claude Le Bigot, lequel a signé une bonne partie des entrées de ce numéro anniversaire et notamment celle, parmi les plus brillantes, qui s'intitule « Histoire ou civilisation ? ». Preuve que cet abécédaire propose une vraie réflexion sur le passé assortie d'une invitation sincère à continuer l'exploration des cultures néo-latines.