



HAL
open science

“ Louise Moillon, femme et peintre au XVIIe siècle : le genre de la nature morte ”

Magalie Latry

► To cite this version:

Magalie Latry. “ Louise Moillon, femme et peintre au XVIIe siècle : le genre de la nature morte ”. Séminaire Interdisciplinaire Doctoral, “ La révolution silencieuse: femmes-hommes. II ”, Feb 2013, Pessac, France. hal-02608642

HAL Id: hal-02608642

<https://hal.science/hal-02608642>

Submitted on 21 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Magalie Latry (CLARE-ARTES, UBM)

« Louise Moillon, femme et peintre au XVIIe siècle : le genre de la nature morte »

Trace écrite de la communication lors du Séminaire Interdisciplinaire Doctoral « La révolution silencieuse : femmes-hommes II », le 11 février 2013, à l'Université Bordeaux Montaigne. Le support de l'oral a seulement été mis en forme et augmenté d'hyperliens pour consulter sur internet les reproductions des œuvres analysées.

Louise Moillon, *Nature morte aux abricots*, 1634,
huile sur bois, 52x38 cm, musée des Augustins, Toulouse
<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/05620000372>

1. Le statut de la femme peintre

Louise Moillon (1609 ou 1610-1696) n'a pas bénéficié d'une formation académique, mais familiale. Une femme peintre, au XVIIe siècle, est femme de peintre, ou fille de peintre : la pratique de ce métier suppose une filiation corporatiste et une formation d'atelier. Moillon « cumule » les liens familiaux avec les hommes du métier : elle est sœur du peintre d'histoire Isaac, fille du peintre de paysage Nicolas, et, sa mère s'étant remariée à la mort de ce dernier, belle-fille de François Garnier, peintre de natures mortes – sans doute celui des trois qui a eu la plus forte influence sur elle. Son propre mariage avec Etienne Girardot, en 1641, semble signer la fin de sa courte carrière d'une trentaine d'années¹.

Elle a produit quelques dizaines de tableaux, dont la grande majorité sont des natures mortes et de plus rares scènes de genre, comme *La marchande de fruits*. Nous le verrons, la nature morte est un genre dit « mineur », souvent considéré comme « féminin ». Louise Moillon est une peintre peu connue, on la retrouve surtout citée dans les histoires de l'art s'intéressant spécifiquement aux femmes peintres. On peut se demander, à travers son exemple et avec Linda Nochlin, historienne de l'art féministe étasunienne : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? ». La réponse de Nochlin, offre une piste matérialiste éclairante :

La première réaction féministe consiste à gober d'un coup l'appât, puis à tenter de répondre à la question telle qu'elle est posée, autrement dit à exhumer des exemples de femmes dignes d'éloges ou non appréciées à leur juste valeur ; à réhabiliter des carrières intéressantes et productives quoique modestes [...] Qu'ils soient impulsés par une perspective féministe [...] ou par des recherches savantes [...] ces efforts méritent certainement d'être poursuivis puisqu'ils complètent nos connaissances sur la réussite artistique des femmes et l'histoire de l'art en général. Mais ils ne contribuent en rien à remettre en cause les présupposés de la question : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » En essayant d'y répondre, ils viennent au contraire tacitement renforcer

¹ Cf. catalogue *Ombres et lumières – quatre siècles de peinture française* (exposition à Bucarest, Varsovie, Budapest), rmn, 2005, les notices d'œuvres du musée des Augustins de Toulouse, catalogue *Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle*, (exposition au musée de l'Orangerie) édition des musées nationaux, 1934. Sources communiquées par Valérie Molinié, documentaliste du musée des Augustins de Toulouse, que je tiens à remercier ici.

ses implications négatives².

Sans donc « gober l'appât », Nochlin propose plus loin une raison qui explique que les femmes peintres se cantonnent aux genres artistiques peu glorieux de leur temps : leur formation exclut la possibilité de produire une autre peinture.

Examinons pour commencer un point très simple mais crucial, la possibilité que des artistes femmes réalisent leurs ambitions en travaillant sur le modèle nu au cours de la période comprise entre la Renaissance et le dernier quart du XIXe siècle, une période où l'étude méthodique et prolongée du nu s'avérait essentielle à la formation de tout apprenti artiste, à la production d'œuvres pouvant prétendre à la *grandeur* *, [...] le modèle nu *tant* féminin que masculin resta longtemps inaccessible aux ambitions de l'artiste femme³.

2. La hiérarchie des genres artistiques

Il faut, pour comprendre en quoi le « choix », finalement forcé, de la nature morte est significatif en terme d'échelle de valeur, rappeler que les sujets artistiques, qu'on appelle d'ailleurs les « genres », obéissent à une classification stricte qui suppose une supériorité des uns sur les autres, la nature morte se situant au plus bas de l'échelle. Cette classification et ce jugement de valeur semblait aller de soi jusqu'à ce que l'académicien André Félibien la formalise avec force une trentaine d'années après l'exécution du tableau que nous étudions ici. Selon l'historien d'art Daniel Arasse⁴, le texte de Félibien « a tout l'air de constituer l'élément d'une stratégie défensive », face à « une valorisation des sujets et modes « bas » qui affaiblit en fait la théorie dominante » et face au « vif succès que rencontrent les genres les plus bas (nature morte, paysage) ».

Rappelons la hiérarchie des genres de Félibien :

celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoique ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme et de donner l'apparence de mouvement à ce qui n'en a point, néanmoins un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des

2 Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, éditions Jacqueline Chambon, 1993, p 204

3 *Ibid.*, p. 219. Le terme marqué d'une astérisque est en français dans le texte.

4 Daniel Arasse « Sept Réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in Georges Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Éditions. Jacqueline Chambon, 2000

sujets agréables comme les poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés⁵.

Sont donc peu « estimables » « savants » ou « excellents », les peintres de natures mortes qui n'atteignent ni la « perfection » ni « l'honneur » de l'art.

La théorie académique tente de contrer un succès commercial et un goût privé, celui des collections d'art⁶. Dans une perspective de genre, il n'est pas anodin de constater que les natures mortes, scènes de cuisine et tableaux s'achetant majoritairement en dehors du circuit traditionnel en France des grandes commandes religieuses, nobles ou royales, mettent en question et en tension les sphères du privé et du public.

Ce succès commercial des natures mortes devra attendre le siècle suivant, pour être étayé d'un point de vue esthétique, quand en 1763, Diderot défend la *Raie* de Chardin. Cette précision nous permet de resituer Moillon dans l'histoire de ce genre artistique qui, s'il peut être classé comme féminin, est, toutefois majoritairement pratiqué par des artistes hommes. Deux des « grands » artistes qui viennent à l'esprit lorsqu'on parle de natures mortes connaissent une audience bien plus considérable que Moillon, bien que les parentés plastiques entre leurs tableaux soient indubitables.

Caravage, *Corbeille de fruits*, 1597, 31x47 cm, h/t

Pinacoteca Ambrosiana, Milan

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Corbeille_de_fruits#/media/Fichier:Canestra_di_frutta_\(Caravaggio\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Corbeille_de_fruits#/media/Fichier:Canestra_di_frutta_(Caravaggio).jpg)

Jean-Siméon Chardin, *Panier de pêches*, 1768, 32 x 39 cm, h/t

Musée du Louvre, Paris

https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_tableaux_de_Jean_Siméon_Chardin#/media/Fichier:Jean_Siméon_Chardin_-_Basket_of_Peaches,_with_Walnuts,_Knife_and_Glass_of_Wine_-_WGA04783.jpg

3. Le dessin et la couleur

Une autre classification genrée est à l'œuvre dans le domaine des arts plastiques, et elle naît précisément au XVIIe siècle. Elle oppose les dessinateurs aux coloristes ; on peut l'appréhender, ce qui était fait à l'époque, à travers deux « grandes » figures d'artistes : Poussin, classique et dessinateur, et Rubens, baroque et coloriste. Les sources esthétiques et philosophiques de la querelle entre dessin et couleur remontent à la Renaissance, dont les auteurs se réclament d'Aristote. Frédérique Villemur résume cette généalogie :

La *Poétique* d'Aristote affirme contre la couleur la supériorité des lignes du dessin, le *De Pictura* d'Alberti valorise le *disegno* masculin au regard de la couleur qui, elle, ne fait qu'ajouter un ornement, un charme. L'enjeu stylistique (ligne masculine *vs* couleur féminine) reconduit le travail des genres au cœur de la production artistique. Précisons que dans l'héritage aristotélécien, la dualité du masculin et du féminin recoupe plus largement

5 André Félibien, « Préface » aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, dans *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, édition établie par Alain Mérot, Paris, 1996, p. 50-51.

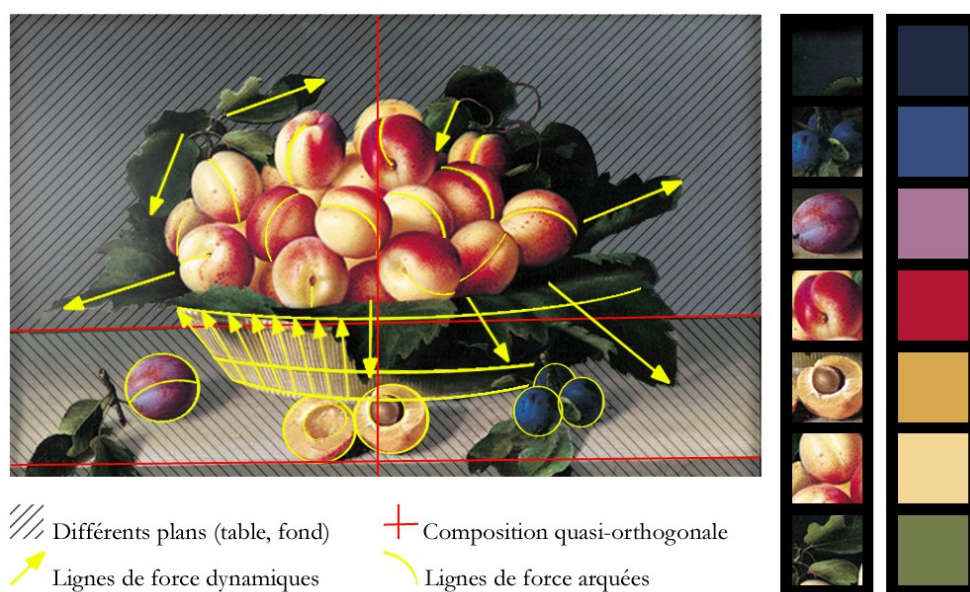
6 « Le succès des sujets « bas » est lié à l'apparition et à la transformation d'un goût *privé*, en accord avec le développement des collections d'art. » Arasse, art.cit., p 45

celle de la forme et de la matière : Forme (âme) – vertu masculine *vs* Matière (corps) – qualité féminine. La matière est sans forme, elle doit recevoir une découpe, une forme qui donne comme une signature aux choses par la main de l'artiste⁷.

Le lieu commun du dessin, part masculine de la peinture, quand la couleur serait sa part féminine, trouve parfois des accents outrés, tels ceux de Charles Blanc, qui écrit en 1867, ce qui montre sa postérité, de l'antiquité à la fin du XIXe siècle :

Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin. Des trois grands arts [...], l'architecture, la sculpture et la peinture, il n'y en a qu'un seul à qui la couleur soit nécessaire ; mais le dessin est tellement essentiel à chacun de ces trois arts, qu'on les appelle arts du dessin. En architecture, le dessin, c'est la pensée même de l'architecte [...]. En sculpture, le dessin est tout [...]. En peinture, c'est autre chose. La couleur y est essentielle, bien qu'elle occupe le second rang. L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève. La supériorité du dessin sur la couleur est inscrite dans les lois même de la nature⁸.

Or, les œuvres résistent à une telle réception tranchée, qui supposerait des bipartitions étanches, hiérarchisées et parallèles entre masculin et féminin, majeur et mineur, dessin et couleur. Si l'on observe la Nature morte aux abricots de Moillon à l'aide d'outils sémiotiques, la vanité des catégories semblent en effet s'affirmer.



7 Frédérique Villemur, « la masculine, le féminin/Corriger la nature : quelques remarques sur la figure androgyne chez Léonard de Vinci et Michel-Ange » dans *Images Reves*, n°3, 2007, consultable sur : http://www.imagesreves.org/Article.php?id_article=19

8 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, (Paris, 1867) Claire Barbillon éd., Paris, 2000, p. 53. L'ouvrage fut d'abord publié en fascicules, puis en livre en 1867. » cité par Nadeije Laneyrie-Dagen, « La peinture : une affaire d'homme ? » revue *Perspective* 2007-4, « genre et histoire de l'art », p. 594.

Si l'on reprend une à une les bipartitions :

-majeur/mineur

Le sujet et le format sont modestes, mais le traitement plastique est issu de la « grande » peinture. Le cadrage resserré sur l'objet le « monumentalise », la frontalité de la vue et l'éclairage le mettent en valeur : la rustique corbeille de fruits, sur fond épuré et occupant une grande surface du format acquiert un hiératisme et une noble quiétude qui peut évoquer ce que Lichtenstein, qui décrit l'influence du « commerce des femmes » au XVIIe siècle, nomme « la raison élégante du raisonnable » par opposition avec « la raison exigeante du rationnel⁹ ». La filiation avec Caravage « légitime » ce tableau modeste peint par une femme. Enfin, des formules de peinture classique, qui peuvent être communes à tous les genres artistiques, sont utilisées ici : règle du un tiers/deux tiers, axe de symétrie central, pulsation ternaire des fruits au premier plan, rhétorique des motifs rythmiques. Comment ce qui est considéré comme assurant la noblesse du grand art pourrait être ici de moindre importance du fait du sujet choisi ?

-dessin/couleur

Outre la composition parfaitement maîtrisée, la prépondérance du dessin sur la couleur est ici clairement établie. Les touches visibles de pinceaux sont rares et significatives (elles sont utilisées pour traduire la pulpe de l'abricot ouvert et le contour des feuilles dans la partie droite du format, afin de les différencier du fond). Le reste de la peinture est constitué d'aplats de couleurs, qui semblent émaillées, circonscrits par une ligne assurée et descriptive : l'apanage des dessinateurs, la part supposée masculine de la peinture. Pour autant, il faut constater un traitement des couleurs assez sensualiste, qui ne peut être rapproché d'autres natures mortes, plus austères. L'ensemble du spectre, du rouge au violet, est présent, et les glacis de peinture traduisent avec talent et gourmandise les textures et les matières. Mais ici encore, l'harmonie classique est à l'œuvre : les couleurs s'équilibrent et se tempèrent les unes les autres.

-masculin/féminin ?

Plutôt que d'affirmer, par l'absurde, qu'au sein du « grand siècle » une femme aurait produit une peinture d'homme, ou qu'une artiste mineure produit une peinture majeure, il faudrait évidemment, et pour conclure, interroger les catégories sclérosantes au sein desquelles cette femme artiste a dû se faire une place. Vouée de par son genre à une peinture dépréciée théoriquement, cessant sa carrière d'artiste pour assumer celle de femme (c'est-à-dire d'épouse), peu reconnue dans l'histoire de l'art, elle nous offre pourtant des tableaux qui défient, modestement, les classifications à la fois sociales et artistiques de son temps.

9 Jacqueline Lichtenstein, *La couleur élocuente, rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, 1989, p 18-20