

Isabelle Baudino  
ENS-lsh (Lyon)

## Pathos et ethos

### dans les tableaux d'histoire

#### d'Angelica Kauffmann (1741-1807)

L'« élégance » d'Angelica Kauffmann... il ne se trouve aucun critique d'art londonien, aucun biographe pour oser brouiller cette image d'harmonie entre la femme et l'œuvre, manifestée dans les qualités esthétiques communes aux deux. Dès son arrivée à Londres au printemps 1766, en compagnie de sa bienfaitrice Lady Bridget Wentworth, elle fut appréciée dans la bonne société de la capitale et invitée par les amateurs d'art dans tout le royaume. Les lettres qu'Angelica adressa à son père – le peintre Johann Josef Kauffmann resté en Italie jusqu'en 1767 – décrivent l'accueil chaleureux qui lui fut réservé en Grande-Bretagne, tant par les riches mécènes qu'au sein de la communauté artistique.<sup>1</sup> Ses biographes évoquent avec enthousiasme l'engouement que suscita cette jeune femme polyglotte, douée pour la peinture, pour la musique et pour le chant, en posant la séduction conjugquée de sa personne et de sa peinture.<sup>2</sup> Depuis le début des années 1760, certains membres de l'aristocratie et de la *gentry* l'avaient rencontrée à Rome, ou dans une autre ville-étape du Grand

---

<sup>1</sup> Voir les extraits cités dans Giovanni Gherardo Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann, pittrice* (Firenze : Landi, 1810), pp. 24-25 et dans Lady Victoria Manners and G. C. Williamson, *Angelica Kauffmann R. A. Her Life and Her Works* (1924 ; New York : Hacker, 1976), p. 20.

<sup>2</sup> Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann*, pp. 26-28, et Manners and Williamson, *Angelica Kauffmann*, p. 16.

Tour ; ils avaient posé pour elle et ses portraits ornaient déjà leurs demeures. Précédée par sa réputation d'« enfant prodige » de la peinture,<sup>3</sup> auréolée par l'excellence de sa formation italienne, elle fut introduite à la cour par Benjamin West (1738-1820), qu'elle avait connu et fréquenté à Rome jusqu'en 1763. Le roi Georges III venait de faire de l'artiste américain son peintre d'histoire attitré et celui-ci, fort de cette distinction, permit à la peintre d'origine suisse d'être remarquée par la reine Charlotte et patronnée par d'autres princesses royales.

Le succès d'Angelica Kauffmann fut d'autant plus aisé qu'elle pratiquait non seulement le portrait mais aussi la peinture d'histoire, ce genre noble qui occupait le sommet de la hiérarchie picturale en élevant ceux et celles qui le pratiquaient au rang d'artistes libéraux. A Londres, où les peintres d'histoire faisaient défaut, elle fut acceptée dans les diverses sociétés d'artistes et prit part aux expositions publiques qu'elles organisaient pour promouvoir l'art contemporain. Louée et protégée par Joshua Reynolds (1723-92), soutenue par Benjamin West, distinguée par le mécénat royal et aristocratique, elle devint une habituée du cénacle rassemblant ceux qui ambitionnaient de doter la Grande-Bretagne d'une académie des beaux-arts placée sous le patronnage du roi. Lorsque cette institution fut créée le 10 décembre 1768, Angelica Kauffmann devint l'un des trente-six membres fondateurs de la *Royal Academy of Arts* de Londres et l'une des deux seules femmes, aux côtés de Mary Moser (1744 - 1819), à intégrer l'académie entre 1768 et 1936.

Pendant son séjour londonien, qui dura jusqu'en 1781, Angelica Kauffmann respecta scrupuleusement l'obligation faite aux académiciens de prendre part à l'exposition annuelle organisée par leur institution de tutelle. Sa participation fut quantitativement et qualitativement significative puisqu'elle exposa en moyenne quatre tableaux d'histoire originaux par an. Même si les commandes qu'elle recevait de ses mécènes britanniques étaient majoritairement des portraits, elle fit la preuve qu'elle méritait sa nomination au sein de la

---

<sup>3</sup> Voir le récit de ses talents précoces pour le dessin, fait par son ami et biographe Giovanni Gherardo Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann*, pp. 4-9.

*Ethos et pathos chez Angelica Kauffmann*

*Royal Academy of Arts* en tant que peintre d'histoire puisqu'elle proposa des compositions narratives traditionnelles (illustrant des sujets mythologiques, religieux ou littéraires) ainsi que des formes picturales plus novatrices (avec des illustrations de l'histoire et de la littérature britanniques). Les critiques londoniens ne s'y trompèrent pas en célébrant chaque année la contribution qu'elle apportait aux progrès de la peinture d'histoire en Grande-Bretagne.<sup>4</sup>

Ces louanges réitérées sont formulées de telle sorte que la production picturale d'Angelica Kauffmann s'y trouve systématiquement évaluée en des termes genrés, soulignant la nature féminine de son art. Prenons à titre d'exemple le guide de Somerset House, rédigé par Joseph Baretti en 1781 : lorsque celui-ci évoque la peinture d'histoire décorative et les allégories qui ornent le siège de la *Royal Academy of Arts*, il parle de « noblesse » et de « force » pour les œuvres de « Sir Joshua Reynolds », de « noblesse » et de « goût antique » pour celles de « Cipriani » mais de « grâce » et d'« élégance » pour celles d'« Angelica ».<sup>5</sup> Quoique valorisants, ces deux derniers qualificatifs semblent peu adaptés à la description de tableaux d'histoire et peuvent se lire comme une relativisation des talents de l'académicienne dans ce domaine. En effet, le genre académique suprême, théorisé depuis la Renaissance dans le cadre de l'*ut pictura poesis*, se concevait comme un discours visuel sur l'exemplarité morale. Art logocentré, édifiant et didactique, la peinture d'histoire avait été acclimatée sur le sol britannique sous la forme réductrice d'une alliance parfaite de l'éthique et de l'esthétique. Dans sa version naturalisée britannique, la peinture d'histoire s'affirmait comme un art du jugement, illustrant des moments féconds shaftesburiens dans lesquels la prise de décisions nobles ou héroïques était exprimée dans un style idoine. Or, si des compositions « nobles » et « fortes »

<sup>4</sup> Voir par exemple un article du *Public Advertiser* du 2 mai 1775 qui la place aux côtés de Benjamin West parmi les peintres qui « font honneur » à la *Royal Academy* ou un article du *Morning Chronicle and London Advertiser*, du 26 avril 1779, qui affirme : « This lady deserves amazing praise for her frequent employment of her pencil on historical subjects ».

<sup>5</sup> Joseph [Giuseppe] Baretti, *A Guide Through the Royal Academy* (Londres : Cadell, 1781), pp. 17, 26, 30.

semblent correspondre à cette définition du genre, on ne peut en dire autant d'autres qui seraient seulement « gracieuses » et « élégantes ».

S'il est vrai qu'Angelica Kauffmann fut, après Benjamin West, la peintre d'histoire la plus productive parmi les membres fondateurs de la *Royal Academy*, il convient de constater que plus de la moitié des tableaux qu'elle exposa étaient consacrés à des femmes. Loin d'exalter l'universalité masculine bien comprise de la nature humaine, Kauffmann peignit des héroïnes et leurs sentiments. Au même moment, ses collègues académiciens engagés dans le mouvement néo-classique européen donnaient la prééminence au jugement, à cette faculté qui permettait aux veuves vertueuses de contenir leur chagrin et aux héros, tels autant de Laocoon, de ne pas crier sous l'emprise de la douleur et de regarder la mort sans trembler. Si les problématiques pathétiques et féminines dominent donc la production picturale kauffmanienne, il serait simpliste et caricatural de les opposer à un néo-classicisme masculin, tout en fidélité archéologique et en imitation d'un ethos grec idéal. Tour à tour rassurant et révélateur, le pathos pictural d'Angelica Kauffmann autorise finalement un questionnement des catégories de la fémininité et de la masculinité dans l'art comme dans la société.

### **Un pathos féminin rassurant**

Dans la production picturale narrative d'Angelica Kauffmann, les figures féminines pathétiques dominent. Les titres de ses tableaux présentent Andromaque et Pénélope pleurant l'époux absent ou défunt, Cléopâtre sur la tombe de Marc-Antoine, Pénélope invoquant l'aide de Minerve pour son fils Télémaque, Lady Elizabeth Grey implorant la clémence, Armide suppliant Renaud de ne point la quitter, Calypso prenant le ciel et la terre à témoin de son chagrin avant le départ d'Ulysse puis, Calypso seule avec sa mélancolie ou Ariane abandonnée par Thésée. Même si les épouses affichent « noble simplicité » et « calme grandeur » en contenant leur chagrin, l'idéal winckelmanien de retenue antique est moins rigoureusement respecté dans les figures d'amantes délaissées.

*Ethos et pathos chez Angelica Kauffmann*

Toutefois cet accent mis sur les tourments et les émotions féminines ne suffit pas à isoler Kauffmann puisque ses homologues masculins ne dédaignaient pas les sujets pathétiques et accordaient aux morts de héros, mais aussi aux veuves éplorées, la première place du registre néo-classique européen. A l'intérieur de ce mouvement, la peintre suisse se singularise néanmoins par son style plastique dominé par des penchants coloristes. Alors que ses contemporains renouveau- laient leur inspiration en copiant les bas-reliefs antiques et en accentuant la précision du trait, Angelica Kauffmann semble avoir été davantage marquée par la découverte de Rubens. Son biographe, Rossi, rapporte que sur le chemin de Londres, en 1766, elle fit une halte à Paris où elle fut saisie d'admiration devant les épisodes de la *Vie de Marie de Médicis* qu'elle copia dans la galerie du palais du Luxembourg.<sup>6</sup> D'un rubénisme tempéré, les compositions kauffmaniennes diffusent une douce harmonie colorée, animée par le chatoiement de quelque étoffe (comme celle du lit où est allongé le roi dans *The Tender Eleonora Sucking the Venom out of the Wound Which Edward I, Her Royal Consort, Received with a Poisoned Dagger from an Assassin in Palestine*) ; des espaces, structurés par des colonnes, des rideaux se soulevant sur l'action, accentuent la caractère néo-baroque de ses toiles (telles *Venus Attended by the Graces* ou *The Death of Alcestis*). Ses drapés manquent de précision sculpturale et ses références à l'esthétique antique se résument finalement aux profils de médaille de quelques personnages. Les motifs formels empreints de rigidité, censés exprimer un ethos antique, dont le stoïcisme entrainait en résonnance avec les valeurs morales de l'âge de la raison, laissent la place à des formes adoucies et à un style plus émotionnel qui renforce la dimension pathétique des sujets.

Au fil des tableaux, l'héroïne kauffmanienne présente des caractéristiques récurrentes : lumineuse, sa carnation délicate reflète la lumière et la diffuse dans le tableau. Drapées d'étoffes éclatantes et légères, les ondulations des silhouettes donnent à voir une féminité stéréotypée. L'*hexis* corporelle féminine de la rondeur et de la courbe

---

<sup>6</sup> Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann*, p. 24.

constitue un principe structurant des compositions de Kauffmann, notamment de ses *tondi* dans lesquels la colonne vertébrale des personnages épouse l'arrondi du cadre, et redouble la clôture à l'intérieur de la représentation. La paire de tableaux *Calypso Mournful after the Departure of Ulysses* et *Penelope Weeping over the Bow of Ulysses* est à cet égard exemplaire puisque dans chacune de ces compositions ovales, l'affliction de l'héroïne, qui ploie sous le chagrin, est soulignée par le format du tableau. De plus si l'on considère cette paire de tableaux comme un dispositif visuel unifié, on constate que la position identique mais symétrique des deux femmes les place dans un vis-à-vis pathétique, d'autant plus désespéré qu'il semble impossible de s'en extraire. Dans la toile rectangulaire *The Tender Eleonora Sucking the Venom out of the Wound Which Edward I, Her Royal Consort, Received with a Poisoned Dagger from an Assassin in Palestine*, Eleonora, figure circulaire, apparaît courbée sur le bras de son époux, suçant le venin pour le sauver. Outre le dévouement explicite, sa posture, dont la dimension érotique éclate sur les joues rosies de l'héroïne, trahit également la soumission.

Mais quelle que soit l'ampleur de leur désarroi, les héroïnes pathétiques que dépeint Angelica Kauffmann ne se départissent jamais de leur vénusté ; elles partagent même de nombreux traits avec ce parangon de féminité qu'est la déesse de l'amour et de la beauté, à laquelle Kauffmann consacra plusieurs toiles. Au fil des versions, dans *Venus showing Aeneas and Achates the Way to Carthage*, *Venus Attended by the Graces* ou dans *The Judgement of Paris*, la figure de Vénus apparaît comme un invariant lumineux et sculptural. Drapée d'étoffes arachnéennes, elle dévoile un sein et son impudeur divine inspire quelques mortelles, telles Ariane, Campaspé ou Inibaca. Pour cette dernière, représentée dans *Trenmor and Imbaca, the Moment of Her Discovery to Trenmor*, l'exhibition de sa féminité est un instrument, une arme même, puisque le moment qu'Angelica Kauffmann choisit d'illustrer dans *Fingal* est décrit ainsi par un journaliste qui commente l'exposition de la *Royal Academy* :

The only figures in it are Trenmor and Inibaca. He has dropped his spear; she has let fall her bow. She bares her bosom, and desires Trenmor to throw his dart at her. But the darts she throws at him,

*Ethos et pathos chez Angelica Kauffmann*

though more soft, are more keen and piercing than if they were pointed with steel. In a word he is captivated and overpowered by her charms.<sup>7</sup>

En dépit de la charge érotique de ce moment fécond, explicitée dans l'article ci-dessus, le tableau montre une Inibaca dénudant très modérément sa poitrine, dont la blancheur, accentuée par l'ombre menaçante d'un arbre disproportionné, attire l'œil du héros et celui du spectateur comme un puits de lumière. Cette héroïne dévoilant publiquement mais pudiquement ses charmes est emblématique de la tension entre pudeur et impudeur présente dans toute l'œuvre de Kauffmann. Alors que ses homologues masculins rivalisaient de virtuosité dans la représentation du nu, Kauffmann manifesta une réticence constante à faire la preuve de ses talents dans ce domaine. La question de la maîtrise du nu, problématique pour toute femme peintre, devenait un véritable handicap pour celles qui ambitionnaient de devenir peintres d'histoire. En effet, le rendu de la figure humaine sur des formats imposants constituait l'une des caractéristiques originelles, albertiennes, de tout tableau d'histoire. En conséquence, l'enseignement académique, orienté vers la formation des peintres d'histoire, plaçait la copie et le dessin d'après nature au centre de l'apprentissage artistique. Or, la présence des femmes, rare dans les institutions éducatives en général, devenait inadmissible dans des lieux où l'on passait du temps à regarder, à étudier et à représenter des hommes nus.<sup>8</sup> En tant que biographe d'une peintre d'histoire reconnue, Rossi ne pouvait éluder cette question de l'étude du nu, qu'il décrit lui-même, en 1810, comme une entrave – « un obstacle » – aux progrès des femmes dans le domaine des beaux-arts :

La modestia impediua, che potesse la fanciulla applicarsi allo studio del vero ; ma a questo ostacolo, che si oppone ai progressi del bel sesso nelle Arti del disegno, si studiava di apporre riparo il genitore,

<sup>7</sup> *London Chronicle*, 15-18 mai 1773.

<sup>8</sup> Linda Nochlin a défendu l'idée que ce manque d'éducation artistique appropriée explique l'incapacité des femmes à pratiquer le genre pictural le plus valorisé et à devenir de véritables professionnelles. Voir Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », in *Women, Art, Power and Other Essays* (Londres : Thames and Hudson, 1989), pp. 145-78.

cercando di farle raddoppiare gli studi sul gesso, ed animandola ad esercitarsi assiduamente a copiare il vero nelle teste, e nelle estremità ; onde ben di buon ora ispirolle il gusto pei ritratti.<sup>9</sup>

Négociant une issue convenable pour son amie, Rossi rappelle donc que la formation de la toute jeune fille fut supervisée par son père et que celle-ci limita ses études du corps humain à la tête et aux « extrémités ». De plus, elle s'efforça de compenser ses lacunes dans le dessin d'après nature par la copie frénétique des grands maîtres. Dans toutes les villes italiennes où ils séjournèrent, son père obtint qu'elle fût admise chez les collectionneurs, « un droit dont peu de femmes bénéficiaient », soulignent ses biographes.<sup>10</sup> Manners et Williamson expliquent également qu'il lui fut plus difficile d'obtenir un traitement de faveur dans les écoles d'art et dans les académies : à Milan, Angelica Kauffmann dut se travestir pour suivre les cours et à Florence, on lui aménagea un appartement dans les locaux de l'académie car les étudiants refusèrent sa présence dans les cours.<sup>11</sup> La peinture narrative de Kauffmann, où la nudité ne s'expose que très pudiquement, témoigne donc de cet apprentissage pratiqué dans les limites de la décence. A moins qu'elle ne témoigne d'une « impuissance féminine apprise », en réponse à une définition dominante de la pratique dans laquelle l'excellence « est chargée d'implications masculines qui ont la particularité de ne pas apparaître comme telles »,<sup>12</sup> ou d'une déférence tactique destinée à prévenir tout risque d'opprobre.

Angelica Kauffmann fut l'un des peintres les plus créatifs et les plus novateurs parmi les membres fondateurs de la *Royal Academy of Arts* de Londres. En proposant à l'accrochage son *Vortigen, King of Britain Enamoured with Rowena, at the Banquet of Hengist, the Saxon General* lors de l'exposition de 1770, elle fut la première à reprendre le flambeau du projet de l'*English History Delineated*, élaboré par les

---

<sup>9</sup> Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann*, p. 7.

<sup>10</sup> Manners and Williamson, *Angelica Kauffmann*, p. 11.

<sup>11</sup> Manners and Williamson, *Angelica Kauffmann*, p. 13.

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu, *La domination masculine* (Paris : Seuil, 1998), pp. 68-69.

*Ethos et pathos chez Angelica Kauffmann*

frères Knapton et Robert Dodsley en 1750.<sup>13</sup> Sa composition présente d'ailleurs de nombreux points communs avec la gravure que Nicholas Blakey avait élaborée pour les imprimeurs londoniens au milieu du siècle. Ce projet avait promu l'historiographie britannique – et notamment l'ouvrage de Rapin de Thoyras auquel Angelica Kauffmann se réfère explicitement dans le catalogue de l'exposition – au rang de source pour une nouvelle forme de peinture d'histoire, dotée d'historicité et ouvertement nationale. Il occupa une place-clé dans l'évolution de ce genre pictural et lorsque Angelica Kauffmann lui redonna une actualité et une légitimité, en le faisant entrer dans l'enceinte de la plus prestigieuse institution artistique de Grande-Bretagne, elle annonça le renouveau historiciste de la peinture d'histoire. Deux ans plus tard, en 1773, Kauffmann fut la première à exposer à la *Royal Academy* une illustration de l'épopée ossianique, avec son *Trenmor and Imbaca, the Moment of Her Discovery to Trenmor*, tiré de *Fingal*. Qu'Alexander Runciman (1736-85) fasse de même était compréhensible puisque, comme tous les artistes écossais, il eut à cœur de promouvoir l'histoire de l'Écosse et la littérature gaëlique au rang de source picturale. Angelica Kauffmann, peintre continentale par sa naissance et par sa formation, aurait pu de la même façon s'appliquer à former le goût des Britanniques pour la peinture d'histoire traditionnelle. Or il est intéressant de noter que celle que ses biographes s'accordent à décrire comme une femme pieuse et une catholique fervente, n'exposa que trois tableaux religieux à la *Royal Academy* ; elle pratiqua de toute façon très peu la peinture d'histoire biblique pendant toute sa carrière. En revanche, elle semble avoir parfaitement saisi les problématiques esthétiques qui connaissaient alors une actualité en Grande-Bretagne et participé à la modernisation de la peinture d'histoire. Sa capacité à renouveler les sources

---

<sup>13</sup> Voir le *General Advertiser* 4656, 19 janvier 1749/50 et le *General Advertiser* 4775, 9 février 1749/50 dans lesquels le projet est explicité et l'appel à souscripteurs lancé. Voir également l'analyse détaillée de ces sources dans la thèse de Brian Allen, « Francis Hayman and the English Rococo », Diss., Courtauld Institute of Art, 1984, et ses analyses supplémentaires dans sa biographie magistrale du peintre : *Francis Hayman*, New Haven : Yale University Press, 1987.

d'inspiration picturale surprend d'autant plus qu'elle semble difficilement conciliable avec son style pathétique, parfois démodé, qui marquait sa peinture du sceau de la féminité la plus stéréotypée.

### **Le pathos comme révélateur du conflit entre sentiments féminins et jugements masculins**

Alors que ses homologues masculins mettaient en scène l'ethos masculin néo-classique, Angelica Kauffmann se concentrait sur le pathos féminin. On ne trouve par exemple dans le registre kauffmanien aucune illustration de ce serment patriotique qui devient le thème emblématique du nouvel ethos politique véhiculé par les peintres européens, ses contemporains.<sup>14</sup> La seule décision masculine empreinte de gravité qui inspira Kauffmann est un sujet assez rebattu : *The Judgement of Paris*, dont elle exposa sa version à la *Royal Academy* en 1781. Pâris en jeune berger confronte les trois déesses : Junon, Minerve et Vénus. Conformément à l'iconographie classique, Kauffmann peint le moment fécond où Pâris s'apprête à donner la pomme de la discorde à Vénus, la désignant ainsi comme la plus belle. Aux côtés de cette figure féminine kauffmanienne par excellence, qui tend la main vers Pâris, Minerve semble déçue tandis que Junon jette un regard courroucé sur ce jugement. Le petit amour blotti contre Pâris rappelle le motif de la décision du jeune homme : alors que Minerve lui offrait la sagesse et Junon la puissance, il préféra l'amour de la plus belle des femmes, Hélène, que lui promettait Vénus. Ce jugement masculin tragique, à l'origine de la longue et sanglante guerre de Troie, a donc été pris par un homme sous l'emprise du sentiment amoureux.

Loin d'illustrer l'ethos masculin exemplaire, le seul tableau de jugement masculin que peignit Angelica Kauffmann s'attache à une décision émotionnelle et néfaste. Ailleurs, les femmes pathétiques qu'elle représenta apparaissent également comme les victimes de décisions fâcheuses ou cruelles prises par des hommes. Andromaque et Pénélope se trouvent esseulées lorsque leurs maris partent

<sup>14</sup> Voir à ce sujet Robert Rosenblum, *L'art au dix-huitième siècle. Transformations et mutations*, 1967 ; Paris : Gérard Monfort, 1989, pp. 61-68.

*Ethos et pathos chez Angelica Kauffmann*

accomplir leur destin de valeureux guerriers. Leur départ condamne l'une au veuvage et l'autre à la solitude, autant dire à la vulnérabilité. Victimes de l'héroïsme masculin, ces épouses vertueuses parviennent encore à contenir leur chagrin, ce qui s'avère impossible pour les amantes abandonnées. Kauffmann consacra deux tableaux à Calypso délaissée par Ulysse ; le premier qu'elle exposa à la *Royal Academy* en 1774 est un sujet original qui représente la nymphe prenant à témoin le ciel et la terre de son tourment avant de laisser le héros s'en retourner vers Ithaque. Quelques années plus tard, entre 1775 et 1778, au moment où elle peignait Armide agenouillée qui essaye de persuader Renaud de ne point la quitter, elle revint au désespoir de Calypso. Puis en 1782 elle élabora une véritable allégorie de la détresse féminine personnifiée par Ariane à Naxos. Un sein dénudé, les cheveux et les plis de la robe tourmentés, la jeune femme, le visage ravagé par la douleur, regarde s'éloigner le bateau de Thésée. Ici encore Kauffmann fit un choix iconographique singulier puisque le thème de l'abandon d'Ariane avait été rarement repris par les peintres modernes. Ces derniers avaient manifesté une prédilection plus marquée pour celui de la rencontre de la jeune femme avec Bacchus, dont Kauffmann avait donné une interprétation remarquable en 1764, à partir d'un tableau de Pompeo Batoni (1708-87).<sup>15</sup>

Il est tentant d'expliquer le goût d'Angelica Kauffmann pour les figures de femmes abandonnées par certains épisodes de sa propre vie, placée par ses biographes sous le signe de la tension entre affect et jugement. Tous ceux qui ont entrepris de raconter sa vie et sa carrière ont consacré de longs chapitres à l'épisode malheureux et scandaleux de son mariage londonien secret avec un prétendu comte suédois qui se révéla être un domestique, au mieux le fils illégitime du comte en question. Rossi explique cette seule erreur dans le parcours sans faute de l'enfant prodige par un conflit entre la loi du père et la loi de l'amour.<sup>16</sup> Manners et Williamson se demandent pourquoi Angelica Kauffmann avait pris cette décision sans consulter son père ? Pourquoi

<sup>15</sup> Voir Oscar Sandner, *Omaggio a Angelika Kauffmann*, Milan : Società per le Belle Arti, 1992, pp. 8-9.

<sup>16</sup> Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann*, pp. 34-35.

cette décision-là, justement ? Tout en concédant qu'elle avait sans doute le défaut d'être ambitieuse, ils soulignent qu'elle aurait pu prétendre à de plus riches partis et affichent leur incompréhension.<sup>17</sup> La seule explication plausible, avancée par Rossi et reprise depuis, est celle d'une femme aveuglée par la passion, trompée par ses propres sentiments et par son manque de discernement.<sup>18</sup>

Au-delà de l'aventure sentimentale qui confère à la vie d'Angelica Kauffmann cette saveur romanesque que soulignent encore les historiens d'art actuels,<sup>19</sup> l'histoire est intéressante car elle confirme également le statut social élevé de la jeune femme. D'une part elle parvint à racheter immédiatement sa condition sexuelle grâce à sa condition économique en payant l'indélicat pseudo-comte de Horn pour qu'il disparaisse de sa vie. L'autonomie financière semble avoir été un sujet de fierté pour Angelica Kauffmann qui crut bon de se justifier dans son testament d'avoir acquis sa fortune considérable par le « travail et l'industrie ». <sup>20</sup> L'exploitation de ses talents lui avait permis d'assurer un niveau de vie aisé à son père, qui la rejoignit à Londres et passa toute la fin de sa vie auprès d'elle, et à d'autres membres de sa famille. D'autre part, malgré la gravité d'une telle mésaventure, susceptible de ruiner la réputation d'une femme au dix-huitième siècle, sa mésalliance ne semble pas avoir eu d'incidence sur sa vie professionnelle puisque dans l'année qui suivit ce mariage, elle devint l'un des membres fondateurs de la *Royal Academy of Arts* de Londres et ne connut aucun désaveu mécénal. Une dizaine d'années plus tard, en 1775, elle parvint à contraindre le peintre Nathaniel Hone (c. 1730-84) de ne pas exposer son tableau *The Conjuror* à la *Royal Academy* et même de retoucher son œuvre. Ce tableau, qui se présentait comme une satire de la doctrine académique de Joshua Reynolds, incluait en effet deux portraits de celle qui était une amie de longue date du premier président de l'institution londonienne. Au premier plan, Kauffmann apparaissait sous les traits d'une très jeune

<sup>17</sup> Manners and Williamson, *Angelica Kauffmann*, pp. 18, 29-33.

<sup>18</sup> Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann*, pp. 32-42.

<sup>19</sup> Voir Oscar Sandner, « Roma come destino », in Oscar Sandner ed., *Angelika Kauffmann e Roma*, Rome : Edizioni de Luca, 1998, p. XI.

<sup>20</sup> Voir le texte reproduit dans Manners and Williamson, *Angelica Kauffmann*, p. 242.

*Ethos et pathos chez Angelica Kauffmann*

filles appuyées sur le genou de l'homme mûr tandis qu'à l'arrière-plan une figure de femme nue, dont le visage présentait indubitablement les traits de la peintre suisse, confirmait le message sexuel de la composition. Menaçant de démissionner de la *Royal Academy*, Kauffmann dénonça dans une lettre le caractère insultant de ce tableau et obtint gain de cause.<sup>21</sup>

La seule conséquence sérieuse de ce mariage affecta la vie privée d'Angelica Kauffmann : Rossi explique que sa foi catholique l'obligeait à considérer les liens de ce mariage secret (qu'elle avait pris soin de conclure selon le rite catholique...) comme sacrés.<sup>22</sup> Elle fut donc empêchée de convoler en de nouvelles noces avant que son premier conjoint ne décède et vécut la plus belle partie de sa maturité dans un état intermédiaire de la femme, entre vieille fille et femme mariée, sans quitter la tutelle symbolique de son père. Une fois son encombrant conjoint décédé, elle obéit aux injonctions de son père et épousa en 1781 le peintre vénitien Antonio Zucchi (1726-95), un homme de quinze ans son aîné et au talent bien inférieur qui sut néanmoins administrer la fortune de son épouse au mieux. Rossi ressentit à l'évidence le besoin de normaliser ce parcours professionnel brillant et cette trajectoire privée peu conforme en lui conférant des accents maternels réconfortants lorsqu'il affirma qu'elle aimait ses tableaux comme des enfants, cherchant à illuminer la part de son identité féminine que Kauffmann avait laissée dans l'ombre.<sup>23</sup>

### **Le pathos ou le passage du dualisme à la dualité**

S'il est sans doute tout aussi abusif d'imaginer Angelica Kauffmann en Ariane que Benjamin West en Regulus, force est de constater que sa vie porte la marque du jugement masculin, de la nomination créatrice des propos paternels à la parole finale du biographe en passant par le serment de l'amant.<sup>24</sup> Or dans son œuvre

<sup>21</sup> Voir Sandner, *Angelika Kauffmann e Roma*, p. XIV et Manners and Williamson, *Angelica Kauffmann*, pp. 42-44.

<sup>22</sup> Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann*, pp. 45-46.

<sup>23</sup> Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann*, p. 32.

<sup>24</sup> Sur le rôle structurant de la prophétie paternelle et son rapport avec la « vocation », voir Bourdieu, *La domination masculine*, pp. 77-78.

Kauffmann ne se contente pas d'exposer la contradiction qui peut exister entre sentiments féminins et jugement masculin, elle questionne la valeur et les fondements de l'éthos masculin. Tout d'abord en tant que créatrice d'images, elle refuse toute inscription visuelle physique de l'état d'homme. A l'instar d'Enée, d'Achate, de Renaud ou de Pâris, ses héros ont en général un visage très fin au point qu'on éprouve parfois des difficultés à distinguer les héros des héroïnes : ainsi les visages de Trenmor et Inibaca la guerrière sont quasiment indifférenciés. De plus Kauffmann ne respecte pas toujours les schèmes de perception et d'appréciation des propriétés corporelles respectives du masculin et du féminin.<sup>25</sup> Cela est particulièrement évident dans son *Interview of Hector and Andromache*. Lorsqu'on compare sa version des adieux d'Hector et d'Andromaque à celle de Ferdinand Hartmann (1774-1842), on est frappé par le fait que le corps du héros n'est ni plus grand ni plus fort que celui de son épouse, alors que chez Hartmann, Hector apparaît presque comme un géant qui enlace Andromaque et effraye, à juste titre, son très jeune fils Astyanax. Quant à la version que Gavin Hamilton (1723-98) peignit en 1775, elle est dominée par l'action : l'*hexis* corporelle d'Hector traduit la fermeté de sa décision ; tout son corps se détourne de son épouse pour se diriger vers des scènes de combats.<sup>26</sup> Chez Kauffmann, au contraire, les adieux sont l'occasion de peindre un moment fécond sentimental, une hésitation entre bonheur conjugal privé et destin héroïque. La scène opère une réduction à l'essentiel en se concentrant sur le couple puisque même la suivante, qui porte Astyanax dans les bras, évite pudiquement de regarder leur tête-à-tête. L'armure d'Hector ne suscite pas l'effroi chez son fils et l'expression sur le visage du héros s'apparente à une indécision sentimentale, très douce, voire féminine.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Sur la notion d'*hexis* corporelle, voir notamment Bourdieu, *La domination masculine*, p. 71.

<sup>26</sup> Voir Sandner, *Angelika Kauffmann e Roma*, p. XXVII.

<sup>27</sup> Voir le commentaire de Cornelia Reiter, « Il 'dipinto sentimentale', Angelika Kauffmann e la 'Nascita dell'Arte Moderna' », in Sandner, *Angelika Kauffmann e Roma*, p. LVII.

*Ethos et pathos chez Angelica Kauffmann*

Face au héros incertain, la femme pathétique peut finalement exprimer noblesse et grandeur d'âme dans le sacrifice. Ainsi Kauffmann consacra un autre tableau original à un sujet peu traité par les peintres : celui de la mort d'Alceste. Figure ultime du dévouement conjugal, Alceste s'offre pour mourir à la place de son mari, Admète, et ne doit sa vie qu'à l'intervention d'Hercule qui l'enlève à Thanatos. Alors que la tradition iconographique s'attache au sauvetage d'Alceste par Hercule, Kauffmann choisit de représenter l'agonie d'Alceste, dont le corps allongé structure sa composition. Hommes, suivantes et enfants se détachent, affligés, sur un fond de paysage alpin. Admète tient la jeune femme mourante dans ses bras. Il arbore un visage très fin et une posture peu martiale tandis que son corps se recroqueville en boucle autour du visage d'Alceste, suivant une courbure typiquement féminine. Dans la mise en scène pathétique de cette mort féminine, Kauffmann inverse momentanément les repères en conférant à l'héroïne pathétique une forme de noblesse qui s'apparente fort à celle d'un Germanicus.

A l'instar d'Admète qui laisse son épouse mourir à sa place, d'autres grands hommes apparaissent dans le registre kauffmanien sous un jour peu héroïque. Ainsi la *virtus* d'Alexandre le Grand, habituellement considéré comme un parangon de mécène magnanime lorsqu'il offre son aimée au peintre Apelle, se réduit à sa capacité de participation dans l'échange symbolique des femmes dans le tableau de Kauffmann, *Alexander Resigning Campaspe*. Au centre du tableau, la main de l'empereur qui donne et celle du peintre qui reçoit se détachent sur le corps de la femme assise entre eux, puisque le nombril de Campaspé constitue l'arrière-plan sur lequel ce geste est inscrit. En dépit de leurs visages fins et de leur humeur irénique, les deux hommes réduisent cette femme à un objet d'échange, un instrument symbolique de la politique masculine, voué à circuler et à instituer des relations entre eux.<sup>28</sup> Or le portrait de Campaspé révèle toute la violence de ce rapport de communication : dépeinte sous les traits de l'héroïne kauffmanienne typique, lumineuse, un sein dénudé,

---

<sup>28</sup> Sur le rôle des femmes dans l'accumulation du capital symbolique, voir Bourdieu, *La domination masculine*, pp. 49-50.

elle porte la main sur son cœur, telle une femme amoureuse sur le point d'être abandonnée. Tandis que la moitié de son visage est dans l'ombre, sa posture exprime sa résistance au mouvement de l'échange qui devrait la déporter de la droite vers la gauche du tableau, dans un sens d'autant plus problématique qu'il va à l'encontre du sens naturel de lecture du tableau.<sup>29</sup>

Les exemples précédemment cités loin de montrer une volonté « d'efféminisation » de la peinture d'histoire et de ses héros, tentent de manière originale de recomposer le tableau. La démarche qui se donne à lire à travers sa production picturale narrative montre une Angelica Kauffmann qui certes s'inscrit dans une esthétique féminine, mais travaille également les catégories dominantes et masculines de la représentation dans leur structure même. Sa posture n'est pas transgressive (une hypothèse sans doute trop anachronique pour être sérieuse), mais bien plus subtilement celle d'une reconfiguration des genres. Face à une vision dualiste qui répartit sélectivement ethos et masculin d'une part, pathos et féminin de l'autre, la peintre incite plutôt à porter un regard sur la dualité du monde : ethos et pathos sont pour ses personnages affaire de choix, contraints ou non. C'est au seul prix de cette recomposition ontologique qu'Angelica Kauffmann en tant que femme pouvait enfin tenir la place impossible de peintre d'histoire à part entière.

---

<sup>29</sup> Voir les analyses d'Oscar Sandner et de Cornelia Reiter, in *Angelika Kauffmann e Roma*, p. XXXII et LVIII.

*Ethos et pathos chez Angelica Kauffmann***Tableaux cités**

*The Interview of Hector and Andromache*, 1768. Huile sur toile 134 x 176 cm, Saltram House, The Morley Collection (The National Trust).

*Venus showing Aeneas and Achates the Way to Carthage*, 1769. Huile sur toile, 112 x 98 cm, Feldkirch, Vorarlberger Handelskammer.

*Vortigen, King of Britain Enamoured with Rowena, at the Banquet of Hengist, the Saxon General*, 1770. Bozzetto à Bregenz.

*Trenmor and Imbaca, the Moment of Her Discovery to Trenmor*, 1772. Huile sur toile 128 x 103,5 cm, Coldstream, Berwickshire, Douglas and Angus Estate.

*Calypso Calling Heaven and Earth to Witness Her Sincere Affection to Ulysses, Though She Assents to His Departure*, exposé à la Royal Academy en 1774. Connu par une gravure de J. Zucchi de 1776.

*The Judgement of Paris*, c. 1775. Huile sur toile, tondo, 65 cm, collection privée.

*Venus Attended by the Graces*, c. 1775. Huile sur toile, tondo 63,8 cm, collection privée.

*The Tender Eleonora Sucking the Venom out of the Wound Which Edward I, Her Royal Consort, Received with a Poisoned Dagger from an Assassin in Palestine*, c. 1776. Huile sur toile, 71 x 92 cm, collection privée.

*Calypso Mournful after the Departure of Ulysses*, c. 1775-78. Huile sur toile, ovale 26 x 20,3 cm, collection privée.

*Penelope Weeping over the Bow of Ulysses*, c. 1775-78. Huile sur toile, ovale 26 x 20,3cm, Wolverhampton Art Gallery.

*Armida in Vain Endeavours with Her Entreaties to Prevent Rinaldo's Departure*, 1776. Huile sur toile, 100,3 x 125,7 cm, London, The Iveagh Bequest Kenwood.

*Ariadne Abandoned by Theseus*, 1782. Huile sur toile, 88 x 70,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

*Alexander Resigning Campaspe*, 1783. Huile sur toile, tondo 33 cm, Bregenz Amt der Landerhauptstadt.

*The Death of Alcestis*, 1790. Huile sur toile, 114 x 154 cm, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum.

**Bibliographie complémentaire**

- Bettina Baumgärtel, *Angelika Kauffmann*, Düsseldorf : Verlag Gerd Hatje, 1998.
- Frances A. Gérard, *Angelica Kauffmann. A Biography*, Londres : Ward and Downey, 1892.
- Iveagh Bequest, Kenwood, *Exhibition of Paintings by Angelica Kauffmann*, Londres : London County Council, 1955.
- Adeline Hartcup, *Angelica. The Portrait of an Eighteenth-Century Artist*, Londres : Heinemann, 1954.
- Dorothy Moulton Piper Mayer, *Angelica Kauffmann R.A. 1741-1807*, Gerrards Cross : Smythe, 1972.
- Oscar Sandner, *Omaggio a Angelika Kauffmann*, Milan : Società per le Belle Arti, 1992.
- Léon de Wailly, *Angelica Kauffmann*, 2 vols, Paris : Ambroise Dupont, 1838.