

Diane parmi les figures du pouvoir féminin

Paru dans *Le Mythe de Diane en France au XVI^e siècle*
sous la dir. de J.-R. Fanlo & D. Legrand, *Albineana* 14, déc. 2002

Dans son étude déjà ancienne sur *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Françoise Bardon suggère que l'appropriation « jusqu'à la métamorphose » d'une divinité antique par une personnalité historique, telle qu'on l'observe chez la duchesse de Valentinois, est un phénomène unique ; « l'aventure d'une favorite tenace, avide et ambitieuse, affirme-t-elle, prit la forme d'une fable mythologique qui, pour la première fois en France, permit l'éclosion d'un art allégorique¹. » Françoise Bardon a vraisemblablement raison pour ce qui concerne l'ampleur et la prééminence de l'usage que Diane de Poitiers fit de la déesse, comme de l'importance des réalisations littéraires et artistiques auxquelles cette identification donna lieu. Avant elle, toutefois, on observe des phénomènes relativement analogues, quoique de moindre envergure et plus dispersés, chez plusieurs dirigeantes politiques françaises. Après elle, surtout, on repère d'autres élections volontaires de figures mythologiques chargées de soutenir des messages similaires, même si elles ne trouvèrent pas un terrain aussi propice pour se déployer, à la Cour et dans les arts.

Pourquoi donc les femmes qui exercèrent le pouvoir, ou participèrent à son exercice, ou s'en approchèrent, ou s'y opposèrent, ressentirent-elles le besoin de se faire représenter à travers des figures mythologiques ? Quand ce besoin commença-t-il à se manifester ? Quand s'évanouit-il ? En relation avec quel contexte ? Ces figures furent-elles pour ces femmes de simples outils dans l'affirmation de soi, ou devinrent-elles dans certains cas plus ou moins constitutives de leur identité ? Quels personnages préférèrent-elles et en fonction de quels critères ? Quelles répercussions eurent ces choix dans la représentation du pouvoir féminin sur les autres femmes ? sur l'ensemble du corps social ? sur la production des œuvres littéraires, picturales, monumentales ?

Cette liste de questions, qui pourrait être plus longue encore, montre l'ampleur du sujet sur lequel je me suis imprudemment engagée, et dont on ne saurait faire le tour en un article. Il y faudrait au moins une thèse, et sans doute davantage : un colloque par exemple. Je me contenterai ici d'un parcours tout à fait sommaire, en laissant le plus souvent le personnage de Diane à l'arrière plan, mais en tentant, du moins, de restituer les enjeux et le contexte d'émergence de la curieuse relation déesse-duchesse.

*

Deux événements contradictoires pourraient être à l'origine de la mise en place progressive de ce recours à des grandes figures de pouvoir féminin. Le premier est la tension grandissante que l'on observe dans le dernier tiers du XIV^e

¹ Françoise Bardon, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, respectivement p. 2 et 40.

siècle, autour de la question de la légitimité des femmes à exercer le pouvoir suprême en France : une tension liée aux désordres successoraux du début du siècle (plus exactement à l'éviction de Jeanne de France du trône par ses deux oncles puis par le premier Valois, en 1316, 1324 et 1328), à la guerre civile et étrangère qui en a résulté, ainsi qu'aux recherches de légitimation de la nouvelle famille royale, qui sont à l'origine de la théorie de la Loi salique.

Cette tension, qui va bientôt prendre la forme d'une offensive plus générale en gagnant le marché du travail, la scène judiciaire et le domaine du droit avant d'envahir la littérature moraliste et de produire les centaines de textes qu'on classe traditionnellement sous la rubrique « Querelle des femmes », est déjà repérable dans les écrits du temps, comme le *Songe du Vergier* (1376-1378), où la succession des femmes au trône de France est longuement débattue (I, cxli-cxlii) sur fond de polémiques relatives à la « guerre des deux Jeanne » (I, cxliii-cxliv). Trois décennies plus tard, cette tension s'est encore accrue, d'autant que les crises de folies de Charles VI ont ramené une femme au pouvoir. C'est l'époque où Christine de Pizan s'étonne, dans sa *Cité des Dames*, de la quantité et de la violence des propos misogynes qu'elle ne cesse d'entendre et de lire : « Je me demandais, écrit-elle, quelles pouvaient être les causes et les raisons qui poussaient tant d'hommes, clercs et autres, à médire des femmes et à vitupérer leurs conduites soit en paroles, soit dans leurs traités et leurs écrits² ».

Christine, qui s'est longuement affrontée au cours des années précédentes avec des intellectuels de la capitale, non pas sur l'accès des femmes au pouvoir suprême mais sur leur accès au savoir et au pouvoir de s'exprimer en public – qui sont pour les clercs une autre forme de pouvoir suprême –, sent combien les questions sont liées. Aussi la riposte qu'elle met en place dans son traité est-elle destinée à faire face à l'ensemble de ce qu'elle identifie comme une « guerre » jusque là « livrée sans résistance³ », et cela au moyen d'une triple stratégie : d'une part l'exercice de la *raison* (qui permet d'invalider les propos misogynes), d'autre part l'exercice de la *solidarité entre les femmes* (qui permet de résister plus efficacement), et enfin par l'exercice de la *mémoire* (qui permet d'opposer à tous ceux qui prétendent que les femmes sont inférieures, et qu'elles ne peuvent faire qu'un mauvais usage de la connaissance ou du pouvoir, les exemples de toutes celles qui s'illustrèrent dans ces divers domaines.

Ce dernier point est capital pour notre propos. Christine n'invente pas la célébration des femmes illustres, qu'elle a pour partie trouvée dans le *De mulieribus claris* de Boccace, ouvrage contemporain lui aussi de l'offensive (1361-1362). Ce qu'elle invente, et qui exige un tri sévère dans le matériau fourni par le Toscan aussi bien qu'un remodelage de celui-ci (puisque près d'une centaine de femmes données en modèles dans la *Cité des dames* ne proviennent pas de Boccace et que par ailleurs Christine abandonne vingt-cinq de celles qu'il citait), ce qu'elle invente, donc, c'est l'usage systématique des femmes fortes – déesses, souveraines, saintes, créatrices ou savantes de jadis et naguère – pour appuyer un discours orienté vers l'avenir, destiné à stopper la détérioration du statut et de la dignité des femmes, voire à les améliorer. Message reçu, apparemment, et dans toute sa clarté, puisqu'on sait que le traité de Christine de Pizan figurait dans la plupart des bibliothèques des dirigeantes politiques de la Renaissance, et que les « champions

² Christine de Pizan, *La Cité des dames*, trad. Eric Hicks & Thérèse Moreau, Paris, Stock, 1986, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 42.

des dames » recourront inlassablement aux exemples de femmes fortes. Notons ici que Diane, qui n'apparaissait pas dans le livre de Boccace⁴, est à peine mentionnée dans *La Cité des Dames*, et qu'elle n'y est pas proposée en modèle.

L'autre événement qui semble à l'origine du recours progressif à des figures exemplaires de pouvoir féminin est le besoin grandissant qui s'en fait jour à partir de la fin du XV^e siècle, et qu'illustre à elle seule l'arrivée aux affaires d'une pléiade de femmes⁵. La Loi salique, en effet, a beau faire l'objet de théorisations nombreuses et d'une naturalisation méthodique dans l'Histoire de France où elle n'avait jamais paru⁶, elle a beau justifier la présence des Valois sur le trône de France, elle n'est pas – jusqu'à Henri IV – du goût des monarques. Dans l'esprit de ses adeptes les plus intelligents, en effet, l'invention n'est pas seulement destinée à barrer la route du pouvoir aux femmes, mais aussi à contenir les ambitions absolutistes des souverains, grâce au statut qu'on lui concocte de « constitution du royaume », puis bientôt de « première loi fondamentale », ce qui dit assez qu'entre temps, il s'en est inventé d'autres, toutes destinées à borner la puissance monarchique.

Or le souverain de la Renaissance est non seulement un monarque aux ambitions absolutistes, mais c'est aussi un dirigeant en conflit de plus en plus ouvert avec la grande noblesse ; c'est donc un souverain qui est à la fois libre de gouverner à peu près comme il l'entend, et contraint de s'appuyer sur les éléments les plus sûrs de son entourage, même s'ils ne sont pas les plus légitimes – par exemple sa mère, sa sœur, sa maîtresse, ses favoris. Des femmes parviennent donc au pouvoir en France, en nombre plus important que jamais, quoique dans un contexte hostile où leurs ennemis disposent désormais d'un outil supplémentaire, qui vient s'ajouter à l'arsenal misogyne déjà bien fourni qu'avaient livré les traditions antique et judéo-chrétienne. D'où l'aide cherchée, je pense, du côté du symbolique, de l'imaginaire, à travers les grands exemples qui font autorité.

Certes, les femmes d'État ne jouent pas toutes seules à ce jeu-là. On sait que les rois aussi se font peindre en Hercule ou en César. Et certes, ce n'est peut-être pas elles, ou elles seules, pas plus d'ailleurs que les rois, qui mettent au point ces métaphores ou ces identifications, mais plus sûrement les érudits, les artistes ou les conseillers politiques qui travaillaient à leur service. Ce qui semble pourtant différencier ici les femmes, c'est l'ampleur de l'aide recherchée auprès de ces figures, l'ampleur du recours qui en est fait ; c'est aussi la quête des meilleurs modèles, qui exigent pour bien fonctionner une certaine contiguïté avec le personnage historique et donc qui exclut plus ou moins les clichés ; c'est enfin l'étroitesse des choix possibles pour elles, au sein de panthéons eux-mêmes travaillés par la misogynie. Quel risque y a-t-il, en effet, pour un prince, à se faire comparer à Jupiter, si ce n'est celui du ridicule ? Il y en a beaucoup plus, en revanche, et de plus dangereux, à s'identifier à la Vierge, dont le royaume n'est pas

⁴ Elle figurait en revanche dans sa *Généalogie des Dieux*, publiée à Venise 1472, et traduite en français dès 1498.

⁵ Parmi les plus importantes : Anne de France [de Beaujeu], Anne de Bretagne, Louise de Savoie, Anne d'Heilly [duchesse d'Etampes], Diane de Poitiers, Catherine de Médicis, Marie de Médicis, Anne d'Autriche.

⁶ Voir E. Viennot, « Les historiens de la Renaissance, la loi salique et les reines de la dynastie mérovingienne », in Marie Viallon (dir.), *L'histoire et les historiens à la Renaissance* [Actes du colloque du Puy-en-Velay, 13-14 sept. 2000], Publications de l'Université de Saint-Étienne (à paraître).

plus « de ce monde » que celui de son fils, à Junon, la déesse plus forte mais aussi la plus trompée, à Vénus la belle mais aussi la plus lascive, ou à Minerve la plus intelligente, la plus inventive, mais aussi la plus chaste et la moins féminine...

La première dirigeante à parvenir au pouvoir, dans cette période marquée par l'aggravation de l'illégitimité des femmes à gouverner, cumule apparemment tous les handicaps. Anne de France n'est en effet que la sœur d'un roi et que l'épouse d'un cadet ; elle n'est que la « dame de Beaujeu ». Pour rester au pouvoir à la mort de son père, elle a dû écarter sa mère et les princes du sang, faire alliance avec le Parlement, renoncer au titre de régente. Son objectif n'est pas, ne peut pas être apparemment, de faire reconnaître sa légitimité. Sans doute est-ce hors de sa portée, dans un temps où, l'une après l'autre, les coalitions se suivent voire s'additionnent, pour ne cesser qu'au jour où Charles VIII paraît adulte – et où elle choisit de repasser dans l'ombre. Peut-être aussi n'en ressent-elle pas le besoin, parce que ses contestataires sont hors de son champ, et que son entourage en revanche la soutient, reconnaît son pouvoir⁷. Dans une enluminure de manuscrit représentant le roi enfant, assis de face sur un trône surélevé couvert de fleurs de lys, entouré de ses principaux conseillers, elle se fait peindre à sa droite, seule femme du groupe évidemment, mais aussi seul personnage en premier plan, seule habillée d'un jaune éclatant, la robe fourrée d'hermine comme le manteau du roi et lui seul, le cou orné d'un collier d'or qui semble l'inverse de la couronne royale. Beaujeu, juste derrière elle, porte pour sa part un manteau rouge, du même rouge que la robe du roi. Ils sont bien les premiers personnages du royaume après le petit monarque, elle est bien le premier, devant lui. Aucune allégorie, aucune métaphore, aucune figure tutélaire n'apparaît ici⁸.

Quelques années plus tard, en revanche, devenue duchesse de Bourbon, elle est dans une situation bien plus délicate. La Couronne cherche en effet depuis plusieurs générations à transformer le Bourbonnais en apanage ; or Anne n'a qu'une fille, Suzanne, et le duché risque de leur être repris. A l'heure où elle ne bénéficie plus d'aucun pouvoir dans le gouvernement, puisque Charles VIII est décédé, elle multiplie les initiatives destinées à s'affirmer comme la seule détentrice de son duché. Elle se fait notamment représenter, dans le panneau de droite du Retable du Maître de Moulins, sous la protection de sainte Anne, tandis que son époux Pierre, dans le panneau de gauche, est pour sa part présenté par saint Pierre à la Vierge, qui occupe le panneau central. Mais sainte Anne, dont la popularité est alors immense⁹, joue ici un rôle plus important que celui de simple « patronne ». De véritables identifications circulent en effet entre le panneau central et celui de droite, d'une part entre Anne-la-sainte et Anne-la-duchesse, toutes deux mères d'une fille chérie – Suzanne est agenouillée aux côtés de sa mère –, d'autre part entre la mère du Christ et la mère de Suzanne, toutes deux mères d'un enfant qu'on ne saurait menacer sans commettre de sacrilège¹⁰. Anne

⁷ Voir E. Viennot, « Gouverner masqués : Anne de France, Pierre de Beaujeu et la correspondance dite "de Charles VIII" », in *L'épistolaire au XVIe siècle, Cahiers du Centre V.-L. Saulnier*, 18, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2001.

⁸ BNF ms fr. 5743, fol. 1.

⁹ Voir Kathleen Ashley & Pamela Sheingorn (dir.), *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in late Medieval Society*, Athens (Georgia)/Londres, the Univ of Georgia Press, 1990.

¹⁰ Anne se fait également représenter dans le Vitrail de sainte Catherine (autre sainte très célèbre au XV^e siècle) de la cathédrale de Moulins, en compagnie de plusieurs de ses parents, mais la fermeté, la capacité à convaincre et le sacrifice final sur l'autel de la politique ne renvoient qu'à elle.

fait aussi écrire à Symphorien Champier *La Nef des dames vertueuses*, ouvrage explicitement destiné à « [abattre] la raige / De cil qui les dames accuse¹¹ », qui commence par un rappel de la généalogie des Bourbons remontant à saint Louis et se poursuit par une nouvelle liste de femmes célèbres ; une liste qui emprunte à Boccace sa forme ainsi que vingt-cinq héroïnes, mais qui s'inspire de Christine de Pizan pour l'importance des figures religieuses ainsi que pour leur ordre d'apparition (les figures religieuses arrivent après les figures païennes, mais sans que cela soit justifié comme chez Christine). Notons encore que Diane n'y apparaît toujours pas, mais que Jeanne d'Arc y figure en bonne place.

Anne de Bretagne, qui apprend son métier de reine avec sa belle-sœur, l'imité sur les deux derniers plans. Elle aussi se trouve, au début du XVI^e siècle, dans un contexte difficile : reine pour la seconde fois, elle n'a toujours pas enfanté de garçon. Elle aussi se fait représenter avec sainte Anne sur les vitraux de plusieurs églises¹², avec peu ou prou les mêmes messages : protégée par la sainte, mais aussi protectrice elle-même de sa fille Claude – et du duché de Bretagne. Et elle aussi commande, l'année suivant la publication de *La Nef des dames vertueuses*, une nouvelle liste de femmes illustres, qui devient en 1506 un magnifique manuscrit enluminé¹³. Antoine Dufour, chargé du texte, effectue pour la reine un nouveau choix puisqu'il laisse tomber une quarantaine de figures citées par Boccace, qu'il reprend chez Christine de Pizan une dizaine de femmes d'action ou de créatrices, et qu'on trouve parmi les vingt-cinq nouvelles arrivées, outre Diane qui a ici droit à une notice, une douzaine de femmes d'Etat. Le plus intéressant dans ce manuscrit consiste toutefois, pour ce qui concerne notre propos du moins, dans les illustrations. L'enlumineur, Pichore, stylise en effet ses héroïnes à l'extrême et donne à presque toutes le visage, les cheveux et le corps d'Anne de Bretagne – tels qu'on peut les voir dans la première miniature, celle de la dédicace, qui représente Dufour à genoux offrant son livre à la reine¹⁴. Quelques années plus tard, Anne franchit un pas supplémentaire en se faisant représenter en Junon dans les *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye* de Lemaire de Belges (1509-1513)¹⁵.

Louise de Savoie, elle, semble avoir pratiqué l'auto-représentation plutôt sous sa forme médiévale que renaissante, usant davantage des manuscrits que des imprimés ou de l'art pictural, et davantage de la symbolique des objets ou des allégories que des identifications. Comme l'a montré récemment Myra Orth, elle se fait par exemple représenter dans la miniature de dédicace du *Séjour d'honneur* d'Octavien de Saint-Gelais (1508) derrière François enfant, à qui l'auteur offre son livre à genoux ; dépassant les deux personnages de toute la moitié supérieure du corps, qui laisse voir avec évidence la ceinture de la veuve, elle montre d'une main discrète la scène qui se déroule devant elle, témoignant ainsi de son rôle d'éducatrice attentive. Un autre manuscrit, étudié par Anne-Marie Lecoq, en dit un peu plus long et sur un mode plus métaphorique, puisqu'il s'intitule *Le Compas du*

¹¹ « double rondeau par maniere depigramme sus la nef des dames ».

¹² Geneviève Morgane Tanguy, *Anne de Bretagne, Jardins secrets*, Paris, Fernand Lanore & François Sorlot, 1991, p. 313-315.

¹³ Antoine Dufour, *Les Vies des femmes célèbres* [le titre, donné par d'autres, n'est pas sur le manuscrit], [première] éd. Gustave Jeanneau, Genève, Droz, 1970.

¹⁴ Je m'appuie ici sur le mémoire de maîtrise de Cécile Lebot, *Antoine Dufour, Les Vies des femmes célèbres*, Université de Nantes, 1996. Le manuscrit est actuellement au Musée Dobrée à Nantes.

¹⁵ G.M. Tanguy, ouv. cité, p. 320.

dauphin et que, dans la miniature de dédicace, « Louise tient un grand compas à côté de son fils qui, à son tour, tient un dauphin aussi grand que lui¹⁶. »

En 1510, cependant, elle se fait peindre avec François en vis à vis d'une vignette, qui représente la Vierge et le Christ dans un manuscrit consacré à la *Vie de Notre Dame*¹⁷. Piste reprise un peu plus tard, sous l'aspect bien connu de la Trinité que forment la mère, le fils et la fille. Et piste réempruntée, mais en contexte païen, dans un manuscrit des *Triumphes des vertus* où l'on voit l'auteur offrir son livre à Louise-Latone, « "Fontaine de toutes les vertus", la source des fleuves qui mènent aux autres membres de la famille royale : à François I^{er} (la Force), au dauphin François (la Justice), à Claude la Tempérance) et à Marguerite (la Prudence)¹⁸ » ; Latone qui est aussi, pour une lecture à peine moins immédiate, le double de la Lété grecque, mère des jumeaux divins Apollon et Artémis, ce qui est une manière de dire, une fois de plus, que les personnages principaux sont bien ceux de la Trinité. Un dernier exemple illustrera la volonté de Louise : durant sa seconde régence, difficile comme on le sait, elle fait très significativement rédiger par Etienne Le Blanc *Les Gestes de Blanche de Castille* – présente chez Christine de Pizan comme chez Champier. La scène de dédicace montre l'auteur non point à genoux mais couché aux pieds de Louise, qui, dotée d'ailes, maintient fermement des deux mains un gouvernail plongé dans un bassin¹⁹.

*

Selon le point de vue qu'on adopte, ces exemples témoignent des tâtonnements effectués par ces femmes dans la recherche des meilleures images signifiant et légitimant leur présence aux affaires, ou de variété de la palette à laquelle elles ont recours pour ce faire. Si l'on mesure toutefois leurs efforts à ceux de Diane de Poitiers, il est vrai dans une position symboliquement plus périlleuse qu'elles, puisque maîtresse du roi, c'est sans doute de tâtonnements qu'il faut parler. Diane a un avantage sur elles, bien sûr, qui l'entraîne presque naturellement sur la voie de l'invention : son prénom, peut-être issu déjà de la nouvelle faveur de la déesse à la fin du XV^e siècle. Elle bénéficie également de l'habitude prise pendant le règne de François I^{er} de représenter les premiers personnages du royaume à travers les faits et gestes des dieux et des héros de l'Antiquité, ainsi que de la relecture qui a été faite de la déesse tout au long de la première moitié du suivant. N'oublions pas, enfin, qu'elle a été nourrie par Anne de France, et qu'elle bénéficie non seulement de ses leçons politiques, mais peut-être aussi de ses expérimentations dans le domaine de l'auto-représentation. La duchesse de Valentinois s'installe donc magistralement dans les attributs de l'impérieuse chasserresse, fille de Zeus et sœur d'Apollon, et elle invite tout le peuple courtisan à en faire autant.

Un poème de François Habert, de 1545, montre que la voie est tracée dès avant la mort de François I^{er}, que la guerre des clans va bon train par déesses

¹⁶ Myra Orth, « Louise de Savoie et le pouvoir du livre », in K. Wilson-Chevalier & E. Viennot, (dir.), *Royaume de Fémynie. Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris, Champion, 1999, p. 74.

¹⁷ Anne-Marie Lecoq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, 1989.

¹⁸ Myra Orth, art. cité, p. 80.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

interposées, et que la lutte est rude entre la favorite du dauphin et celle du roi, la duchesse d'Étampes :

Certes Venus n'est pas encore morte,
Déesse elle est, grand honneur on luy porte :
Que pleust à Dieu la voir en mer plongée,
La république en serait bien vengée.
Mais peu à peu Venus s'abolira,
Et en son nom Diane on publiera,
Que toute fable ha dict estre pudique,
Contraire en tout au vouloir vénérique²⁰...

Sûre des interprétations qu'elle propose à travers la déesse de la chasse, la duchesse de Valentinois ne pratique pourtant pas la monomanie. En faisant construire à Anet le grand tombeau dédié à son époux défunt Louis de Brézé²¹, elle se glisse dans la peau d'Artémise, la fameuse veuve du roi Mausole commanditaire du non moins fameux tombeau d'Halicarnasse et grande habituée des listes de femmes célèbres. Elle se fait également représenter en Minerve ; face à l'amant royal, en effet, la chasse est en quelque sorte « fermée », et son mentor peut se consacrer à l'activité de conseil – d'autant qu'elle siège au Conseil du roi²². Diane n'est donc pas la seule divinité féminine en usage à la cour d'Henri II, même si elle est omniprésente, et même si elle fait beaucoup d'ombre aux autres.

Bien pâle, ainsi, paraît à ses côtés le personnage d'Iris, dont Catherine de Médicis a mis l'arc-en-ciel dans ses armes, même si la messagère des dieux est avant tout celle de Junon²³. D'où l'éclipse sévère qu'au temps de sa revanche Catherine impose à l'ancienne idole, et les nouvelles figures qu'elle promeut, notamment celle d'Artémise. C'est avec ce modèle en tête qu'elle fait construire le tombeau de Saint-Denis après la mort d'Henri II²⁴ ; c'est cette héroïne dont elle demande à Nicolas Houel qu'il fasse revivre son histoire en tapisserie²⁵ ; et c'est elle encore qu'Antoine Caron peint au centre d'une toile allégorique, protégeant le petit Lygdamis (qui figure ici pour Charles IX), assurant son éducation et lui permettant d'accéder au politique ; l'enfant apparaît en effet sur la toile entouré de sages à sa droite et de guerriers à sa gauche, mais ce sont les bras de sa mère qui font la médiation entre les différents aspects du pouvoir, puisqu'elle tient dans sa main droite un livre qu'effleure aussi le premier des sages, et qu'elle touche de sa main gauche le bouclier du premier des guerriers²⁶.

La déesse Diane ne désarme cependant pas. Du temps même de Catherine, on voit Marie Touchet se ranger (ou être rangée) sous sa bannière, non pas tant, sans doute, en raison de ses affinités personnelles avec la déesse que de sa position de maîtresse royale, qui rappelle l'ancienne favorite. Après la mort de Catherine, surtout, Diane revient sur le devant de la scène avec la nouvelle maîtresse royale, Gabrielle d'Estrées, bien que ce soit sa sœur qui s'appelle Diane... Et ce sont à

²⁰ *Déploration poétique de feu M. Antoine du Prat, en son vivant chancelier et légat de France, avec l'Exposition morale de la Fable des trois Déesses : Vénus, Juno et Pallas...*, Lyon, 1545, cité par Bardon, ouv. cité, p. 41.

²¹ Voir, dans ce volume, l'article de Thierry Crépin-Leblond.

²² *Ibid.*, p. 93 et suiv.

²³ Yvan Clouas, *Diane de Poitiers*, Paris, Fayard, 1997, p. 106, 190.

²⁴ *Ibid.*, p. 347 et suiv.

²⁵ *Ibid.*, planches 7 et 8.

²⁶ Antoine Caron, « Remise du livre et de l'épée » (entre 1562 et 1571), Beauvais, musée départemental de l'Oise.

nouveau les murs de Fontainebleau qui sont chargés de transmettre l'identification, ce qui dénote peut-être surtout le désir du Premier Bourbon de rivaliser avec ses prédécesseurs²⁷.

Mais Diane est également sollicitée par d'autres femmes, qui ne sont pas maîtresses du roi et qui cherchent donc avec son aide à émettre d'autres messages. C'est le cas notamment de Catherine de Bourbon, qui joue devant son frère en 1593 le rôle de Diane, dans un ballet allégorique composé par son amie Catherine de Rohan²⁸ – cette même Catherine de Rohan qui, durant le siège de La Rochelle en 1573 avait dédié une tragédie à *Holopherne*, autrement dit à Judith, autre grande habituée des listes de femmes fortes à la Renaissance. Vraisemblablement imaginé par les deux femmes, ce recours à Diane permet d'une part de renvoyer au roi, à qui s'adressent les acteurs, l'identification à Apollon (ce qui est toujours habile), de lui adresser des reproches voilés sur le peu de cas qu'il fait de sa sœur (ce qui ne paraît pas inutile à un moment où il contrarie ses amours avec le comte de Soissons sans lui proposer d'alternative), et enfin, à travers la capture et la soumission de l'Amour par la déesse et sa remise à Apollon, qui décidera de son sort, de signifier au roi que Catherine est maîtresse de ses passions autant qu'elle est loyale.

Quant à Marie de Médicis, si on la voit aussi en Diane dans la galerie de la reine du château de Fontainebleau²⁹, elle diversifie toutefois – surtout devenue veuve – les images destinées à légitimer son pouvoir. Pour son palais du Luxembourg, par exemple, elle fait exposer deux tableaux représentant le mariage, d'une part le sien, d'autre part celui de Catherine, manière de dire que deux Médicis, légitimement mariées avec deux rois de France (deux Henri) et mères de leurs enfants, assument la régence dans la continuité des choses. Marie reprend également l'idée de la « liste des femmes fortes », mais déclinée cette fois sur le mode monumental, celui des statues exposées à la vue du public. Géraldine Johnson, qui a récemment étudié le mécénat de la reine sous cet angle, rappelle à ce propos un échange épistolaire entre Peiresc et Rubens, durant l'année 1622 :

La reine mère, écrit le premier, a commandé huit figures [...]. Elle veut des femmes illustres [...]. [J'ai suggéré] Olympias, la mère d'Alexandre le Grand ; Bérénice, la mère de Philadelphie ; Livie, l'épouse d'Auguste ; Mammæ, la mère d'Alexandre Sévère ; sainte Hélène, la mère de Constantin ; sainte Clotilde, l'épouse de saint Clovis ; Berthe, la mère de Charlemagne [...] ; et Blanche, la mère de saint Louis, toutes des reines, très illustres, [qui furent] les épouses et les mères de grands princes.

Rubens suggère pour sa part Sémiramis et Artémise, à quoi Peiresc rétorque qu'il faut absolument éviter la seconde, car Marie n'a pas fait construire de monumental tombeau pour son mari ; il pense donc que ce choix « provoquera de méchantes paroles ». Marie abandonne finalement le projet, pour un autre tout aussi périlleux, celui bien connu du cycle de peintures confié à Rubens et consacré à sa propre vie, dans lequel les mises en scène de l'épouse-et-mère ne parviennent pas, malgré quelques allusions à la Vierge Marie, à contrer les messages dangereux émis par l'étalage des nudités féminines³⁰.

²⁷ Voir F. Bardon, *ouv. cité*, p. 128-129 et 138-142.

²⁸ Catherine de Parthenay, dame de Rohan, *Ballets allégoriques en vers, 1592-1593*, éd. Raymond Ritter, Paris, Champion, 1927.

²⁹ Voir F. Bardon, *ouv. cité*, p. 136-137

³⁰ Géraldine Johnson, « Marie de Médicis : mariée, mère, méduse », in *Royaume de Fémynie... ouv. cité*, p. 111 et suiv.

*

Ces difficultés, voire ces contre-performances, sont peut-être liées à l'inhabileté de Marie de Médicis dans l'exercice du pouvoir, qui apparaît sur d'autres plans, notamment dans le peu d'énergie qu'elle mit à établir de bonnes relations avec son fils aîné – faute évidemment majeure pour toute femme dans sa situation –, et bien entendu dans son éviction finale de la scène politique française. Il se pourrait aussi que ces difficultés proviennent, conjointement, du rétrécissement de l'espace laissé aux femmes au sommet de l'Etat, dans un royaume qui, après trente ans de contestation tantôt larvée tantôt virulente de Catherine de Médicis, a définitivement adopté, avec l'arrivée au pouvoir du Premier Bourbon, cette Loi salique contre laquelle s'étaient élevés ses adversaires. Ces difficultés sont de toutes façons constitutives, comme je le soulignais au début, de l'entreprise qui consiste à recourir à la métaphore ou à l'identification avec des femmes issues pour l'essentiel de récits forgés par des sociétés patriarcales, ou du moins transformés par elles. Elles expliquent peut-être alors l'élection de plus en plus fréquente, par les femmes confrontées à cette offensive et déstabilisées par elle, d'une figure plus ancienne et plus radicale : celle de l'Amazone, ou plutôt celles des Amazones.

Déjà bien présentes chez Boccace qui en célèbre cinq (Antiope, Lampédone, Marpésie, Orythie, Penthésilée), elles sont quatre de plus chez Christine de Pizan (Hippolyte, Ménalippe, Synopé, Thomyris), où elles occupent quatre chapitres de la *Cité des Dames*. Deux seulement chez Champier, elles sont toutefois symboliquement capitales puisque la seconde notice est consacrée à Penthésilée, tandis que Dufour en rétablit quatre (Marpésie, Penthésilée, Orythie, Thomyris). Kathleen Wilson-Chevalier a montré récemment quel usage ambigu avait pu être fait de certaines de ces Amazones, durant le « règne » de la duchesse d'Étampes, et notamment à Fontainebleau, où Primatice avait choisi de représenter Thalestris débarquant au camp d'Alexandre puis grimpant à l'assaut de son lit, davantage en combattante musclée qu'en femme résignée à devoir en passer par là pour assurer sa descendance³¹.

À partir du milieu du siècle, les images de femmes fortes en général et d'Amazones en particulier deviennent courantes. La gravure (je renvoie ici aux travaux de Sara Matthews-Grieco³²), la littérature (avec notamment les *Amadis de Gaule*, le *Roland furieux*, les pastorales³³...), la musique vocale (par exemple le *Combat de Tancrede et de Clorinde* de Monteverdi) se chargent de populariser les héroïnes guerrières.

C'est en vertu de cette culture que Brantôme évoque Catherine de Médicis au Havre, « mena[nt] l'armée, [...] montée ordinairement à cheval comme une seconde belle reine Marfise »... ce qui ne l'empêche pas d'ajouter dans sa barbiche : « je pense que dès longtemps ne fust reine ni princesse mieux à cheval, ny s'y tenant de meilleure grace ; ne sentant pour cela sa dame hommasse en

³¹ Kathleen Wilson-Chevalier, « Femmes, cour, pouvoir : la chambre de la duchesse d'Étampes à Fontainebleau », in *Royaume de Fémynie...* ouv. cité, p. 228 et suiv.

³² Sara Matthews-Grieco, *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 1991, notamment pages 111 et suiv., 147 et suiv.

³³ Voir, dans ce volume, l'article de Nathalie Dauvois.

forme et façon d'Amazone bizarre³⁴ ». Commentaire qui en dit long sur les limites à ne pas franchir dans le jeu des identifications (même chez les admirateurs les plus sincères des femmes fortes, dont fait partie Brantôme), et sur les chemins dangereux où tend toujours à s'engager la figure mythique de l'Amazone – comme celle de Diane, du reste.

C'est en vertu de cette culture que Desportes campe en 1573 Marguerite de Valois en « jeune guerrière » dans le volume intitulé *Les Amours d'Hippolyte*, bien que la thématique amazonienne soit ici quasiment inexistante³⁵. La reine de Navarre pourrait avoir été mieux servie (en compagnie de sa mère du reste) par Catherine des Roches, qui propose à la cour en 1577 une « mascarade d'amazones », où est chantée la puissance d'une reine au « pouvoir hautain » :

Son nom est Otrera, fille de Martesie,
Qui tient pour la servir cette troupe choisie,
Voulant par sa prouesse eterniser son nom...³⁶

Cette figure d'Amazone, qui convient peut-être à la jeunesse de la princesse, coexiste avec d'autres dans les années 1570 – notamment au sein du salon de son amie la maréchale de Retz, où elle est parfois Diane, parfois l'une des neuf Muses, Callipante, Eryce, etc.³⁷. Dans les dernières années de sa vie, la reine préférera la figure de Minerve, nom dont elle signe, en 1614, une épigramme adressée à l'un de ses poètes³⁸.

Et c'est bien sûr en vertu de cette culture qu'allant un peu plus loin encore sous le règne de Louis XIII, Mme de Saint-Balmont (qui s'habille en homme et manie l'épée) se fait nommer « l'Amazone chrétienne » ; et que les grandes dames de la Fronde (qui pour certaines en font autant) entretiennent avec prédilection la figure de l'Amazone – de même que leurs ennemis d'ailleurs –, mais ceci est trop connu pour que j'insiste³⁹.

*

Je voudrais conclure ce petit aperçu des divers usages que les dirigeantes politiques firent des grandes figures féminines de pouvoir, en invitant à regarder au-delà d'elles, dans des cercles moins restreints où leurs efforts se répercutaient pourtant. Dans son étude toute récente sur le *Travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Sylvie Steinberg montre en effet la prégnance de ces modèles tout au long de la période moderne et dans tous les milieux, chez les femmes qui, pour une raison ou une autre, se revêtaient de l'habit masculin, voire servaient dans les armées – autrement dit, pour reprendre une terminologie ancienne, « franchissaient les barrières imposées à leur sexe ». Chose significative, celles qui passaient devant la

³⁴ Brantôme, *Discours sur Catherine de Médicis...*, in *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, éd. Etienne Vaucheret, Paris, Gallimard « La pléiade », 1992, p. 49 et 50.

³⁵ Philippe Desportes, *Les Amours d'Hippolyte*, éd. Victor E. Graham, Genève/Paris, Droz/Minard, 1960.

³⁶ Madeleine et Catherine des Roches, *Les Œuvres*, éd. Anne Larsen, Genève, Droz, 1993, p. 290.

³⁷ Voir Jacques Lavaud, *Un Poète de cour au temps des derniers Valois, Philippe Desportes, 1546-1606*, Thèse de lettres, Paris, Droz, 1936, p. 88-92.

³⁸ Voir Marguerite de Valois, *Mémoires et autres écrits, 1574-1614*, éd. E. Viennot, Paris, Champion, 1999, p. 311.

³⁹ Voir, pour une étude récente, Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes. Le travestissement, de la Renaissance à la Révolution*, Fayard, 2001, p. 228 et suiv.

justice pour ce délit et qui étaient issues des couches modestes de la population prétendaient souvent qu'elles étaient d'origine noble – preuve que les grandes dames qui, depuis le temps des guerres civiles, défendaient leurs biens ou leurs opinions à la pointe de l'épée, leur servaient de modèle tout autant que les saintes guerrières dont elles se réclamaient souvent⁴⁰.

Les punitions qui attendaient ces femmes pour avoir transgressé ce que les sociologues d'aujourd'hui nomment « l'injonction à la féminité » – et qui étaient généralement d'autant plus sévères que les coupables n'étaient pas effectivement issues de la noblesse – démontrent peut-être à elles seules que la « guerre des images », lentement mise au point puis massivement pratiquée par les dirigeantes de la Renaissance pour infuser l'idée de leur légitimité politique, était difficilement gagnable. Si les élites masculines de l'époque, qui détenaient déjà en partie et allaient de plus en plus détenir les rouages de l'État, se disaient volontiers adeptes de l'Antique, c'était bien souvent à condition de laisser tomber ce reste d'archaïsme qu'incarnaient à leurs yeux, dans l'histoire aussi bien que dans la mythologie, la place toujours trop grande prise par les Cléopâtre, les Irène, les Sapho et autres Diane⁴¹... Aussi est-ce une stratégie quelque peu différente qui s'élabore peu après la Révolution, comme le montre l'exemple de Fortunée Briquet, auteure en 1804 d'un inestimable *Dictionnaire Historique, littéraire et bibliographique des Françaises et étrangères naturalisées en France*⁴². Une stratégie quelque peu différente, en effet, débarrassée des aspects les plus festifs de l'ancienne, où la mythologie n'a plus sa place, et où l'identification est bannie – pour autant que ces deux écueils puissent être évités dans les travaux historiques de quelque nature qu'ils soient – mais que fonde toujours le « travail de mémoire », indispensable à toute modification du réel.

ELIANE VIENNOT

⁴⁰ *Ibid.*, p. 87 et suiv.

⁴¹ Sur la réticence de bien des hommes du XVI^e siècle face aux « messages » émis par ces figures (en termes d'indépendance – y compris sexuelle – des femmes vis à vis des hommes), et notamment par Diane, voir les cas particuliers de Ronsard, pour qui la déesse est une menace (article de Guy Demerson), et de Belleforest, pour qui elle est Satan (article d'Hervé Campagne).

⁴² Fortunée Briquet, *Dictionnaire Historique, littéraire et bibliographique des Françaises et étrangères naturalisées en France*, Paris, Treuttel et Würtz, an XII.