



FEMMES FORTES ET AMAZONES : LES FIGURES FEMININES BELLIQUEUSES ET LES FESTIVITES PRINCIERES AU SEIN DES ECHANGES FRANCO-LORRAINS (1580-1652)

Vincent DOROTHÉE (Paris I PANTHÉON-SORBONNE ; GRANIT).

Un rapide coup d'œil porté sur les arts et spectacles princiers élaborés dans le duché de Lorraine à la fin du XVI^e siècle et dans la première moitié du siècle suivant suffit à y déceler la singulière prégnance des figures d'Amazones, de femmes fortes, et d'autres figures féminines belliqueuses. Dans le même temps, plusieurs célébrations et festivités de la France de Louis XIII, puis de la Fronde, semblent investir d'une façon toute particulière, parmi d'autres « amazones lorraines », la figure de Jeanne d'Arc, et lui donner une grande importance.

On pourrait certes objecter que la récurrence des femmes guerrières dans les fêtes de cour n'a rien de spécifique aux sphères lorraine et française : la relative abondance des dessins qui leur sont consacrés dans maintes collections européennes prouve en effet que les Amazones et autres « femmes belliqueuses » - le plus souvent des hommes travestis, ce qui, conformément à l'image de l'androgynie favorisée par la culture maniériste¹, permettait d'unir « idéalement » vertus féminines et viriles - constituaient un topique des festivités princières européennes au XVI^e siècle et dans le premier XVII^e siècle.

Toutefois, la nature des événements et célébrations qui ont suscité leur présence, les spécificités iconographiques auxquelles elles ont donné lieu et surtout les échanges dont elles ont fait l'objet entre France et Lorraine, ont probablement conféré à de telles figures un statut bien particulier, dans ces deux pays aux relations politiques tour à tour ambiguës ou ouvertement conflictuelles.

Que révèle l'analyse des caractéristiques, transformations et échanges de telles figures féminines entre ces deux sphères culturelles ? Que manifestent-elles des identités, revendications et aspirations respectives de l'une et de l'autre ?

I. AMAZONE, FEMME FORTE ET EGREGIA BELLATRIX

Les Amazones, déjà présentes dans *l'Illiade* d'Homère et chez plusieurs autres auteurs antiques, sont d'abord considérées comme les représentantes barbares d'un « monde inversé », avant d'acquiescer dans l'Antiquité tardive l'image plus favorable de reines civilisatrices

¹ Sur cette question de l'androgynie à la Renaissance, voir Éliane De Halleux, *Les figures androgynes à la Renaissance : l'ambiguïté sexuelle dans l'art et la théorie artistique au XVI^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Morel, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012 ; et Edith Karagiannis-Mazeaud, « Costumes de représentation au temps de la Pléiade : tradition, antiquité, exotisme, bergeries », dans Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Lampsaque, Le Studiolo-Essais, 2007.



et fondatrices de brillantes cités², réévaluation positive que le Moyen Âge, reformulant ce legs antique à l'aune de la pensée chrétienne, prolonge dans l'image des virginales preuses du royaume de Féminie, ou Amazonia. Alliant les vertus essentielles de la chasteté, de la prouesse et de la beauté, les Amazones se rapprochent alors des héroïnes de l'Ancien Testament telles que Judith et font figure de véritables « chevaleresques » dont l'image positive semble avoir favorisé dès le XIII^e siècle le développement des tournois d'hommes travestis en femmes.

Le travestissement en guerrière dans les tournois et carrousels connaît un renouveau à la Renaissance³, qui donne un nouveau relief au caractère androgyne de l'Amazone tout en renforçant son assimilation chrétienne aux Femmes fortes. C'est alors que se précise la figure de l'« Amazone chrétienne, qui mène une guerre juste⁴ ». L'omniprésence de l'Amazone dans la culture de cour de la première modernité se perçoit d'ailleurs bien au-delà de la fête martiale, dans les ballets⁵ et dans certains décors palatiaux.

Préfigurée par des femmes antiques telles que Zénobie, la Femme forte de l'imaginaire médiéval, figure pieuse et de haute vertu amenée à s'engager sur les terrains « masculins » de la guerre et de l'exercice du pouvoir souverain, se distingue par son patriotisme et son indépendance d'esprit. Elle fait à la fois preuve de qualités « viriles » (force, magnanimité, vaillance, intrépidité) et de vertus féminines (douceur, modestie, clémence, charité, fidélité, dévotion)⁶. Judith, en particulier, victorieuse d'un général païen que le Moyen Âge associe aux Sarrasins, fait figure de véritable héroïne chrétienne, symbolisant la victoire du faible sur le puissant, de l'humble sur le superbe⁷, et représentant un modèle de Femme forte, capable de prendre les armes pour changer miraculeusement le destin de son peuple. Jeanne d'Arc, figure par excellence de l'*egregia bellatrix*⁸ et « Dixième preuse », en est l'épigone.

La geste de la Pucelle est par ailleurs contemporaine de Christine de Pisan, auteur à l'origine de la « Querelle des Femmes », mouvement en faveur de l'accès des femmes au savoir et au pouvoir, qui connaît plusieurs rebondissements dans la première modernité, notamment avec la « Querelle des Alphabets » en 1617, l'année même où le jeune Louis XIII s'émancipe, en dansant le ballet de *La Délivrance de Renaud*, du pouvoir contesté d'une mère qu'il s'apprête à exiler. Cependant, un autre courant « féministe⁹ », porté notamment en France par le Jésuite

² Voir Sophie Cassagnes-Brouquet, *Chevaleresques : Une chevalerie au féminin*, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2013, p. 79-110 et 139-149.

³ Il suffit de penser aux fêtes du mariage d'Henri de Navarre en 1572, peintes par Caron, où Charles IX et ses favoris ont paru déguisés en Amazones, et dont le programme politique soulignait, via ces figures, « le courage royal et l'aptitude à se saisir rapidement de la victoire », ainsi que le rappelle Frédérique Villemur dans « De l'Air ! Les Amazones de Deruet » (1588-1660), dans Guyonne Leduc (dir.), *Réalité et représentation des Amazones*, L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2008, note 14 p. 69.

⁴ Voir Sophie Vergnes, *Les Frondeuses : Une révolte au féminin (1643-1661)*, Champ Vallon, coll. « Époques », 2013, p. 125.

⁵ Jusque dans certains masques anglais des premiers Stuart, tels que *Masque of Queens* (1669) de Ben Jonson et *Salmacida Spolia* (1640) de William Davenant, pour lesquels Inigo Jones a dessiné de magnifiques costumes. Voir notamment Claire Gheeraert-Graffeuille, « La guerre des sexes n'aura pas lieu : les avatars de l'Amazone sur la scène Stuart », dans Guyonne Leduc (dir.), *op. cit.*, p. 163-178.

⁶ Sophie Vergnes, *Les Frondeuses*, *op. cit.*, p. 111.

⁷ Sophie Cassagnes-Brouquet (*op. cit.*, p. 138) signale l'existence d'un *Speculum Virginis* du XII^e siècle faisant appel à la figure de Judith dans un combat entre *Humilitas* et *Superbia* : Humilité, guerrière casquée portant lance et écu, plonge son épée dans le sein de Superbe. Judith brandit quant à elle son épée d'une main et de l'autre la palme, symbole de la victoire. Il serait intéressant d'interroger, à la lumière de ces figures médiévales antagonistes, deux énigmatiques dessins de ballets lorrains du début du XVII^e siècle, bellangesques sinon de la main même de Bellange, et faisant partie d'un ensemble homogène de vingt-trois dessins conservé au château de Chantilly. L'un représente une femme tenant un miroir reflétant son visage (DE-1154 ; *Superbia* ?), et l'autre une jeune femme coiffée d'un chapeau « médiévalisant » et tenant une palme (DE-1162 ; *Femme forte* ?).

⁸ La belle guerrière, ou guerrière remarquable. Voir Sophie Cassagnes-Brouquet, *Ibid.*, p. 136 et 145.

⁹ Voir Sophie Vergnes, *Les Frondeuses*, *op. cit.*, p. 99-100.



Pierre Le Moyne, auteur de cette *Galerie des Femmes Fortes* dédiée en 1647 à Anne d'Autriche, conduit surtout à la figure de « l'honnête femme », soutien (transitoire) du pouvoir et médiatrice des vertus morales convenant bien à l'image de la bonne régente. Or, l'ouvrage de Le Moyne et les gravures qui l'émaillent mobilisent à nouveau, parmi d'autres, les figures de Judith et de Jeanne d'Arc.

Léguée à la première modernité, l'image fantasmatique des chevaleresques, transpositions médiévales, armées et casquées, des Amazones et des Femmes fortes, demeure bien présente dans l'esprit des hommes et des femmes de la noblesse, au point d'être associée par les conquistadors à certaines peuples d'Amérique, d'inspirer encore les frondeuses du XVII^e siècle¹⁰ et de survivre dans l'imaginaire de nombreuses fêtes princières.

II. LA « FEMME BELLIQUEUSE » ET LE SPECTACLE DANS LE CONTEXTE DES ARTS LORRAINS

1. La figure de la guerrière dans le spectacle et l'apparat lorrains

a. Les Amazones de Médard Chuppin et la fin du XVI^e siècle en Lorraine

Les fêtes lorraines de la seconde moitié du XVI^e siècle ont gagné en importance et en fréquence à partir de l'avènement de Charles III en 1559¹¹. C'est de son règne que datent les plus anciens dessins de costumes de spectacle lorrains que nous connaissons (1580), conservés aujourd'hui dans différentes collections publiques françaises¹². Au nombre de cinq, ils représentent tous des personnages féminins, dont aucun ornement ne permet, au premier abord, de définir précisément l'identité. Les figures, tronquées à hauteur des cuisses, sont représentées selon deux postures distinctes : l'une (corps de trois quarts tourné vers la gauche, visage quasiment de profil gauche, le bras droit abaissé et le bras gauche relevé à hauteur du bassin) est perceptible dans trois figures, l'autre (corps de trois quarts vers la droite, visage de profil également vers la droite, bras droit abaissé et main gauche tournée vers l'avant) correspond à deux dessins qui, bien que différents, ne constituent que les deux variantes d'un même costume.

Deux de ces personnages sont masqués, conformément aux usages de la mascarade ou du carrousel. De plus, on peut noter la présence, dans deux des figures, d'une chaîne ornementale suspendue en sautoir à la taille, ce qui, selon Paulette Choné¹³, est une récompense traditionnelle des combattants vainqueurs, de même que l'écharpe portée en travers, que l'on voit sur l'un des dessins conservés aux Beaux-Arts de Paris.

Cette même figure tient par ailleurs dans sa main droite un objet plat qui peut ressembler à un livret ou à un cartel, ce qui renforce encore la probabilité d'avoir affaire à des figures de tournoi. Par ailleurs, les figures quasi-similaires figurant sur deux des dessins conservés aux Beaux-Arts de Paris semblent tenir dans la main ce que l'on pourrait prendre au premier abord pour une simple fronce de tissu, l'objet paraissant solidaire de l'écharpe nouée à la ceinture du personnage. Pierre Béhar¹⁴ propose cependant d'y voir « des rênes, [objets constituant un] hiéroglyphe de la souveraineté, de la tempérance, et [un] attribut de Némésis

¹⁰ Sophie Cassagnes-Brouquet, *Chevaleresques*, op. cit., p. 204-205.

¹¹ Paulette Choné, *Emblématique et pensée figurée en Lorraine (1525-1633)*, Nancy II, 1988 ; *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine*, « Comme un jardin au cœur de la chrétienté », Paris, Klincksieck, 1991.

¹² Trois d'entre eux (PM 2258, 2259 et 2260) se trouvent à l'École des Beaux-Arts de Paris, un au Musée des Beaux-Arts de Lyon (inv. N° 1962-284) et le dernier à Nancy, au Musée Historique Lorrain.

¹³ Paulette Choné, « Le "dessein" d'une fête masquée à la cour de Lorraine (février 1580) », dans *Image et spectacle*, actes du XXXIII^e Colloque International d'Études Humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 29 juin – 8 juillet 1989, p. 394.

¹⁴ *Ibid*, p. 395.



selon Valeriano¹⁵ », hypothèse que Paulette Choné met en rapport avec la description dans les comptes d'« accessoires de sellerie habillés de velours et de satin, des guides de fantaisie recouvertes d'étoffe aux couleurs des toilettes de fête¹⁶ ».

Les quatre costumes se caractérisent par une importante volumétrie : un corselet, laissant dans trois cas apparaître une sorte de guimpe au niveau de la poitrine (ce qui peut laisser entendre qu'il s'agit de costumes destinés à des hommes, la guimpe étant souvent employée dans les costumes de travestis), surmonte une jupe le plus souvent bombée. Les manches sont doublées de « manches de dessus », de fronces et de « ballons » ajoutant un supplément de volume et de mouvement à l'ensemble. Les coiffes se présentent sous l'aspect de coiffures tressées et ornées de hautes parures de tête, vaguement « orientale » pour l'une des figures, et « indienne » pour l'autre.

C'est aux travaux complémentaires de Christopher D. Comer et de Paulette Choné que nous devons l'attribution de ces dessins au peintre Médard Chuppin, artiste qui semble avoir été l'une des figures artistiques importantes de la seconde moitié du XVI^e siècle en Lorraine. Deux des dessins conservés aux Beaux-Arts de Paris sont effectivement signés d'un rébus correspondant aux armoiries du peintre, anobli par Charles III en 1567. Ils sont également localisés et datés (Nancy 1580), à l'instar du dessin conservé au Musée Lorrain de Nancy.

Or, cette date correspond à un tournant de l'histoire lorraine. Il s'agit en effet de l'année où se tiennent à Nancy, sous la protection de Charles III, secrètement animé de l'espoir d'accéder un jour à la couronne de France¹⁷, les premières assises de la Ligue, dans laquelle les Guise, cadets de la maison de Lorraine, jouent un rôle important. C'est effectivement au palais de Nancy que se réunissent, au Carême de 1580, des seigneurs disgraciés par Catherine de Médicis et opposés à Henri III. C'est en leur honneur que Charles III organise de brillants divertissements entre le 11 et le 18 février 1580. Les maîtres d'œuvre de ces fêtes sont l'Italien Ambroise Malabarba, le peintre et poursuivant d'armes Didier Richier et le peintre Médard Chuppin, auxquels il faut adjoindre Rémond Luyton, tailleur du marquis de Pont-à-Mousson, le fils de Charles III.

Ces fêtes nanciennes de 1580 sont, semble-t-il, les premières où le jeune marquis de seize ans joue un rôle notable. Or, la description des costumes de satin orange et de toile d'argent « fets en fasson damaszone » taillés par Luyton¹⁸ à l'occasion de la course de bague courue par le jeune prince devant les jardins du palais semble faire écho aux dessins de Chuppin. Il s'agit donc d'un tournoi d'amazones, et par ce thème, le jeune Henri de Lorraine réactualise le type de festivité qui avait été donnée au château de Bar, lors de son propre baptême, devant sa grand-mère Catherine de Médicis et son oncle le roi Charles IX.

Pourquoi Chuppin a-t-il choisi de représenter ces Amazones de façon tronquée, et quel statut devons-nous accorder à ces dessins ? S'agirait-il, ainsi que l'on est « spontanément » tenté de le penser, d'esquisses de costumes, c'est-à-dire de ce que l'on désigne souvent à l'époque par le terme de « monstres » ?

Cette hypothèse nous semble très peu probable car les costumiers, dans cette phase du travail de conception, dessinent généralement les costumes dans leur globalité¹⁹, quitte à repréciser à côté de la figure certains détails, ce que, il est vrai, l'un des dessins conservés aux Beaux-Arts de Paris semble faire, même si la variante proposée est infime (la suppression de

¹⁵ *Commentaires hiéroglyphiques*, trad. G. Chappuys, Lyon, B. Honorat, 1576, p. 373-374.

¹⁶ Paulette Choné, « Le "dessein" d'une fête masquée à la cour de Lorraine (février 1580) », *op. cit.*, p. 395.

¹⁷ C'est d'ailleurs à cette époque que Charles de Rosières réaffirme les origines carolingiennes de la maison de Lorraine dans *Stammatum Lotharingæ ac Barri ducum tomi septem*, Paris, G. Chaudière, 1580.

¹⁸ A. D. M. & M. (Archives Départementales de Meurthe – et – Moselle), B 1199.

¹⁹ Ce qui se comprend notamment par la nécessité de se faire une idée globale et cohérente du personnage, un aperçu de l'aspect général que celui-ci devra avoir aux yeux des spectateurs, qui le verront dans son entier.



l'un des ballons de mousseline sur l'avant-bras). D'autre part, l'absence d'indications écrites de couleurs ou de matières rend cette première hypothèse encore moins vraisemblable. Paulette Choné affirme d'ailleurs que la pratique des « monstres » (maquettes dessinées ou en volume à montrer au prince) par les artistes et artisans n'est pas attestée de manière sûre en Lorraine avant les festivités de 1594.

S'agirait-il d'un ensemble de dessins de prestige postérieurs au spectacle et destinés à garder la mémoire des costumes ?

On peut très légitimement envisager, à l'exemple de Christopher D. Comer, que ces feuilles aient effectivement fait partie d'une suite, peut-être même d'un livre conçu pour la cour afin de garder le souvenir de ces costumes spectaculaires, voire, étant donné le caractère « hésitant » de certains détails (tels que la manche), qu'il s'agisse d'esquisses exécutées en vue d'une publication gravée. Cela, cependant, n'explique toujours pas le fait que les figures sont tronquées : les recueils d'apparat que nous connaissons, comme le recueil Rabel par exemple, représentant les figures dans leur entier.

Qu'est-ce qui a donc pu motiver ce parti pris de représentation, et par conséquent, quel statut véritable accorder à ces dessins par rapport à l'histoire du costume de théâtre lorrain et à la signification symbolique que ceux-ci ont pu véhiculer ? La question reste largement en suspens, mais on peut hasarder une hypothèse.

Malgré des parentés superficielles avec les Amazones dessinées par Arcimboldo pour la cour de Prague, c'est surtout aux dessins des fêtes des Valois que les costumes de Chuppin font le plus singulièrement penser. Paulette Choné est elle-même de cet avis puisqu'elle émet l'idée que les costumes nancéiens de 1580 sont tributaires de l'école de Fontainebleau, largement diffusés par la gravure, et que Chuppin avait pu connaître grâce à « plusieurs veaiges en France²⁰ ». Il semble d'ailleurs peu étonnant, étant donné les liens familiaux étroits existant alors entre les cours de France et de Lorraine, que l'invention spectaculaire en Lorraine ait pu présenter les plus fortes accointances avec le modèle bellifontain.

Y a-t-il cependant exacte correspondance entre les conceptions française et lorraine de la figure de l'Amazone ? Comme le souligne Jacqueline Boucher²¹, l'Amazone est en France la figure qui permet de « réconcilier vertu masculine et vertu féminine ». Le porteur du costume devient par son biais une guerrière qui ne peut être vaincue que par des demi-dieux, tout en permettant à l'image de la femme d'être associée au prestige de la valeur guerrière. De plus, hors du domaine du spectacle, et même si l'on se situe hors du thème de l'Amazone *stricto sensu*, cette « conjugaison » des vertus masculines et féminines se trouve, en France, directement liée à la personne du roi. Il est arrivé que certains rois de France aient été représentés, non seulement divinisés, mais aussi transformés en « surhommes » par la conjonction de plusieurs attributs divins empruntés non seulement aux dieux mais aussi aux déesses, ainsi qu'en témoigne le célèbre portrait allégorique représentant François I^{er} sous la forme d'une déité androgyne condensant les attributs et vertus de Mars, Minerve, Diane, Cupidon et Mercure²². Le fait d'attribuer à un prince des vertus associées à des figures féminines, notamment guerrières, loin d'être inconcevable, relève donc au contraire d'un procédé panegyrique relativement fréquent en France.

Qu'en est-il en Lorraine ?

Si l'on considère l'histoire de la pensée figurée lorraine, on s'aperçoit que le thème de l'Amazone ou figure féminine guerrière revient de façon récurrente, du moins sous les règnes

²⁰ Cette citation provient elle-même d'un document de 1566 cité par Henri Lepage. Voir Henri Lepage, *Le palais ducal de Nancy*, Nancy, A. Lepage, Imprimeur-Libraire-Éditeur de la Société Grande-Rue, Ville-Vieille, 14, 1852, p. 37.

²¹ Jacqueline Boucher, *Société et mentalité autour de Henri III*, Paris, Honoré Champion, cop. 2007.

²² BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Na 255 Rés.



de Charles III et Henri II. Paulette Choné rappelle avec à propos que quelques mois après les festivités dont les dessins de Chuppin constituent la trace visuelle, le père Fronton du Duc fait représenter devant Charles III et sa suite sa tragédie de Jeanne d'Arc²³, dans laquelle cette « Vierge guerrière lorraine, parangon des vertus chrétiennes » apparaît comme l'héritière des Amazones. Il faut également remarquer que, vingt-huit ans plus tard (1608), les funérailles du même souverain donnent lieu à la publication d'un ouvrage qui, méticuleusement travaillé sur le plan symbolique, débute par un vaste frontispice revêtant l'aspect d'un monument d'entrée solennelle, au faîte duquel, de part et d'autre de l'effigie de Charles III, se tiennent les personnifications de la Lorraine, sous les traits de la Gloire, et du Barrois, sous ceux de la Félicité, autrement dit deux figures qui, pour reprendre les termes de Paulette Choné²⁴, résument « allégorie morale et territoriale, célébration d'un fait historique et exaltation des marques héraldiques ». Or, la Gloire lorraine, si elle ne tient pas en main d'instrument guerrier, porte néanmoins une victoire ainsi qu'une palme, et son costume, celui d'une guerrière casquée portant une cuirasse ornée d'alérions et de croix de Lorraine, des lambrequins et une jupe fendue au-dessus du genou, est tout à fait conforme à celui d'une Amazone. C'est encore sous forme d'Amazone que la personnification de la Lorraine apparaît lors des fêtes jésuites de Pont-à-Mousson en 1623, et il ne faut pas oublier que le thème du combat des Amazones est l'un de ceux qui sont les plus traités dans les décennies 1620 et 1630 par le peintre Claude Deruet. On peut donc dire que, non seulement l'Amazone semble constituer une figure clef de l'emblématique lorraine à cette époque, mais en outre qu'elle est étroitement associée au panégyrique du pouvoir ducal.

Dans le contexte tendu de la Ligue, où la Lorraine, en désaccord avec la couronne de France, est amenée à une prise de position militante, les costumes d'Amazones de Chuppin paraissent prendre un singulier relief. Destinés à Henri, espoir du duché dont il sera le futur maître, et à sa suite, en représentation devant une assemblée de princes frondeurs, ils constituent peut-être, pour reprendre les termes de Paulette Choné, « la cristallisation encore hésitante d'une fiction militante, dans laquelle l'ambiguïté androgyne assume sous des dehors d'élégance étrange et farouche l'équivoque du destin politique lorrain²⁵ ». L'« Amazone lorraine », au-delà de la « réconciliation des aptitudes des deux sexes²⁶ » qui lui est commune avec l'Amazone française, par laquelle le prince acquiert une « surnature » d'essence divine, constituerait-elle en outre une figure militante de l'autonomie des desseins politiques du duché ?

Pourquoi, en ce cas, avoir tronqué cette éventuelle représentation militante du pouvoir ducal, au sein d'un ensemble de dessins manifestement destiné à en garder et célébrer la mémoire ?

Aucune réponse certaine ne peut être donnée en l'état, mais une hypothèse peut être avancée en comparant ces représentations (en particulier l'Amazone de profil droit conservé en deux versions aux Beaux-Arts de Paris) avec un autre type de glorification figurée du prince à la cour de France. On connaît en effet un burin de della Casa, daté de 1547 (année de la mort de François I^{er} et de l'avènement d'Henri II), représentant le roi Henri II sous l'aspect du dieu Mars, revêtu d'une superbe armure d'apparat, entouré d'attributs guerriers (casque à plumet et écu) et tenant en main le sceptre royal. Comme dans le dessin lorrain, mais en inversé, le roi est représenté tronqué à mi-cuisse, le corps tourné de trois quarts mais le visage fièrement montré de profil. La position des bras est approximativement la même. L'impression qui

²³ *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy autrement d'Orléans, nouvellement départie par Actes, & représentée par Personnages*. A Nancy, Par le veuve Jehan Janson pour son filz Imprimeur de Son Altesse, 1581.

²⁴ Paulette Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine, op. cit.*, p. 145.

²⁵ Paulette Choné, « Le "dessein" d'une fête masquée à la cour de Lorraine (1580) », p. 398.

²⁶ *Ibid.*



résulte de la confrontation est ainsi celle d'une sorte d'effet miroir : à un nouveau roi héroïque, semblable à Mars et tenant en main droite le sceptre de France, fait face une guerrière corsetée et altière, portant peut-être symboliquement les rênes de l'état, et en laquelle il faut peut-être reconnaître l'héritier du trône de Lorraine²⁷. Certes, la gravure de Della Casa est infiniment plus complexe que le petit dessin lorrain, mais les points communs entre les deux représentations sont suffisamment sensibles pour mériter d'être mis en évidence et interrogés. Ainsi pouvons-nous proposer l'hypothèse selon laquelle le choix de représentation effectué par Chuppin relève peut-être d'une réinterprétation détournée d'un certain type de portrait royal en vigueur à la cour des Valois, abondant ainsi dans le sens de la signification politique²⁸ attribuée par Paulette Choné à ces costumes, et permettant peut-être d'expliquer un choix de représentation assez inhabituel dans la pratique des arts du spectacle.

b. Les costumes d'Amazones de Bellange et Deruet

Les dessins d'Amazones de Chuppin ne font qu'inaugurer toute une « lignée » de représentations de femmes armées, destinées aux fêtes lorraines jusque dans les années 1630 environ, les deux grands « successeurs » de Chuppin en la matière étant les peintres Jacques de Bellange (c. 1575-1616) et Claude Deruet (1588-1660), l'élève de ce dernier.

Les représentations attribuables à Bellange se trouvent à la collection Rothschild du Musée du Louvre et au château de Chantilly²⁹, constituant deux ensembles de dessins, respectivement de cinq et vingt-trois figures, relatifs à des ballets et carrousels lorrains très probablement des dernières années du règne de Charles III et de la présence à Nancy de Catherine de Bourbon, au milieu du règne du duc Henri II et de Marguerite de Gonzague-Mantoue, soit approximativement de 1600 à 1616. L'identité de ces figures reste pour beaucoup d'entre elles incertaine, voire énigmatique. On remarque toutefois la présence de six femmes tenant en main une longue flèche³⁰, ce qui a d'ailleurs valu à l'une d'entre elles le surnom de « dame à la flèche »³¹. Ce dard est-il celui de femmes combattantes³² participant d'une éventuelle propagande lorraine, ces figures en côtoyant d'autres arborant sous diverses formes des alérions de Lorraine³³ ? S'agit-il plutôt des flèches de Cupidon ? Il est difficile de se prononcer en l'état, mais il convient également de remarquer la présence, à côté de ces figures armées, d'une jeune femme tenant une palme, attribut possible de la victoire ou de la gloire que l'on retrouve également chez certaines Femmes fortes.

L'image de la guerrière est encore plus insistante chez l'élève de Bellange. Au-delà de sa récurrence dans la peinture de Deruet, on connaît au moins quatre représentations séparées

²⁷ L'insistance (deux dessins lui sont consacrés) avec laquelle Chuppin cherche à représenter cette figure d'Amazone pourrait accréditer l'hypothèse selon laquelle ce costume serait précisément celui du jeune prince Henri de Lorraine.

²⁸ Consistant en fin de compte en une sorte d'« acte d'indépendance » figuré.

²⁹ A propos de cet ensemble, voir notre article « Hors-champ et anonymat de l'image de spectacle : autour d'un hypothétique recueil lorrain du début du XVII^e siècle », dans *European Drama and Performance Studies* (n°3, octobre 2014, consacré au hors-champ de l'image de spectacle). Paulette Choné et Jérôme de La Gorce travaillent également sur cet ensemble, dont ils préparent actuellement une exposition et un catalogue prévus pour 2015.

³⁰ Rothschild 1617 DR et Chantilly DE-1149, 1152, 1159, 1161 et 1165. Dans une conférence sur ces dessins donnée par Paulette Choné au collège de France en juin 2014, cette éminente spécialiste de la Lorraine, auteur d'ouvrages passionnants sur la question, a qualifié d'« Amazone » une figure équestre passablement androgyne, armée d'une flèche, et faisant partie de l'ensemble conservé à Chantilly (DE-1144). Bien que cette appellation soit effectivement tentante, nous doutons cependant du fait qu'il s'agisse véritablement d'une figure féminine.

³¹ Rothschild, 1617 DR.

³² Une Femme forte telle que Zénobie est souvent représentée tenant une lance ou un dard.

³³ Chantilly, DE-1146, 1154, 1164. Dans le premier ballet que Catherine de Bourbon a donné à Nancy, le 15 février 1600, des dames apparaissaient « de la sorte », vêtues de robes brodées d'alérions de soie.



d' « Amazones de fêtes » de la main de cet artiste. L'inventaire après décès de Deruet laisse deviner qu'il y en avait probablement bien davantage. Il s'agit d'une gravure d'*Amazone à cheval* signée, comportant curieusement l'inscription « S. LEOPOL³⁴ », d'une autre gravure représentant un couple en armure à l'antique avec brassards à mufles de lion, dont les figures, peut-être Mars et Minerve, sont parfois interprétées comme étant Jeanne d'Arc aux côtés de Dunois³⁵, d'un dessin de couple monté sur un cheval portant sur le front un dard le faisant ressembler à une licorne³⁶, figure que l'on retrouve dans l'emblématique féminine de l'époque³⁷, et d'un autre dessin d'Amazone conservé à New York³⁸. L'hypothèse qui prévaut actuellement est que ces œuvres, encore très marquées par l'influence de Bellange, pourraient être en relation avec une cavalcade composée d'Amazones datant des années 1620 ou du début des années 1630³⁹.

2. Princesses et nobles guerrières dans le miroir des arts lorrains

Au-delà même de la nature des figures employées dans les fêtes lorraines, le contexte politique dans lequel s'inscrivent les productions artistiques du duché confère à leurs commanditaires ou à leurs destinataires féminines, un statut de « résistantes », voire de militantes ou de rebelles. Nous nous contentons ici de mentionner, entre autres femmes « lorraines » assimilées à des figures de Femmes fortes et d'Amazones, Catherine de Bourbon, la très huguenote sœur du roi Henri IV devenue duchesse de Bar, et grande ordonnatrice de ballets à la très catholique cour de Nancy entre 1600 et 1603⁴⁰, Marie de Rohan-Montbazon, duchesse de Chevreuse, frondeuse française peinte par Deruet en Diane chasseresse, très liée à la Lorraine par son appartenance à la nébuleuse Lorraine-Rohan-Vendôme et destinataire du célèbre *Combat à la Barrière* donné en 1627 dans la Salle Neuve du palais ducal⁴¹, et enfin Alberte Barbe d'Ernecourt, dame de Saint-Balmont, brillante Amazone lorraine, victorieuse des mercenaires croates qui sévissaient dans la région de Verdun, et dont l'une des versions du célèbre portrait en habit d'homme par Deruet a été offerte à la reine Anne d'Autriche⁴². Ces trois personnalités intéressent donc les arts lorrains, et deux d'entre elles directement les spectacles de la cour ducal et leurs enjeux politiques.

³⁴ Eau-forte ; 0,157 x 0,093 m, Nancy, Musée Lorrain, inv. 2006. o. 5947.

³⁵ Eau-forte ; 0, 180 x 0,120 m, Nancy, Bibliothèque Municipale, FG2 DERUET 3. Voir *Amazones et cavaliers : Hommage à Claude Déruet*, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2008, p. 85.

³⁶ Stockholm, Nationalmuseum, 0,405 x 0,262 m, inv. NM 178/1863.

³⁷ Voir Christine McCall Probes, « La représentation de la femme à l'entrecroisement de l'art et de la poésie : les gravures de Pierre de Loysi mises en rapport avec *Les Sonnets franc-comtois* », dans *L'âge de la représentation : l'art du spectacle au XVII^e siècle*, Actes du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Kiel, 16-18 mars 2006, Rainer Zaiser (éd.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007, p. 275 : « La licorne est traditionnellement imbue d'un symbolisme double, terrestre et spirituel. [...] Selon les bestiaires, cet animal "périlleux" ne pouvait être capturé que par "le doux parfum de la virginité de la demoiselle" »

³⁸ Pierpont Morgan Library, Fr. 17.2 ; 0,362 x 0,313 m, inv. 1959.

³⁹ *Amazones et cavaliers*, op. cit., p. 85.

⁴⁰ Sur Catherine de Bourbon et son activité d' « impresario » à Nancy, voir notamment Paulette Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine*, « Comme un jardin au cœur de la chrétienté », Paris, Klincksieck, 1991, p. 186-189 ; Vincent Dorothée, « Le mécénat de Catherine de Bourbon et les arts du spectacle à la cour de Lorraine (1599-1604) », article amené à paraître dans les actes du Colloque international (17-20 novembre 2010) *Autour d'Henri IV. Figures du pouvoir, échanges artistiques*, sous la direction de Luisa Capodiecchi et Colette Nativel.

⁴¹ Paulette Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine*, op. cit., 1991, p. 194-198 ; Sophie Vergnes, *Les Frondeuses*, op. cit., p. 361.

⁴² Voir notamment Micheline Cuénil, *La Dernière des Amazones, Mme de Saint-Balmont*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992 ; Paulette Choné, « La Dame de Neuville », *Le Pays Lorrain* (novembre 2003) ; Frédérique Villemur, « De l'Air ! Les Amazones de Deruet (1588-1660) », op. cit., 2008, p. 75-80 ; Sophie Vergnes, *Les Frondeuses*, op. cit., p. 131-132.



L'image de la « femme belliqueuse », Amazone ou Femme forte, est ainsi diversement engagée, entre Lorraine et France, par les princesses et femmes nobles, dans les relations, souvent conflictuelles, entre les deux états, mais qu'en est-il de la réception, en France, de la figure de la « femme belliqueuse » lorraine ?

III. DU DUCHE DE LORRAINE AU ROYAUME DE FRANCE

1. Claude Deruet, du *Départ des Amazones* aux allégories du Cabinet de la Reine du château de Richelieu

L'engouement de l'époque de Deruet pour les héroïnes des grandes épopées de la Renaissance, et la survivance dans les fêtes d'anciens modèles païens relus par le Moyen Âge à travers le prisme du christianisme ne suffisent pas à expliquer la prégnance du thème de l'Amazone chez ce peintre. Des raisons politiques sont à prendre en compte à l'époque même où l'artiste exécute ses cycles picturaux consacrés aux combats d'Amazones⁴³ dans les dernières années du règne du duc Henri II et le début de celui de sa fille Nicole, qu'en l'absence de loi salique, rien n'empêche de régner à la mort de son père en 1624. Or, le pouvoir de la nouvelle duchesse est contesté dès 1625 par son cousin et époux Charles de Vaudémont. Le père de ce dernier parvient à faire casser à son propre profit le testament du duc défunt, dépossédant la jeune duchesse de son pouvoir, avant d'abdiquer pour transmettre celui-ci à son fils, qui devient ainsi le duc Charles IV. Cela explique pourquoi, dès la fin du règne d'Henri II, Deruet, lié à Nicole de Lorraine, se soit attaché à soutenir symboliquement le pouvoir de l'héritière, en multipliant les images d'Amazones victorieuses, transfigurées par des costumes dignes des plus grandes mascarades, et transperçant de leurs lances les corps d'adversaires masculins, rompant ainsi très nettement avec les amazonomachies traditionnelles⁴⁴.

Cependant, après l'invasion du duché par la France en 1633, c'est également à Deruet que Richelieu décide de faire appel pour toute une partie de la décoration du Cabinet de la Reine (Anne d'Autriche), en son château du Poitou. Or, le peintre qui, rappelons-le, possédait une quantité considérable de dessins de machines et de costumes de théâtre, semble réinvestir dans l'invention allégorique de cette décoration éminemment politique réalisée autour de 1640, le souvenir visuel des fêtes lorraines et de leurs Amazones.

Cette pièce, aujourd'hui un souvenir, était l'une des plus admirées de son temps. Sa décoration, en grande partie conservée, constituait un ensemble consacré aux quatre éléments, que complétaient des figures de Femmes fortes peintes par Nicolas Prévost (1603/1604 – 1670) dans une manière classique tout à fait étrangère à Deruet. La plus grande composition de ce dernier, *La Terre*⁴⁵, met en scène le triomphe d'Anne d'Autriche, que complétaient autrefois les figures d'Esther, Sémiramis, Artémise et Bethsabée. Le mur opposé comportait l'allégorie du Feu⁴⁶, carrousel nocturne dominant alors les figures de Cléopâtre et de Sophonisbe. Le mur

⁴³ Série strasbourgeoise : *Le Départ, Le Duel, La Rescousse, Le Triomphe*, vers 1619, Huiles sur toiles, H. 0,50. L. 0,67 m chacune, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, inv. MBA. 2166a-d, dépôts du Musée du Louvre, 1963 ; Série de La Fère : *La Rescousse, Le Duel*, v. 1627-30, Huiles sur toiles, H. 0, 50. L. 0, 66 m, La Fère, Musée Jeanne d'Aboville, inv. M. J. A. 68 & 69 ; Série du Metropolitan Museum of Art (New York) : *Le Départ, Le Triomphe*, inv. 1976. 100. 6-7.

⁴⁴ On remarquera la possible comparaison, intéressante à faire, entre ces Amazones de Deruet, transperçant des hommes de leur lance, et une gravure emblématique consacrée par Pierre de Loysi au début du XVII^e siècle à Madeleine de Bauffremont, dame d'origine lorraine. Cette gravure représente deux guerrières, l'une sur le beffroi d'un fort, l'autre devant le fort, cette dernière transperçant de sa lance trois hommes symbolisant les vices. Voir Christine McCall Probes, « La représentation emblématique... », *op. cit.*, p. 278 et Fig. 7 p. 288.

⁴⁵ *La Terre*, Huile sur toile (1640-41). H. 114,8 ; L. 422,7 cm. Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 354.

⁴⁶ *Le Feu*, Huile sur toile (1640-41). H. 114 ; L. 258,5 cm. Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 356.



situé face à l'entrée intégrait une œuvre de l'époque lorraine de Deruet représentant *La Chasse de la duchesse Nicole*, mais tenant lieu d'allégorie de *L'Air*⁴⁷, et mise en rapport avec Didon, Thomyris et la femme d'Asdrubal. Le mur opposé, celui de l'entrée, sous l'aspect d'une scène hivernale, représentait l'allégorie de l'Eau⁴⁸, au-dessus de la figure de Judith.

C'est plus particulièrement sur *La Terre* et sur *L'Air*, où figurent différents types d'Amazones, que nous voudrions nous pencher. Sans doute le raffinement post-maniériste de l'art curial lorrain est-il bienvenu pour le Cabinet privé d'une reine mais, ainsi que le souligne Sylvain Kespern⁴⁹, « n'en faire que l'objet d'amusements serait manquer une partie de l'ambition du commanditaire atteinte par son peintre. Il ne faut pas négliger l'aspect politique, et son inscription dans le cadre féodal, ici, à Richelieu ».

Parmi les nombreuses représentations de chars que comporte cette peinture, probable « compilation » documentaire sur la machinerie lorraine du début du XVII^e siècle, deux d'entre elles attirent plus particulièrement l'attention : il s'agit des deux chars situés aux deux extrémités de l'œuvre, celui de gauche étant occupé par les Muses, et celui de droite par des déesses.

Celui-ci est conduit par un amour, à l'instar de certains chars du *Combat* de 1627. Derrière lui se tiennent une Renommée, suivie notamment de quatre figures féminines parmi lesquelles on reconnaît, à ses attributs (croissant, olifant, arc, carquois et flèches) la déesse Diane, qui n'est en réalité que la reprise inversée du portrait de la Duchesse de Chevreuse en Diane chasseresse que Deruet avait exécuté lors de l'exil nancéien de la princesse en 1627. Sous les traits de Diane, c'est donc la belle frondeuse en l'honneur de qui le *Combat à la Barrière* avait été inventé qui est représentée. Devant elle se trouve une Minerve casquée rappelant entre autres la glorieuse « Amazone » lorraine du frontispice de la Pompe Funèbre de Charles III. C'est elle qui, après la Renommée, domine le char. Devant elle, chargée de richesses, et maintenant sur son épaule un paon, détail que l'on retrouve dans deux allégories de Ripa et qui participe probablement au sens politique de cette peinture⁵⁰, se tient une figure dont la pose et le costume à renflement ne peuvent que provenir de la plus célèbre des *Jardinières* gravées par Bellange ou, étant donné l'inversion, de sa copie par Matthieu Merian. Deruet a seulement substitué le paon et des vases chargés de trésors aux bassin et panier initiaux. Sous l'aspect de déesses, ce char concentre donc des images et des personnages attachés à l'identité lorraine.

À l'autre extrémité de l'œuvre, on reconnaît parmi les neuf Muses une figure qui rappelle à la fois, de par sa pose et le renflement de sa tunique, les joueuses de tambourin précédant l'entrée solaire de Charles IV dans le *Combat à la Barrière* et surtout, avant elle, *l'Égyptienne au tambourin* attribuable à Bellange⁵¹, dont elle reprend exactement la pose.

Ce tableau constitue donc une sorte de compilation du legs lorrain en matière de spectacle, et notamment de l'héritage de Bellange chez Deruet. Quel sens peut avoir ce rassemblement au sein d'une telle œuvre ?

Il ne faut pas oublier que ce tableau est en réalité une scène de triomphe : celui d'Anne d'Autriche, placée au centre du tableau et tenant sur ses genoux le futur Louis XIV. Aux deux extrémités de l'œuvre, deux chars contiennent, sous un aspect mythologisé, des personnalités – dont une frondeuse – et des figures représentatives de l'identité, voire de l'arrogance lorraine,

⁴⁷ *L'Air*, Huile sur toile (v. 1625 ?; en place dans l'appartement du Cardinal en octobre 1634). H. 114 ; L. 258,5 cm. Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 355. Il s'agit probablement d'une prise de guerre consécutive à l'occupation de Nancy par les Français, à l'instar des globes de l'appartement du Cardinal, qui comportaient les armes de Lorraine. Une réplique de *L'Air* se trouve à Chartres.

⁴⁸ *L'Eau*, Huile sur toile (1640-41). H. 112,8 ; L. 227,3 cm. Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 357.

⁴⁹ Dario Cimorelli (dir.), *Richelieu à Richelieu : Architecture et décors d'un château disparu*, Spa/Milan, Silvana Editoriale, Musées des Beaux-Arts d'Orléans et de Tours, 2011, p. 342-344.

⁵⁰ Ces allégories sont celle de l'Arrogance et de l'Orgueil.

⁵¹ Rothschild, 1605 DR.



qui semblent ainsi rendre hommage, et même allégeance, à une représentation de la royauté française et du prolongement de sa lignée.

Cette idée est renforcée par l'intégration à l'ensemble du cycle de *La Chasse de la duchesse Nicole*, dont Desmarets de Saint-Sorlin a écrit que « [d]ans le second tableau des Lorrains la Duchesse/De ses Dames fait voir les charmes & l'adresse », l'association initiale des « Lorrains » à « la Duchesse » se déplaçant bien vite dans l'esprit des contemporains à « second tableau », inaugurant ainsi une attribution abusive à Claude Gellée, autre Lorrain, du paysage dans lequel se déploient les personnages de Claude Deruet. Dans ce dispositif par lequel la Duchesse et ses Amazones sont transformées en supports allégoriques, l'autonomie du pouvoir lorrain, sous la forme de son ancienne et seule légitime figure, paraît inéluctablement vouée à la dissolution. L'absorption dans le tableau du legs spectaculaire lorrain par la France sert de faire-valoir à la permanence de la monarchie française, que manifeste la reine « en majesté », tenant le jeune Dauphin sur ses genoux. On remarquera en outre que la mise en scène de l'iconographie dans le lieu⁵² devait rendre le phénomène d'autant plus manifeste que, si les Femmes fortes de Prévost étaient organisées en fonction de la source lumineuse, le visiteur faisait d'abord face en entrant à *La Chasse de la Duchesse Nicole*, qui ne se dissolvait qu'ensuite dans la découverte progressive du reste du cycle allégorique, définitivement dominée par une autre femme, plus puissante, et mère de l'héritier du trône de France.

L'hypothèse d'une intégration politique en images, passant par une « digestion » des figures de la gloire et de l'autonomie lorraines, au profit d'une France tenant depuis peu le duché sous son joug, paraît donc envisageable. La personnalité de Deruet, artiste à géométrie variable sur le plan politique, autant capable de s'attirer la faveur du roi de France que de célébrer en grande Pompe la possibilité d'un retour au pouvoir de son duc⁵³, contribue au phénomène.

2. La figure de Jeanne d'Arc, de la bergère de Domrémy à la Pucelle d'Orléans

Si l'origine lorraine de Jeanne d'Arc semble avoir fait l'objet d'une réaffirmation dans le duché à la croisée des XVI^e et XVII^e siècles, celle que les Français préfèrent nommer la Pucelle d'Orléans a connu, au moins à partir de la décennie 1620, un regain d'intérêt dans la France de Louis XIII, sensible non seulement à travers la littérature et la gravure, mais aussi à travers le spectacle.

a. Les années 1620 et la résistance aux Anglais

C'est du moins ce que laisse supposer un dessin de costume conservé à la collection Rothschild du Musée du Louvre, dans un recueil intitulé *Mascarades et ballets de la cour : 1572-1671*. Destiné, dans un ballet français inconnu, au comte de Matha⁵⁴ interprétant la Pucelle d'Orléans⁵⁵, il s'agit d'un habit de femme à dominante blanche chamarré de bandes

⁵² Pour la restitution du dispositif, voir Dario Cimorelli (dir.), *Richelieu à Richelieu*, op. cit., p. 341.

⁵³ Deruet est en effet l'auteur à la même époque (1641) de dessins destinés à une hypothétique entrée de Charles IV à Nancy (avortée) gravée et diffusée vingt-trois ans plus tard par Philippe Bardin et Sébastien Le Clerc dans le *Triomphe de Son Altesse Charles III, duc de Lorraine, etc. à son retour dans ses États*, Nancy, D. Poirel, A. & C. Charlot, 1664.

⁵⁴ Ce noble avait d'ailleurs partie liée avec la « pro-lorraine » duchesse de Chevreuse. Ce lien explique-t-il la nature du personnage que le comte a dû interpréter, sachant que la répartition des rôles, rarement innocente dans le ballet de cour, fait souvent référence à l'actualité ?

⁵⁵ Rothschild, inv. 3203 DR. Ce dessin peut être mis en rapport avec un tableau conservé à l'Hôtel Grosnot d'Orléans, et représentant une Pucelle d'Orléans très proche tant dans la pose que dans les habits.



incarnadines. L'anachronisme de ses formes, inspirées de modes vestimentaires issues de la première moitié du XVI^e siècle, voire de la fin du siècle précédent, est assez conforme à la figure-type de la Pucelle que véhiculent des ouvrages tels que *La Galerie des Femmes fortes* de Le Moyne.

Les caractéristiques graphiques du dessin autorisent une attribution hypothétique à Daniel Rabel ou à son atelier, étant donné la très forte parenté d'inspiration entre cette figure et celle de la fée Macette la Cabrioleuse, dessinée par Rabel en 1625 pour le *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain*⁵⁶, dont la blancheur renvoie probablement à plusieurs allégories vertueuses visibles chez Ripa, notamment celle, tenant un sceptre, de la Chasteté.

À notre connaissance, la seule apparition de la Pucelle d'Orléans dans un ballet a précisément eu lieu l'année même de l'invasion du duché de Lorraine par les troupes royales, c'est-à-dire en 1633, dans le *Ballet des Modes*. Cependant, le contenu « anglophobe » des vers prononcés lors de son entrée invite à remonter au contexte conflictuel de l'année 1627 afin de questionner la valeur symbolique que la France peut attribuer à l'image de la Pucelle, qu'elle réinvestit alors avec force.

En 1627, soit deux ans après le mariage d'Henriette-Marie de France avec le nouveau roi d'Angleterre Charles I^{er}, les Anglais avaient essayé de porter secours aux huguenots rochelais révoltés contre l'autorité de Louis XIII, sous le commandement du duc de Buckingham, par un débarquement (malheureux) dans l'île de Ré. C'est alors que Geoffroy Gay, ecclésiastique bordelais (à l'instar de Fronton du Duc), avait fait paraître une brochure intitulée *La Pucelle d'Orléans apparue au Duc de Boukingan. Pour le tanser de sa folle entreprise et attentat contre le Roy* (Paris, Isaac Primoult, 1627)⁵⁷, dans laquelle l'auteur faisait appel à la figure de la Pucelle pour réactualiser la mémoire historique nationale et opposer aux Anglais une figure de la résistance et de la victoire française. Dans une gloire toute théâtrale, Jeanne y apparaissait en songe à Buckingham, armée et casquée, pour menacer les Anglais d'une défaite plus cuisante que celle de la guerre de Cent ans.

C'est donc en gommant l'origine lorraine de Jeanne d'Arc que la France de Louis XIII en réactualise la figure dans la mémoire nationale, de façon à opposer aux prétentions anglaises un symbole de résistance proprement français.

b. Les Frondeuses amazones et la figure de Jeanne d'Arc

C'est encore pour marquer une volonté de résistance, mais cette fois-ci contre l'affirmation de l'absolutisme à l'intérieur du pays, que l'image de la Pucelle se trouve engagée dans les conflits civils orchestrés par les princesses frondeuses, parmi lesquelles la Grande Mademoiselle et ses « Amazones ».

C'est effectivement de l'aura de cette figure, considérée à la fois comme patriotique et libératrice, que la fille de Monsieur est investie dans *Le Manifeste de la ville d'Orléans*, à l'issue de l'épisode frondeur du printemps 1652 dans lequel la princesse s'est illustrée en cette ville contre les troupes royales. Mademoiselle de Bourbon y est célébrée pour avoir secouru les Orléanais « de la même façon qu'ils furent autrefois secondés de la valeur de la Pucelle Jeanne dans la chasse qu'ils donnèrent aux Anglais⁵⁸ », association que tout favorise : le lieu, la nature

⁵⁶ Nous avons travaillé sur ce rapprochement dans « Des dessins de costumes "grotesques" pour de grotesques costumes sans desseins ? », dans *Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625 : un ballet royal de « bouffonesque humeur »* (Dir. Thomas Leconte), CMBV/CESR, Turnhout, Brepols, 2012, p. 190.

⁵⁷ Voir Giovanna DeVincenzo, « "La Pucelle d'Orléans apparue au duc de Boukingan", ou de la mémoire historique chez Geoffroy Gay », dans *Mémoire – récit – histoire dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles (II)*, Université Nancy II, 2007 (2008), p. 11-22.

⁵⁸ *Le Manifeste de la ville d'Orléans, présenté à Son Altesse Royale*, Paris, Claude Le Roy, 1652, p. 7. Voir Sophie Vergnes, *Les Frondeuses*, op. cit., p. 114.



belliqueuse de l'action, mais aussi le célibat de la princesse. A l'instar de Geoffroy Gay un quart de siècle plus tôt, l'auteur du *Manifeste* réactualise donc la mémoire historique au moyen d'une figure que les Français achèvent d'assimiler à leur identité nationale, et qui permet de cristalliser une opposition dont il change seulement l'objet, encore que l'ennemi « intérieur » visé (la monarchie absolue) soit toujours associé ici à un ennemi « extérieur » (en l'occurrence l'Italien Mazarin, soutien du pouvoir monarchique).

Un autre texte de propagande publié à l'occasion va même jusqu'à suggérer le dépassement par Mademoiselle de la figure dont elle réactualise la geste au superlatif, l'auteur soulignant que la princesse « a [...] eu la force de surmonter elle seule une ville, qu'une autre Pucelle a bien eu de la peine de conserver contre la surprise de ses ennemis, avec une armée qu'elle conduisait [de sorte que] c'est raisonnablement que [l'on doute] à laquelle la France a le plus d'obligation ⁵⁹».

Toute cette littérature circonstancielle est relayée, sur le plan iconographique, par une gravure anonyme intitulée *Le compliment de Mademoiselle à Mazarin en la ville d'Orléans*⁶⁰, dans laquelle la princesse est cette fois-ci représentée, à l'instar de ses deux suivantes, vêtue en Amazone à l'antique et terrassant Mazarin à l'aide d'une grenade enflammée, ce qui montre d'ailleurs indirectement le parallélisme que l'époque continue d'effectuer entre les figures de Jeanne d'Arc et des Amazones.

Peu après, la victoire définitive de Louis XIV sur la Fronde marque par la même occasion l'anéantissement de l'aspiration des femmes au pouvoir, « prétention » dont la Grande Mademoiselle était l'une des principales représentantes. Il est d'autant plus étonnant de constater, même après leur retour en grâce à la cour du Roi Soleil dans la décennie 1660, la pérennité du thème de la guerrière en armes (l'Amazone, Minerve, Diane), lance et écu en main, dans les portraits que la princesse et ses suivantes⁶¹ commandent à des peintres tels que Beaubrun, Mignard ou Werner⁶². Tout donne donc à penser qu'à l'époque même où elle écrit ses *Mémoires*, Mademoiselle cherche également par l'image, au moyen de cette figure, à rappeler le souvenir d'aspirations officiellement passées mais sans doute encore vivaces.

Le XVII^e siècle français, au gré des événements et enjeux politiques qui divisent alors le royaume, achève donc de « digérer » et d'instrumentaliser l'image des Amazones lorraines, auxquelles la figure de Jeanne d'Arc appartient à l'origine selon un phénomène de contamination réciproque.

Les figures associées de l'Amazone et de la Femme forte, bien que prégnantes dans l'ensemble de la production festive des cours européennes de la première Modernité, ont fait l'objet d'une instrumentalisation toute particulière dans le cadre des relations politiques et des échanges culturels franco-lorrains. Au-delà des idées de valeur et de vertu qu'elles véhiculent, elles semblent investies entre Nancy et Paris d'une dimension « militante » et acquérir le

⁵⁹ Il s'agit d'une lettre fictive intitulée *Réponse de monsieur le duc d'Orléans à la lettre de monsieur le prince de Condé*, Paris, Jean Le Rat, 1652 (p. 5). Voir Sophie Vergnes, *Ibid.*

⁶⁰ Gravure anonyme, XVII^e siècle, Musée historique et archéologique de l'Orléanais. Voir Sophie Vergnes, *Ibid.*, p. 164-165.

⁶¹ Voir Sophie Vergnes, *Ibid.*, p. 447-450.

⁶² Atelier de Charles et Henri Beaubrun, *Portrait d'Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier* (v. 1660), Huile sur toile, 130 x 98 cm, Paris, Musée Carnavalet ; École de Pierre Mignard, *Anne-Marie-Louise d'Orléans dite « La Grande Mademoiselle »* (v. 1664), Huile sur toile, 130 x 98 cm, Stockholm, Nationalmuseum ; École française du XVII^e siècle, *Anne de la Grange-Trianon, comtesse de Frontenac*, Huile sur toile, 108 x 87 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon ; Joseph Werner le Jeune, *Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, dite la Grande Mademoiselle* (v. 1662-67), Gouache sur parchemin, 21,2 x 15,5 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Je remercie Marie-Joëlle Louison-Lassablière de m'avoir signalé cette dernière œuvre.



statut, sur un arrière-fond politique de plus en plus conflictuel où la relation des princesses au pouvoir et les enjeux patriotiques s'interpénètrent, d'un symbole d'autonomie et de résistance, au point que l'absorption artistique et politique de l' « Amazone lorraine » apparaisse aux yeux du pouvoir français comme une nécessité dès 1633.

Souvent assimilée, en Lorraine comme en France, à celle de l'Amazone, qu'elle « contamine » d'une certaine manière (et réciproquement), la figure de Jeanne d'Arc paraît, dans la France du milieu du siècle (entre l'incursion française en Lorraine et l'épisode de la Fronde), faire l'objet d'une réévaluation particulière, tant dans le spectacle que dans l'iconographie politique, qui « achève » de la détacher à la sphère lorraine et de l'assimiler à l'identité nationale française.

C'est donc l'existence d'une forme de « dramaturgie du conflit » en images, et d'un phénomène de « phagocytage » culturel que les « femmes belliqueuses » des fêtes princières franco-lorraines permettent de mettre en évidence à l'articulation des XVI^e et XVII^e siècles.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- BARDIN Philippe, *Le Triomphe de Son Altesse Charles III, duc de Lorraine, etc. à son retour dans ses États*, Nancy, D. Poirel, A. & C. Charlot, 1664.
- DE ROSIERES Charles, *Stammatum Lotharingæ ac Barri ducum tomi septem*, Paris, G. Chaudière, 1580.
- FRONTON DU Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy autrement d'Orléans, nouvellement départie par Actes, & représentée par Personnages*. A Nancy, Par le veuve Jehan Janson pour son filz Imprimeur de Son Altesse, 1581.
- GAY Geoffroy, *La Pucelle d'Orléans apparue au duc de Boukingan. Pour le tanser de sa folle entreprise et attentat contre le Roy*, Paris, Isaac Primoult, 1627.
- LEPAGE Henri, *Le palais ducal de Nancy*, Nancy, A. Lepage, Imprimeur-Libraire-Éditeur de la Société Grande-Rue, Ville-Vieille, 14, 1852.
- RIPA Cesare, *Iconologia*, A cura di Piero Buscaroli, Prefazione di Mario Praz, ed. Tea, Milano 1992. Première édition (sans illustration) Rome, 1593, seconde édition (avec illustration inspirées en grande partie de Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin) 1603.
- VALERIANO Pierio, *Commentaires hiéroglyphiques*, trad. G. Chappuys, Lyon, B. Honorat, 1576.

Textes critiques

- Amazones et cavaliers : Hommage à Claude Déruet*, Musée des Beaux-Arts de Nancy (éd.), Nancy, 2008.
- BOUCHER Jacqueline, *Société et mentalité autour de Henri III*, Paris, Honoré Champion, cop. 2007.
- CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevalereses : Une chevalerie au féminin*, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2013.
- CHONE Paulette, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine, « Comme un jardin au cœur de la chrétienté »*, Paris, Klincksieck, 1991.



- CHONE Paulette, « Le “dessein” d’une fête masquée à la cour de Lorraine (février 1580) », *Image et spectacle*, actes du XXXIII^e Colloque International d’Études Humanistes du Centre d’Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 29 juin – 8 juillet 1989.
- CHONE Paulette, « La Dame de Neuville », *Le Pays Lorrain*, novembre 2003.
- CIMORELLI Dario (dir.), *Richelieu à Richelieu : Architecture et décors d’un château disparu*, Spa/Milan, Silvana Editoriale, Musées des Beaux-Arts d’Orléans et de Tours, 2011.
- CUENIN Micheline, *La Dernière des Amazones, Mme de Saint-Balmont*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992.
- DEVINCENZO Giovanna, « “La Pucelle d’Orléans apparue au duc de Boukingan”, ou de la mémoire historique chez Geoffroy Gay », *Mémoire – récit – histoire dans l’Europe des XVI^e et XVII^e siècles (II)*, Université Nancy II, 2007 (2008).
- DOROTHEE Vincent, « Des dessins de costumes “grotesques” pour de grotesques costumes sans desseins ? », *Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625 : un ballet royal de « bouffonesque humeur »*, CMBV/CESR, Brepols, 2012.
- GHEERAERT-GRAFFEUILLE Claire, « La guerre des sexes n’aura pas lieu : les avatars de l’Amazone sur la scène Stuart », *Réalité et représentation des Amazones*, L’Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2008.
- KARAGIANNIS-MAZEAUD Édith, « Costumes de représentation au temps de la Pléiade : tradition, antiquité, exotisme, bergeries », *Art et usages du costume de scène*, Lampsaque, Le Studiolo-Essais, 2007.
- LECONTE Thomas (dir.), *Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625 : un ballet royal de « bouffonesque humeur »*, CMBV/CESR, Brepols, 2012.
- LEDUC Guyonne (dir.), *Réalité et représentation des Amazones*, L’Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2008.
- MCCALL PROBES Christine, « La représentation de la femme à l’entrecroisement de l’art et de la poésie : les gravures de Pierre de Loysi mises en rapport avec *Les Sonnets franc-comtois* », *L’âge de la représentation : l’art du spectacle au XVII^e siècle*, Actes du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Kiel, 16-18 mars 2006, Rainer Zaiser (éd.), Tübingen, , Gunter Narr Verlag, 2007.
- VERDIER Anne, GOETZ Olivier, DOUMERGUE Didier (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Lampsaque, Le Studiolo-Essais, 2007.
- VERGNES Sophie, *Les Frondeuses : Une révolte au féminin (1643-1661)*, Champ Vallon, coll. « Époques », 2013.
- VILLEMUR Frédérique, « De l’Air ! Les Amazones de Deruet (1588-1660) », *Réalité et représentation des Amazones*, L’Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2008.
- ZAISER Rainer (éd.) *L’âge de la représentation : l’art du spectacle au XVII^e siècle*, Actes du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Kiel, 16-18 mars 2006, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007.

Ouvrages non publiés ou à paraître

- CHONE Paulette, *Emblématique et pensée figurée en Lorraine (1525-1633)*, thèse de doctorat sous la direction de René Taveneaux, Nancy II, 1988.
- DE HALLEUX Éliisa, *Les figures androgynes à la Renaissance : l’ambiguïté sexuelle dans l’art et la théorie artistique au XVI^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Morel, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012.



- DOROTHEE Vincent, « Hors-champ et anonymat de l'image de spectacle : autour d'un hypothétique recueil lorrain du début du XVIIe siècle », revue *European Drama and Performance Studies* n°3, Garnier, octobre 2014.
- DOROTHEE Vincent, « Le mécénat de Catherine de Bourbon et les arts du spectacle à la cour de Lorraine (1599-1604) », article amené à paraître dans les actes du Colloque international (17-20 novembre 2010) *Autour d'Henri IV. Figures du pouvoir, échanges artistiques*, sous la direction de Luisa Capodiecì et Colette Nativel.