

CAROLINE SCHUSTER CORDONE

«*Cosa bella mortal, passa, e non dura*».
*L'enjeu esthétique de la vieillesse féminine à l'aube
de l'époque moderne*

La sénescence féminine concerne de nombreux domaines d'étude qui, chacun, contribue à préciser les regards portés sur la vieille femme selon que l'on considère son rapport à la famille et à la société, sa relation au corps et au temps, ou son lien avec les thèmes de l'amour, de la sexualité et de la procréation. La présente recherche se concentre sur le déclin physique et plus particulièrement sur la dimension esthétique de la décrépitude féminine évoquée par les théoriciens de l'art, les artistes et les images à l'aube de l'époque moderne. Le corps féminin est au centre de notre réflexion: âgé ou vieillissant, il s'oppose au discours de la beauté qui, dès la Renaissance, se focalise sur le jeune corps féminin. Lieu de projection de la perfection physique et morale, objet de désir ou d'émulation, la figure de la belle jeune femme allie les attributs de la représentation du beau et du bon.¹ Ainsi, les néoplatoniciens considèrent-ils la beauté physique comme le reflet de celle de l'âme conduisant à l'amour divin.²

¹ Pilar Pedraza, *El anciano y la vieja: carne de dios, carne del diablo*, in *El desnudo en el Museo del Prado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 194; Baldassar Castiglione évoque l'esprit négatif de la vieillesse, cf. Baldassar Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, Paris, Flammarion, 1991, p. 106. Voir également José Guidi, *De l'amour courtois à l'amour sacré: la condition de la femme dans l'œuvre de B. Castiglione*, in José Guidi, Marie-Françoise Piejus, Adelin-Charles Fiorato (dir.), *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980, p. 27 et 40.

² Ian Maclean, *The Renaissance notion of woman. A study in the fortune of scholasticism and medical science in European intellectual life*, Cambridge-New York, Cambridge

A l'opposé, la laideur est elle aussi incarnée par une femme, mais cette fois-ci, par la vieille. Comble de disgrâce, cette dernière symbolise souvent la déchéance morale attribuée à toute décrépitude : en vieillissant, la femme perd non seulement sa féminité mais aussi son humanité. Face à l'éloge de la belle jeunesse, comment les images et les textes de l'époque rendent-ils compte des changements qu'engendre le vieillissement féminin et quelles sont les possibles réactions aux effets de la sénescence ? Pour répondre à cette question, l'approche proposée est double : la première partie du travail analyse un choix d'évocations picturales et textuelles de sénescence féminine, la seconde, se penche sur la question de la représentation du processus même de vieillissement par le dédoublement spéculaire opposant au jeune corps féminin l'image de son déclin précipité.

Les rides: stigmates de la sénescence féminine

La vieillesse, est-elle un défaut de la nature ? C'est du moins ainsi que l'entend Alberti lorsqu'il décrit dans son *De Pictura* le visage ridé et déformé d'une vieille femme comme le paradigme de la laideur et de la non-conformité à la règle :

Nasce della composizione delle superficie quella grazia ne' corpi quale dicono bellezza. Vedesi uno viso, il quale abbia sue superficie chi grandi e chi piccole, quivi ben rilevate e qui ben dentro riposto, simile al viso delle vecchierelle, questo essere in aspetto bruttissimo. Ma quelli visi s'aranno le superficie giunte in modo che piglino ombre e lumi ameni e suavi, né abbino asperitate alcuna di rilevati canti, certo diremo questi essere formosi e delicati visi.³

Ce jugement porté sur le visage féminin âgé possède un parallèle chez Pétrarque qui, dans une lettre à son ami Francesco des

University Press, 1980, p. 17. De même : Patrizia Bettella, *Discourse of resistance: The parody of feminine beauty in Berni, Doni and Firenzuola*, «MLN. Modern Language Notes», 113, 1998, n. 1, pp. 192-203.

³ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, II, 35, in *Opere volgari*, vol. 3, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1973, p. 62. Le texte français est : «De la composition des surfaces naît cette élégante harmonie dans les corps et cette grâce qu'on appelle beauté. Tel visage qui aura des surfaces grandes, d'autres petites, ici proéminentes, ailleurs trop rentrées et comme enfoncées, comme nous le voyons dans les visages des vieilles femmes, sera d'un aspect laid. Mais le visage dans lequel les surfaces se rejoindront de façon que les lumières douces se changent en ombres délicates, sans angles prononcés, nous le dirons justement beau et gracieux», in Leon Battista Alberti, *De Pictura*, II, 35, Paris, Macula, 1993, pp. 158-159.

Saints-Apôtres, commente l'un de ses séjours campagnards. Dans sa solitude choisie, il précise qu'il ne voit plus aucune femme, à l'exception de la vieille épouse de son serviteur, dont la face lui suggère des paroles sévères. Il ne se contente pas de décrire le visage disgracieux de la vieille mais la compare à la jeunesse et à la beauté idéale d'Hélène:

Tu croirais voir le désert de Libye ou celui d'Ethiopie, voyant son visage desséché, calciné par les rayons du soleil, sans plus aucune trace de verdure, aucune trace de sève; si la fille de Tyndare avait eu un tel visage, Troie serait encore debout; si Lucrèce et Virginie lui avaient ressemblé, Tarquin n'eût pas été chassé de son royaume et Appius n'eût pas fini ses jours en prison.⁴

Selon Alberti, les rides et les affaissements de la chair, premiers signes du vieillissement, mettent en péril l'harmonie du visage. Cette déformation détruit la "concininitas", l'un des paradigmes fondamentaux de la beauté, c'est-à-dire l'harmonie des parties avec le tout. L'artiste désireux de représenter un visage de vieille femme doit donc composer avec une réalité cruelle et un idéal de beauté contraignant, en évitant, par exemple, de documenter avec trop de rigueur les défauts de la nature. En 1624, l'artiste Sofonisba Anguissola, âgée de plus de quatre-vingt ans, répond précisément à ce point du discours d'Alberti par les propos qu'elle tient au peintre Anthony van Dyck. Recevant la visite du jeune artiste qui souhaite faire son portrait, Anguissola se montre soucieuse de paraître à son avantage pour sauver une dernière prestance. Elle use de son expérience de peintre et explique à van Dyck comment répartir l'ombre et la lumière sur un visage décrépi, pour en amoindrir les rides. Très impressionné par l'artiste, van Dyck laissera à la postérité un document étonnant de cette rencontre réunissant l'esquisse du futur portrait, accompagné d'une description de la séance de pose (fig. 1):

Ritratto della Signora Sofonisba pittrice fatto dal vivo in Palermo l'anno 1624 li 12 di Julio: l'età di essa 96 hauendo ancora la memoria et il servello prontissima, cortesissima, et sebene per la vecchiaia le mancava la vista, hebbe con tutto ciò gusto de mettere gli quadri avanti ad essa et con gran stentò mettendo il naso sopra il quadro, venne a discernere qualche poca et pigliò gran piacere ancora in quel modo, facendo il ritratto de essa, mi diede diversi advertimen-

⁴ Pétrarque, *Lettres familières*, IV, Paris, les Belles Lettres, 2004, Lettre XIII, p. 8.

ti non devendo pigliar il lume troppo alto, acciò che le ombre nelle rughe della vecchiaia non diventassero troppo grandi, et molti altri buoni discorsi.⁵

Ce passage montre comment Sofonisba Anguissola tente de relier les sujets de la sénescence féminine et du portrait, une alliance qui ne va pas de soi tant le portrait est associé à la beauté et à la jeunesse. L'épisode aborde également un second thème récurrent lorsque l'on tente le rapprochement beauté/vieillesse: celui de la dissimulation, voire même de la supercherie. Ne pouvant plus prétendre à la beauté, la vieille femme doit –si elle veut correspondre aux exigences esthétiques de son époque– assurer, fut-ce dans la simulation, certains critères minimaux de présentation. Pour ce qui est de Sofonisba Anguissola âgée, l'artifice est insignifiant et se résume à une astuce de peintre destinée à diminuer ses rides dans un portrait. Dans d'autres cas, certaines femmes matures développent un véritable culte du paraître touchant aux lieux-clés de la féminité: la couleur des cheveux, le maquillage du visage et du décolleté, l'ampleur de certaines parties du corps.⁶ Dans le contexte de la tromperie, le vrai corps est le corps laid, que l'on cache en le transformant ou le masquant. Fort de ce constat, le poète et juriste Franco Sacchetti n'hésite pas à qualifier les femmes florentines de "peintres modernes", qui elles seules, savent cacher les défauts féminins. Il écrit dans la deuxième moitié du XIV^e siècle:

Chi sono questi moderni dipintori e correttori? Sono le donne fiorentine [...]. Sarà una figura pallida e gialla, con artificiatu colori la

⁵ Pour la version italienne, cfr. Thomas Döring, *Bilder vom alten Menschen – Anmerkungen zu Themen, Funktionen, Ästhetik in Bilder von alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750*, Thomas Döring (dir.), Catalogue d'exposition, Braunschweig, Musée Herzog Anton Ulrich-Museum, 1993, p. 17. La version française est: «Portrait de la Signora Sofonisba Anguissola, peintre, croquée sur le vif à Palerme, le 12 juillet 1624, à l'âge de 96 ans [sic]. Elle a toujours une bonne mémoire, l'esprit vif et m'a reçu fort aimablement ; malgré sa vue affaiblie par l'âge, c'était un grand plaisir pour elle de se faire montrer des tableaux. Elle devait approcher son visage tout près de la peinture, et parvenait avec effort à la distinguer en partie. Elle en était très heureuse. Lorsque je dessinaï son portrait, elle me donna des indications: ne pas me placer trop près, ni trop haut, ni trop bas, afin que les ombres ne soulignent pas trop ses rides», propos cités par Ilya Sandra Perlingieri, *Sofonisba Anguissola. Femme peintre de la Renaissance*, Milano, Liana Levi, 1992, p. 204. Le dessin d'Anthony van Dyck est tiré du Cahier italien de l'artiste, conservé au British Museum.

⁶ Cfr. Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten Berlin, Imorde, 2002, p. 103, qui mentionne le rôle politique de la beauté à Venise ainsi que l'obsession des vénitienues pour le jeu du paraître, *Ibidem*, p. 101.

fanno in forma di rosa. [...] Io non ne cavo Giotto, né altro dipintore, che mai colorasse meglio di costoro: ma quello che è maggior cosa, che un viso che sarà mal proporzionato, e avrà gli occhi grossi, tosto parranno di falcone; avrà il naso torto, tosto il faranno dritto. [...] E così il petto, e così l'anche, facendo quello senza scarpello che Policeto con esso non averebbe saputo fare.⁷

Simulation, tromperie et transgression

La volonté de leurrer son entourage en imitant une beauté révolue requiert une conscience aiguë de soi, et par conséquent également de sa déchéance physique. À l'inverse, cela signifie qu'une femme âgée se montrant sans fard ni aucune astuce pour dissimuler sa décrépitude, est un être qui a renoncé à sa volonté d'intégration sociale. Les duperies des vieilles femmes sont le sujet de nombreux récits comme celui de *La vecchia scorticata* de Giambattista Basile (1575-1632). Le poète napolitain y raconte l'histoire de deux vieilles soeurs qu'il décrit comme étant «due vecchiette, che erano il riassunto delle disgrazie, il protocollo delle deformità, il libro mastro della bruttezza» qui passent leur temps sous le balcon d'un roi.⁸ Ne pouvant que les entendre, ce dernier les prend pour deux jeunes filles et les courtise. Prises au jeu, les vieillardes lui promettent un doigt qu'elles veulent enfilet par le trou de la serrure; pour ce faire, elles décident de se sucer le doigt afin que celle qui obtiendrait le doigt le plus lisse le montre au roi.⁹ Leur stratagème fonctionne et le roi invite la vieille au doigt le plus lisse à passer la nuit avec lui, ce qu'elle accepte en précisant qu'elle souhaite être reçue de nuit. Le passage-clé du récit est la préparation de la vieille à sa nuit d'amour. Basile nous dit que: «venuta la Notte [...] la vecchia, dopo aver stirato tutte le rughe del corpo e averne fatto un nodo dietro le spalle legato stretto con un capo di spago, se ne venne al buio, portata per mano da un servo nella camera del re, dove, tolti gli stracci, si schiaffò nel letto».¹⁰ Dès que le

⁷ Cité par Petra Schäpers, *Die junge Frau bei der Toilette. Ein Bildthema im venezianischen Cinquecento*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997, p. 103.

⁸ Pour la version italienne traduite du napolitain voir Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 1986, p. 199. Le texte français est: «l'abrégé des disgrâces, le protocole des monstruosités, le registre de la laideur», in Giambattista Basile, *Les contes des contes*, Paris, L'Alphée, 1986, p. 55.

⁹ Giambattista Basile, *Les contes des contes*, p. 58.

¹⁰ Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, p. 207. Le texte français: «La vieille qui avait aplani toutes ses rides, les avait tirées derrière son dos et en avait fait un nœud lié très fort avec un bout de ficelle, vint à la faveur de l'obscurité, dans la chambre du roi conduite par un valet », in Giambattista Basile, *Les contes des contes*, p. 62.

roi touche la vieille, il remarque sa peau flasque et ses rides dissimulées et la fait jeter hors de son palais. Elle est alors secourue par des fées qui, prises de pitié, lui rendent beauté et jeunesse. Suite à cela, la “vieille jeune” épouse le roi et invite sa sœur décrépite au repas de noce. Cette dernière veut à tout prix connaître le secret de jouvence de la nouvelle reine qui lui ment, affirmant qu’elle s’est faite écorchée. La vieille sœur se précipite alors chez le barbier et subit un écorchement total qui provoque sa mort.¹¹ Le conte est intéressant car il se focalise sur le corps et, plus particulièrement sur la peau, véritable surface de projection de la jeunesse féminine sur laquelle nous allons revenir dans les prochains paragraphes. Lisse, tendue et fraîche, la peau est le critère majeure de beauté et donc aussi celui sur lequel se concentre les tentatives de duperie des deux vieillards: la peau est humectée, les rides sont lissées et attachées au dos ou alors carrément retirées du corps par la solution fatale de l’écorchement.

Dans le domaine pictural, les “têtes grotesques” de Léonard de Vinci évoquent, elles aussi, l’obsession des vieilles femmes à se vêtir comme si elles étaient encore jeunes en affichant fréquemment un comportement amoureux transgressif. L’artiste développe son intérêt pour le comico-grotesque lors de son séjour milanais, entre 1485-1490/95.¹² Même si ses “têtes grotesques” ne sont pas des caricatures à proprement parler qui amplifient les défauts d’une personne identifiable, la fortune critique de Léonard mentionne, dès Vasari, sa passion pour les visages et les physiques hors norme.¹³

¹¹ Giambattista Basile, *Les contes des contes*, pp. 63-70.

¹² L’art grotesque se développe par le biais des images mais aussi dans des contes, chansons ou poèmes. Dans ce contexte, les influences mutuelles entre l’art italien et l’art du Nord des Alpes sont déterminantes, cfr. Martin Clayton, *Leonardo da Vinci. The divine and the grotesque*, London, Royal Collection Enterprises, 2002, p. 73 et Bert W. Meijer, *L’arte non deve schernire: sul comico e sul grottesco al Nord*, in Giulio Bora, Manuela Kahn-Rossi, Francesco Porzio (a cura di), *Rabisch. Il grottesco nell’arte del Cinquecento: l’Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l’ambiente milanese*, Catalogo della mostra, Milano, Skira, 1998, pp. 68-76.

¹³ Vasari possédait lui-même une série de “têtes” de Léonard qu’il agença sur une feuille commune en prévision de son «Libro de’ disegni», in Thomas Ketelsen, *Kritik der physiognomischen Lehren, bis auf die Pathognomik. Das Wiener Blatt aus dem «libro de’ disegni» (Inv. 14179) - una discordanza accortissima*, in Ilsebill Barta Fliedl, Christoph Geissmar (dir.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Veröffentlichungen der Albertina, Nr. 31*, Salzburg/Wien, Residenz, 1992, p. 198 et 200. Voir également Ernst Hans Gombrich, *The grotesque heads*, in Id., *The heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1976, p. 58. L’auteur des *Vite* affirme que Léonard aimait à se promener pour découvrir des têtes et profils qui sortaient de l’ordinaire, cfr. Gröning, Maren, *Groteske Köpfe*, in Ilsebill Barta Fliedl,

Presque toutes les vieilles grotesques de Léonard de Vinci se caractérisent par un profond décolleté dévoilant des seins défraîchis. Leur chair déformée, distinctive de la sénescence féminine, s'oppose souvent à une vieillisse masculine sèche et amaigrie.¹⁴ Le plus célèbre dessin de Léonard représentant une vieille grotesque est connu par une copie attribuée à Francesco Melzi évoquant une vieille en buste (fig. 2).¹⁵ L'oeuvre a donné naissance au tableau *L'Affreuse Duchesse* de Quentin Massys, réalisé autour de 1525-1530 (fig. 3).¹⁶ Les tentatives désespérées de ces vieilles femmes de récupérer une jeunesse révolue évoquent le thème de la vanité qui, dans le *Codex Forster*, est explicitement mentionné par Léonard. On peut y lire aux côtés de l'image d'une vieille femme, l'extrait d'un sonnet de Pétrarque: «Cosa bella mortal, passa, e non dura»¹⁷.

Les dernières études ont établi que Léonard ne prévoyait pas d'intégrer ses dessins grotesques dans un traité systématique de physiognomonie ou de déformations pathologiques.¹⁸ La raison première de l'existence de ces oeuvres est à rechercher davantage dans la sensibilité de l'artiste aux effets du temps destructeur qui se traduit, entre autres, par le glissement inexorable de la beauté vers la laideur en d'innombrables variations.¹⁹ Au sein de ce processus, l'âge est un facteur décisif dans la constitution de la tête grotesque, plus expressif encore que la déformation physique.

Christoph Geissmar (dir.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Veröffentlichungen der Albertina, Nr.31*, Salzburg/Wien, Residenz, 1992, p. 100; voir également le texte de Giorgio Vasari, *Vita di Leonardo da Vinci*, in Id., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1862, p. 462.

¹⁴ Cfr. Clayton, *Leonardo da Vinci*, p. 79.

¹⁵ Francesco Melzi (attribuito), *Busto di Vecchia*, c. 1510-20, réalisée à la craie rouge, 17,2 x 14,3 cm, RL 12492, in Clayton, *Leonardo da Vinci*, pp. 90-91.

¹⁶ Quentin Massys, *L'Affreuse Duchesse*, autour de 1525-1530, huile sur bois, Londres, National Gallery.

¹⁷ L'extrait provient du *Canzoniere* de Francesco Petrarca, 248, cité par Gombrich, *The grotesque heads*, p. 57.

¹⁸ Cfr. Clayton, *Leonardo da Vinci*. Kwakkelstein, quant à lui, défend la thèse selon laquelle les têtes grotesques poursuivaient un but didactique enseignant les types physiognomiques, in Michael W. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci's grotesque heads and the breaking of the physiognomic mould*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54, 1991, pp. 127-136.

¹⁹ Arasse parle à ce propos de «laideurs idéales» in Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2004, p. 125. Gombrich souligne que les têtes grotesques demeurent ambivalentes et qu'on ne peut les enfermer dans une interprétation rigide, cfr. Id., *The grotesque heads*, p. 74.

Le regard dans le miroir

Outre les images ponctuelles de vieilles femmes, la sénescence peut également être évoquée, plus subtilement encore, par la représentation du vieillissement. Pour ce faire, peintres et poètes utilisent le miroir, attribut indissociable de la beauté: sa surface réfléchissante rassure les belles qui s'y mirent, mais peut aussi inquiéter, en renvoyant des reflets annonciateurs d'un proche déclin. Il existe deux modes d'associer l'idée de décrépitude et de mort au regard narcissique de celle qui s'examine dans un miroir. Le premier consiste à adjoindre à la figure de la jeune femme absorbée dans la contemplation de son reflet, une personnification de la mort qui l'espionne. C'est le cas d'une gravure anonyme italienne du XVI^e siècle qui montre une jeune femme nue, regardant le reflet de son dos dans un grand miroir alors qu'un spectre cadavérique, sablier en main, se tient derrière elle et l'observe (fig. 4).²⁰

La seconde manière de relier miroir et déclin physique est d'utiliser le reflet. C'est le cas du double portrait de Lucas Furtenagel (1529) représentant l'artiste Hans Burgkmair et son épouse Anna.²¹ Le miroir que tient la femme du peintre renvoie l'image des modèles sous forme cadavériques, voire squelettiques. Le couple, conscient et soucieux d'exprimer le caractère éphémère de la vie, regarde le spectateur qui devient, par là, le destinataire du même message. D'autres exemples italiens présentent de belles jeunes femmes confrontées à des reflets de miroir effrayants. Tiziano peint autour de 1515 une *Vanité* sous les traits d'une jeune femme tenant un miroir octogone à l'intention du spectateur (fig. 5). La surface réfléchissante représente des pierres précieuses, des bijoux, mais surtout, l'image d'une vieille femme. Fuseau en main, cette dernière évoque le travail domestique, mais aussi, à l'instar d'une Parque, l'inexorabilité de la mort dont la sénescence n'est que l'annonciatrice.²²

²⁰ Anonimo italiano, *Allegoria della Vanità*, XVI^e siècle, London, British Museum.

²¹ Lucas Furtenagel, *Portrait de l'artiste Hans Burgkmair et de son épouse Anna*, 1529, huile sur bois, 60 x 52 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

²² Tiziano, *Allegoria della Vanità*, c. 1515, huile sur toile, 97 x 81,2 cm, München, Alte Pinakothek. La forme octogonale est un symbole de vie alors que le miroir évoque la mort, in Rona Goffen, *Titian's women*, New Haven-London, Yale University Press, 1997, p. 66. Voir aussi Elizabeth Cropper, *The beauty of women. Problems in the rhetoric of Renaissance portraiture*, in Ferguson Margaret, Maureen Quilligan, Nancy Vickers (edd.), *Rewriting the Renaissance. The discourses of sexual differences in early modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 183.

Dans une œuvre allégorique de Giovanni Bellini, on retrouve une jeune femme nue, debout sur un socle, qui tient un miroir convexe richement décoré qu'elle montre au spectateur (fig. 6). Le panneau en bois fait partie d'une série de quatre œuvres qui décoraient à l'origine un "restelo", c'est-à-dire une pièce de mobilier incluant un miroir.²³ Interprétée majoritairement comme une allégorie de la *Vanité*, la jeune femme au miroir désigne un reflet difficilement lisible: est-ce le visage déformé ou flétri d'une vieille femme? L'hypothèse fait sens si l'on considère que le panneau décorait un meuble orné d'un miroir et dédié à la toilette féminine. Incontestablement le reflet du miroir traduit l'opposition entre jeunesse et vieillesse, beauté et laideur, et rend compte de l'abîme inquiétant que peut dissimuler l'image de la beauté féminine.²⁴

La toilette de Vénus

Moins explicites que les œuvres de Furtenagel, Tiziano ou Bellini opposant le topos de la vieillesse à la grâce de la jeunesse, d'autres exemples suggèrent la vanité du corps par une mise en scène subtile du processus même de vieillissement. Les traces que le temps laisse sur le visage et le corps féminin deviennent, dans ces œuvres, celles du modèle, représenté en train de se contempler. De manière éclatante, ce déclin physique accéléré est abordé dans le thème de *La toilette de Vénus*.²⁵ Exigeant le nu partiel et donc le dévoilement de la chair, le sujet reflète le corps féminin sous forme fragmentaire: ici, une épaule, ailleurs, des cheveux d'or, des lèvres pourpres, une peau d'albâtre.²⁶ L'une des œuvres consacrées au thème est la *Vénus au miroir* de Tiziano, réalisée autour de 1555 (fig. 7). Assise et partiellement vêtue d'une riche étoffe, la déesse est accompagnée de deux petits amours: celui de gauche la couronne de fleurs alors que l'autre lui tend un

²³ Giovanni Bellini, *Allegoria della Vanità*, huile sur bois, 34 x 22 cm, Venezia, Galleria dell'Accademia, cfr. Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano, Liana Levi, 2003, pp. 162-167.

²⁴ Petra Schäpers comme la plupart des critiques y voit une Vanité in Schäpers, *Die junge Frau*, p. 93.

²⁵ Schäpers a étudié le sujet en prenant comme point de départ la *Jeune femme à sa toilette* de Giovanni Bellini (1515). Après l'analyse des sources antiques du sujet et de son évolution au Moyen Âge, elle souligne combien il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une image profane représentant une jeune femme à sa toilette ou d'une image de Vénus, voir Schäpers, *Die junge Frau*, p. 66.

²⁶ Voir Marlene Kuch, *L'enfer des femmes. Zum Bild der alternde Frau in der französischen Literatur*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998, p. 140.

miroir.²⁷ Son apparence physique correspond en tout point à la beauté féminine idéale de l'époque telle qu'elle est décrite dans la littérature artistique.²⁸ L'identification de Vénus s'explique par sa nudité partielle, par l'étoffe qui entoure ses hanches et qui rappelle la *Venus Pudica*, par le sujet même de la toilette ainsi que par la présence des deux amours.²⁹

L'énigme majeure du tableau est le reflet de Vénus dans le miroir qui révèle une partie de son profil et de son épaule, mais en premier lieu, un œil extraordinaire, partiellement visible qui regarde hors du tableau, en direction du spectateur. L'œil de Vénus évoque le thème de la vision et du regard: le spectateur, à la fois de la déesse et de son reflet, devient lui-même l'objet du regard reflété.³⁰ L'œil isolé symbolise aussi le motif de la connaissance de soi et de l'introspection. Bien souvent d'ailleurs la Prudence est personnifiée par une femme tenant un miroir qui invoque la connaissance du passé, du présent et du futur ou comme Cesare Ripa le décrit: «Lo specchio, significa la cognitione del prudente non poter regular le sue attioni, se i proprij suoi diffetti non conosce, & corregge. Et questo intendeva Socrate quando esortava i suoi Scolari à riguardar se medesimi ogni mattina nello specchio».³¹ Lorsqu'elle évoque la Prudence, la *Femme au miroir* se transforme donc en un sujet positif, incarnant l'une des vertus humaines essentielles. Par la mise en scène spectaculaire de cet œil écarquillé, Tiziano rappelle cette interprétation positive, même si elle ne représente pas le véritable enjeu de la toile.

En révélant la partie du corps de Vénus que le spectateur ne voit pas sur le modèle, le reflet peint se réfère également au "paragone" entre peinture et sculpture. L'accès immédiat au corps de Vénus à partir de différents points de vue, assure une réception plus complète,

²⁷ Tiziano, *Venere allo specchio*, c. 1555, huile sur toile, 124,5 x 105,5 cm, Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection. Le miroir est un objet fétiche de la ville de Venise, spécialisée dans sa manufacture jusqu'au XVIII^e siècle, in Schäpers, *Die junge Frau*, p. 81. Le velours et la fourrure suggèrent le sens du toucher, souligné par les gestes de Vénus qui, elle-même, se touche. Le vêtement qui la recouvre partiellement est un fragment de veste masculine appartenant à la couche picturale sous-jacente, représentant un couple, in Goffen, *Titian's women*, pp. 137-138.

²⁸ Voir Schäpers, *Die junge Frau*, pp. 113-114.

²⁹ *Ibidem*, p. 89.

³⁰ Le thème du regard est repris par les deux amours: l'un regarde Vénus, l'autre son reflet. Ensemble, ils favorisent l'interaction visuelle, in Schäpers, *Die junge Frau*, p. 119. Concernant l'effet d'une telle œuvre sur le spectateur, voir Marco Bertamini, Richard Latto, Alice Spooner, *The Venus effect: people's understanding of mirror reflections in paintings*, «Perception», 32, 2003, pp. 593-599.

³¹ Cité par Schäpers, *Die junge Frau*, pp. 86, 91, 118-119.

plus sensuelle, et surtout supérieure aux autres formes artistiques comme la sculpture, qui exige du spectateur qu'il déambule autour de l'œuvre pour en saisir la composition.³²

S'il permet d'apercevoir l'épaule de Vénus, le reflet montre une parcelle de corps qui apparaît en raccourci, mais surtout défaite, floue et bien loin de la texture lisse et ferme du corps vénusien. Le mouvement de rotation de la tête, visible dans le miroir, provoque, de plus, un nombre et une qualité tactile des plis de la peau inexplicable en regard à la jeunesse du modèle. Face à ce reflet, certains critiques ont soulevé l'hypothèse d'un miroir de mauvaise qualité renvoyant un éclat irrégulier.³³ D'autres ont évoqué la possibilité d'une représentation d'un corps vieilli symbolisant la vanité de la beauté et de la jeunesse ainsi qu'une possible évocation des trois âges.³⁴ Cette dernière hypothèse, audacieuse mais cohérente, est renforcée par la couleur de la chair reflétée, moins lumineuse et par conséquent moins vivante. Elle démontre le souci de Tiziano de rendre compte du processus de flétrissement de la peau par des moyens picturaux. Dans la tradition artistique, une carnation sombre et éteinte évoque la chair masculine ou sénescence, comme le mentionne Cennino Cennini à la fin du XIV^e siècle déjà, dans son *Libro dell'Arte*.³⁵ L'insuffisance de sang et donc de vie réfléchie par le miroir, est accentuée par une chair amollie: l'épaule douce mais ferme de Vénus devient, dans le reflet, un membre à la peau détendue et à la chair grasse et défor-

³² Le topos du reflet peint garantissant l'effet de tridimensionnalité de la peinture est cité par Giorgio Vasari, *Vita di Giorgione*, in Id., *Le Vite de' più eccellenti pittori*, p. 485; Jonathan Miller, *On reflection*, London, National Gallery Publications, 1998, p. 115 et Goffen, *Titian's women*, pp. 136-137.

³³ L'une des raisons de l'intégration d'un tel miroir aurait été le souci de véridité de Tiziano désirant peindre un reflet irrégulier correspondant aux miroirs de son époque, in Schäpers, *Die junge Frau*, p. 123. Pour Rona Goffen également, la qualité picturale différente du miroir ne fait que souligner la réalité optique différente entre miroir et réalité, cfr. Ead., *Titian's women*, p.136.

³⁴ Voir Christiaan L. Hart Nibbrig, *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, p. 18, de même que Schäpers, *Die junge Frau*, pp. 116-117. Concernant la vanité de la beauté féminine, Schäpers cite un passage de Michelangelo Biondo décrivant ce qu'est une femme: «Ciascuna donna è vanità di vanitate, perché è summa vanità. [...] E pure quando diletta la sua presenza dico che in quel tempo ancora dispiace per la vanità che si vede in lei specchiando», in Giuseppe Zonta, *Trattati del Cinquecento sulla donna*, Bari, Laterza, 1913, pp. 73-215. Même si Biondo ne se réfère pas à Vénus, la comparaison entre l'image spéculaire féminine et la vanité est intéressante, p. 122.

³⁵ Cfr. Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 22 et 70.

mée.³⁶ Si l'on adopte l'hypothèse d'un vieillissement du corps féminin réfléchi dans le miroir, un problème demeure: celui de faire cohabiter la beauté éternelle de Vénus avec l'évocation du déclin de son corps. Une solution à ce dilemme est d'interpréter le reflet comme un fragment du corps de la déesse évoquant sa corporéité et donc, le corps féminin en tant que tel.³⁷ Au dédoublement du modèle correspondent deux temporalités distinctes: le présent (éternel dans le cas de Vénus), et l'avenir suggéré par le miroir, c'est-à-dire l'inévitable décrépitude de tout corps humain. Cette inéluctabilité de la vieillesse révélée par le miroir est aussi au centre de la *Canzone inachevée* de Michel-Ange qui écrit:

Oimè, Omè, ch'ì son tradito
da' giorni miei fugaci e dallo specchio
Che 'l ver dice a ciascun che fiso 'l guarda!
Così n'avvien, chi troppo al fin ritarda,
com'ho fatt'io, che'l tempo m'è fuggito:
si trova come me un giorno vecchio.³⁸

Le miroir est limite entre la réalité de la beauté de Vénus et l'altérité décomposée à laquelle il renvoie.³⁹ Tiziano utilise le corps fragmenté de la déesse pour véhiculer le message de son œuvre: son œil écarquillé devient, dans le reflet, le symbole du regard et de l'introspection, son épaule isolée représente l'éphémère condition de tout être, et en particulier, de la beauté féminine.⁴⁰ Si le miroir crée un lien entre le sujet et son reflet, entre le spectateur et le tableau, il permet également une distanciation aboutissant sur un discours métapictural sur l'image et la sénescence.⁴¹

³⁶ Le reflet difforme peint par Tiziano peut également faire penser au style tardif du peintre, qualifié par Vasari de «peinture de taches».

³⁷ Cfr. Kuch, *L'enfer des femmes*, p. 139.

³⁸ Cfr. Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza, 1960, p. 25. Le texte français est: «Hélas, hélas, je suis trahi par les jours en fuite et par le miroir qui dit vrai à quiconque le regarde en face! Tous ceux qui tardent trop à songer à leur fin, moi le premier, dont le temps est passé, se découvrent un jour âgés» in Michel-Ange, *Poèmes*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 57-58.

³⁹ Je reprends ici la définition de la limite de Georges Didi-Huberman: «Limite: c'est-à-dire quelque chose qui fonctionne à la fois comme vérité absolue et comme altérité absolue», in Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, p. 26. De même, Petra Schäpers parle du miroir comme lieu de rencontre entre le monde réel et imaginaire, entre l'être et le paraître, cfr. Ead., *Die junge Frau*, p. 82.

⁴⁰ Schäpers parle de «Entmythologisierung» de Vénus, *Ibidem*, p. 124.

⁴¹ Voir Yvonne Neyrat, *L'art et l'autre. Le miroir dans la pensée occidentale*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 35.

Le contraste entre beauté et laideur, jeunesse et vieillesse fait intervenir la question du regard de l'autre. "L'autre" peut être le spectateur du tableau mais aussi Vénus elle-même en tant que représentante de toute personne se contemplant dans un miroir. Le regard dans le miroir entraîne une conscience de soi qui revêt un caractère aliénant lorsque le corps ou le visage observé est perçu comme divergent, comme n'appartenant pas à celui qui se regarde. C'est bien ce phénomène que semble suggérer Tiziano lorsqu'il peint un œil surpris, peut-être de son propre reflet. Le miroir est le lieu de la rencontre avec l'autre, «qui est à la fois même et autre».⁴² Entre soi-même et son reflet il y a sa biographie, son vieillissement et la lente marche vers la mort.⁴³ Léonard de Vinci y fait allusion en paraphrasant les *Métamorphoses* d'Ovide qui raconte les souffrances d'Hélène, âgée, surprenant son reflet dans un miroir:

Elle pleure aussi, en se regardant au miroir, vieille et ridée, la fille de Tyndare, et elle se demande pourquoi elle fut deux fois enlevée. O temps insatiable, et toi, envieuse vieillesse, vous détruisez tout, et tout ce que l'âge a gâté de sa dent, peu à peu vous l'achevez lentement par la mort.⁴⁴

Outre Tiziano, Giorgio Vasari a également représenté le vieillissement par le biais du miroir (fig. 8). Dans l'une de ses versions du sujet de la *Toilette de Vénus*, datée de 1558, la déesse est représentée entourée des trois Grâces qui l'aident à se parer. L'une d'elles lui tient un miroir dont le reflet renvoie un visage féminin vieilli.⁴⁵ Le rapprochement direct de la jeunesse parfaite avec l'idée de la décrépitude renvoie, chez Vasari, à des idées néoplatoniciennes pétries de christianisme: la représentation de la beauté harmonieuse de Vénus s'enrichit de références

⁴² Voir *Ibidem*, p. 44.

⁴³ L'œil étonné de Vénus correspond à ses gestes: le bras sur l'un de ses seins et l'autre qui tente de dissimuler sa nudité en se recouvrant du vêtement, voir Schäpers, *Die junge Frau*, pp. 91, 118, 120.

⁴⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1966, p. 377, paraphrasé par Léonard dans son *Codex Atlanticus*.

⁴⁵ Giorgio Vasari, *Venere allo specchio*, huile sur bois, 1558, Stuttgart, Staatsgalerie. L'influence néoplatonicienne de Vasari découle de son éducation ainsi que de textes de poètes contemporains comme Castiglione, Poliziano ou Bembo. Le beau est pour Vasari le miroir de l'âme humaine qui reflète la lumière métaphysique. Il reprend l'idée de Marsile Ficin selon lequel amour et beauté sont liés, voir Liana De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's The Toilet of Venus. Neoplatonic notion of female beauty*, in Aphrodite Alexandrakis (ed.), *Neoplatonism and Western aesthetics*, Albany, State University of New York Press, 2002, pp. 99-111, notamment pp. 99, 102-103.

emblématiques chrétiennes qui sont la vanité et la prudence associées au miroir.⁴⁶ Le visage de vieille femme renvoie, comme chez Tiziano, au déclin physique qui rappelle à chacun la fugacité de la vie. L'œuvre de Vasari possède un pendant intéressant intitulé *La Bacchanale* dont le héros, Bacchus, est représenté sous les traits d'un jeune homme efféminé qui contraste avec un Silène vieillissant, couché au premier plan.⁴⁷ A nouveau, Vasari oppose la jeunesse à l'approche de la sénescence, l'idéalisation du corps humain à sa nature éphémère.

Fortune de la thématique

Le thème du miroir n'a pas uniquement captivé les peintres, il est également perceptible dans la poésie contemporaine. Le sujet de la toilette féminine s'y décline de deux façons: tout d'abord, par le thème du lever de la belle et de sa toilette,⁴⁸ et ensuite, par l'évocation explicite du regard dans le miroir d'une femme, jadis jeune et belle, qui découvre un reflet dans lequel elle ne se reconnaît plus. Cette expérience est celle de l'héroïne du sonnet de Domenico Veniero (1517-1582) intitulé *O piu ch'altra giamai cruda, et rubella*:

e ne lo specchio quasi in poco d'hora,
Vedrete un'altra, invan con
gli occhi molli,
Direte, hor qual pensiero meco soggiorna?
Perché tal non l'hebb'io
giovane ancora ?⁴⁹

Le thème du vieillissement perceptible dans le reflet d'un miroir possède une fortune quasi illimitée, manifeste dès le XVII^e siècle dans le domaine du texte comme de l'image. Ainsi ce témoignage plus nuancé de Madame de Sévigné qui rend compte du regard autobiographique d'une femme dont les conditions de vie et la longévité

⁴⁶ Dans le contexte chrétien le miroir, associée à une personnification de la Prudence, symbolise aussi la vérité.

⁴⁷ On retrouve dans cette œuvre les trois Grâces, devenues des ménades dansantes, voir De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's The Toilet of Venus*, pp. 106-107.

⁴⁸ Cfr. Elise Goodman-Soellner, *Poetic interpretations of the "Lady at her toilette" theme in sixteenth-century painting*, «Sixteenth Century Journal», 14, 1983, p. 426 et 430.

⁴⁹ Voir François Lecerclé, *La chimère de Zeuxis: portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, G. Narr, 1987, p. 162 «Et dans le miroir, dans quelques heures à peine, Vous verrez une étrangère, et en vain l'œil humide, Vous direz à présent quelle pensée me hante? Et pourquoi ne l'ai-je eue quand j'étais encore jeune?», d'après *Anthologie Giolito*, tome 6, 1553. La beauté offensée par le vieillissement est le sujet de nombreux poèmes qui fleurissent dans toute l'Europe et mettent en scène des vieilles femmes se souvenant, émues ou révoltées, de leur beauté passée.

ont favorisé une longue et fructueuse méditation sur les changements de statut et d'apparence qu'engendre la sénescence féminine.⁵⁰ Le 27 janvier 1687, elle écrit :

La Providence nous conduit avec tant de bonté dans tous ces temps différents de notre vie que nous ne les sentons quasi pas. Cette pente va doucement, elle est imperceptible; c'est l'aiguille du cadran que nous ne voyons pas aller. Si à vingt ans on nous donnait le degré de supériorité dans notre famille et qu'on nous fit voir dans un miroir le visage que nous aurons ou que nous avons à soixante ans, en le comparant à celui de vingt, nous tomberions à la renverse et nous aurions peur de cette figure; mais c'est jour à jour que nous avançons; nous sommes aujourd'hui comme hier et demain comme aujourd'hui; ainsi nous avançons sans le sentir et c'est un des miracles de cette Providence que j'aime tant.⁵¹

Dans le domaine pictural du XVII^e siècle, citons le tableau surprenant de Bernardo Strozzi intitulé *Vieille femme se parant devant le miroir* ou *Vanitas*, exécuté vers 1615 (fig. 9).⁵² L'opposition vieillesse/jeunesse ne concerne ici pas le reflet du miroir mais la réunion de deux jeunes servantes parant une vieille. La vieille incarne la femme sénescence qui ne peut se résoudre à sa nouvelle apparence et qui cherche à la dissimuler artificiellement pour retrouver l'attrait de ses jeunes années. En entourant son héroïne de deux domestiques, le peintre accentue la malaise entre son âge et son activité, transformant les jeunes femmes en complices, gênées ou moqueuses, de cette mascarade. Le large décolleté laissant échapper l'un des seins de la vieille, son maquillage ainsi que son accoutrement transforment le tableau en une parodie cruelle de la décrépitude féminine, incorrigiblement accrochée à sa jeunesse même factice.⁵³ L'idée de vanité est accentuée par les objets précieux qui entourent la vieille femme: bijoux, vase, plume ou éventail tout comme la rose qu'elle tient en main rappellent la frivolité trompeuse des apparences. Strozzi a réalisé plus de cinq variantes du

⁵⁰ Madame de Sévigné s'est également exprimée sur son rôle de grand-mère, une fonction dans laquelle elle avait peine à se retrouver malgré le fait qu'à son époque la grand-maternité jouissait d'une valorisation croissante.

⁵¹ Simone de Beauvoir, *La vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970, p. 305.

⁵² Bernardo Strozzi, *Vecchia allo specchio / Vanitas*, c. 1615, huile sur toile, Collection privée.

⁵³ Bernardo Strozzi, *Genova 1581/82 – Venezia 1644*, Catalogo della mostra, a cura di Ezia Gavazza, Giovanna Nepi Sciré, Giovanna Rotondi Terminiello, Milano, Electa, 1995, pp. 68, 250-251.

sujet dont une, provenant d'une collection privée de Paris: moins connue, mais encore plus explicite, cette dernière représente une vieille femme dénudée observant son reflet à l'aide de lunettes alors même qu'elle palpe son buste défraîchi.⁵⁴

Le regard dans le miroir et le malaise qu'il provoque continue à hanter les esprit comme en témoigne la fortune moderne, artistique et littéraire, du sujet comme ce passage poignant de *La Force des choses* de Simone de Beauvoir dans lequel elle écrit:

“Au fond du miroir la vieillesse guette; et c'est fatal, elle m'aura”. Elle m'a. Souvent je m'arrête, éberluée, devant cette chose incroyable qui me sert de visage [...] Rien ne va plus. Je déteste mon image [...] je vois mon ancienne tête où une vérole s'est mise dont je ne guérirai jamais.⁵⁵

Cette non reconnaissance de soi dans l'image spéculaire qu'exprime Simone de Beauvoir est caractérisée par la psychanalyste Marie-Christine Laznik comme une dépersonnalisation: «c'est à ne pas se retrouver dans le miroir que le sujet commence à être saisi par la vacillation dépersonnalisante».⁵⁶ Et plus loin: «Le regard dans le miroir révèle une image de soi modifié, un passage non pas de la vie à la mort, mais bien d'une position subjective à une autre. Cette blessure infligée à l'image de soi affecte aussi la relation à l'autre».⁵⁷

Les reprises picturales du thème sont nombreuses et diverses. L'une d'entre elle, un dessin tardif de Goya, en donne une interprétation tragique (fig. 10): bien loin de toute ironie, le peintre évoque une vieille femme assise face à son miroir qui y contemple sa décrépitude en esquissant un geste d'aversion, de protection ou d'abandon. Sans doute l'artiste souffrant et vieillissant exprime là son propre désarroi face à l'image cruelle de sa déchéance.⁵⁸ Le *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar

⁵⁴ Il existe une copie du tableau de Strozzi par Jaremas Falck, datée du XVIIIe siècle, in Miller, *On reflection*, p. 171. Strozzi a représenté à diverses reprises des vieillards comme héroïnes de ses œuvres: il a ainsi peint plusieurs fois le sujet des trois Parques qui lui donne l'occasion de varier l'image réaliste, tantôt inquiétante, tantôt émouvante, de la sénescence féminine, cf. Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma, De Luca, 1966, ill. 331, 332, 361.

⁵⁵ Simone de Beauvoir, *La force des choses*, II, Paris, Gallimard, 1996, p. 505. Voir également Marie-Christine Laznik, *L'impensable désir. Féminité et sexualité au prisme de la ménopause*, Paris, Denoël, 2003, p. 96.

⁵⁶ Laznik, *L'impensable désir*, p. 105.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 216.

⁵⁸ Francisco Goya y Lucientes, *Vieille femme au miroir*, 1824–28, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Wilde est une autre variante du sujet. Le tableau est pour le héros «le plus magique des miroirs» qui porte, à sa place, les marques et les souffrances de la vieillesse.⁵⁹ Si Wilde inverse le décalage entre le modèle et son reflet peint, il évoque le même dilemme, celui de se voir vieillir, de se voir se transformer et de ne plus distinguer entre le sujet et l'objet. Je ne suis plus celui que je suis, que j'étais. On peut dans ce contexte penser à l'ouvrage de Jean Améry qui raconte, entre autres, l'expérience douloureuse d'une vieille femme qui se regarde dans le miroir:

Elle est assurément devenue étrangère à elle-même: ce qu'elle voit lors du rituel matinal n'a rien ou peu en commun avec le moi extérieur remorqué des grands jours d'un passé, lointain ou récent. Car dans une couche de conscience placée très haut, l'idée lui plaît toujours de 'se sentir jeune'. [...] Ce n'est qu'à présent, le changement la rendant même parfois, lui semble-t-il, méconnaissable, que ce visage étranger, qui n'est déjà plus tourné vers le monde puisque d'ores et déjà il a été banni hors de lui, est entièrement le sien: la corrélation entre un moi qui s'aliène tout en s'appartenant et qui, en dernière extrémité, peut-être une mélancolie narcissique, est l'expérience fondamentale commune à tous les hommes vieillissants, moyennant qu'ils aient la patience de s'obstiner devant la glace, le courage de ne pas se laisser éconduire par les taches jaunes et la déshydratation, et à condition qu'ils ne fassent pas leur le jugement conventionnel des autres et ne s'y soumettent pas.⁶⁰

Le reflet tronqué du miroir de Tiziano, invisible aux yeux de Vénus, est destiné aux spectateurs du tableau. Il symbolise, à ce titre, le regard de soi-même comme de l'autre sur le phénomène du vieillissement: un regard qui, à l'aube de l'époque moderne, n'était, dans sa grande majorité, ni compréhensif ni bienveillant. L'image de soi, qui participe à la structuration de la perception morale de l'être, en relation aux autres comme à soi-même, est fondamentalement altérée par la vieillesse. Les images du corps vieillissant sont, par conséquent, les témoins de ce décalage entre le monde interne, subjectif et privé, et le monde extérieur, les autres.⁶¹

⁵⁹ Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, 1992, p. 204.

⁶⁰ Jean Améry, *Du vieillissement. Révolte et résignation*, Paris, Payot, 1991, p. 58 et 60.

⁶¹ Voir Mike Hepworth, *Images of old age*, in John F. Nussbaum, Justine Coupland (edd.), *Handbook of communication and aging Research*, Mahwah (NJ), Erlbaum, 1995, p. 13.

Riassunto: La presente ricerca si concentra sul declino fisico e la dimensione estetica della vecchiaia femminile evocata dai teorici dell'arte, gli artisti e le immagini all'alba dell'epoca moderna. Il corpo femminile è al centro della nostra riflessione: maturo o invecchiato, si oppone al discorso della bellezza che, fin dal Rinascimento, si focalizza sul corpo giovane delle donne. Di fronte all'elogio della bella giovinezza, in che modo le immagini e i testi mostrano quali sono i cambiamenti che danno origine all'invecchiamento femminile e quali sono le possibili reazioni agli effetti della vecchiaia? Per cercare di rispondere a queste domande, la prima parte dell'articolo analizza una scelta di evocazioni pittoriche e testuali della vecchiaia femminile; la seconda, si concentra sulla questione della rappresentazione del processo stesso dell'invecchiamento attraverso lo sdoppiamento speculare che oppone il corpo giovane della donna all'immagine del suo inesorabile declino.

Abstract: The present article focuses on the physical decline and the aesthetic dimension of feminine decrepitude at the beginning of Modern Times, through images and statements of art theorists, artists and poets. The centre of our reflection is the aged and aging female body, which represented the absolute opposite to the existing renaissance discourse on feminine beauty. Confronted with the praise of an always admired youth, how did written and pictorial sources express the alteration due to feminine aging, and were there any ways to react to the effects of old age? Possible answers to these questions emerge through the analysis of images and texts facing the problem, as well as through the study of the representation of the aging process itself, visible in images depicting a young woman at the mirror facing her aged reflection.

Keywords: corpo femminile, vecchiaia, invecchiamento, alterità, vanità, specchio, bellezza, bruttezza

Biodata: Caroline Schuster Cordone, Storica dell'arte, Conservatrice au Musée d'art et d'histoire de Fribourg / Suisse (schusterc@fr.ch).



Fig. 1 – Anthony van Dyck, *Portrait de Sofonisba Anguissola*, 1624, Londres, British Museum.

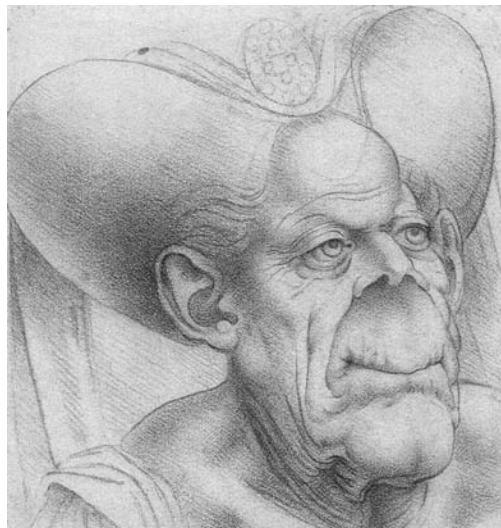


Fig. 2 – Francesco Melzi (attribuito), *Busto di Vecchia*, c. 1510-20, London, Royal Collection 12492.



Fig. 3 – Quentin Massys, *Buste d'une vieille femme grotesque ou L'Affreuse Duchesse*, vers 1520, huile sur bois, 64,1 x 45,4, cm, London, National Gallery – image consultable sur le site Internet: <http://cgfa.sunsite.dk/massys/p-massys7.ht>

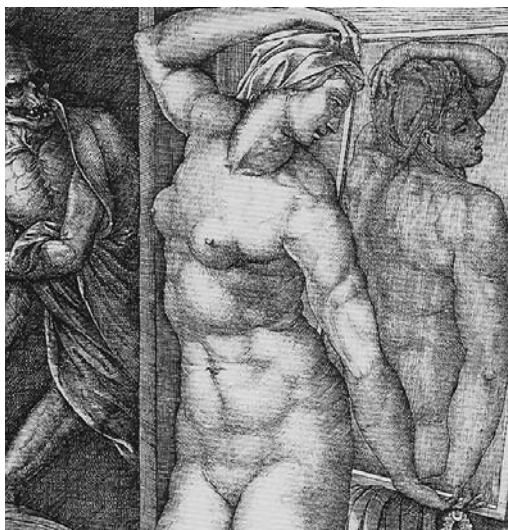


Fig. 4 – Anonymo italiano, *Allegoria della Vanità*, XVIe siècle, London, British Museum, image tirée de: Jonathan Miller, *On reflection*, London, National Gallery Publications Limited/Yale University Press, 1998, p. 168.



Fig. 5 – Tiziano, *Allegoria della Vanità*, c. 1515, München, Alte Pinakothek.



Fig. 6 – Giovanni Bellini, *Allegoria della Vanità*, huile sur bois, 34 x 22 cm, Venezia, Galleria dell'Accademia, image consultable sur le site Internet <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html>.



Fig.7 – Tiziano, *Venere allo specchio*, c. 1555, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 8 – Giorgio Vasari, *Venere allo specchio*, 1558, Stuttgart, Staatsgalerie.



Fig. 9 – Bernardo Strozzi, *Vecchia allo specchio / Vanitas*, c. 1615,
Collection privée.



Fig. 10 – Francisco José Goya, *Vieille femme au miroir*, 1824–28, Madrid, Museo Nacional del Prado.