

Laurence Danguy

## L'iconographie des veuves au XIX<sup>e</sup> siècle et sa postérité au XX<sup>e</sup> siècle

---

La place des veuves au XIX<sup>e</sup> siècle est réglée par le droit et des usages, faisant de celles-ci des personnages relégués dans les marges de la société. Cette relégation n'est cependant ni complète ni définitive, mais subordonnée à la capacité de ces femmes à trouver un nouvel époux ou/et à posséder un bien suffisant à leur subsistance. Ce statut de semi-relégation, en outre évolutif, leur est accordé moyennant une conduite stricte et surtout très normée : la veuve doit faire montre d'une moralité impeccable, se tenir en retrait des choses plaisantes, se vêtir en conséquence, se consacrer à l'éducation de ses enfants, ne pas avoir de prétentions sexuelles et entretenir le souvenir du défunt. Cela dit, les prémices des mouvements d'émancipation ainsi qu'une évolution générale des mentalités commencent à modifier le périmètre social des veuves, quand bien même les contraintes qui leur sont imposées n'ont jamais été aussi fortes<sup>1</sup>. Mœurs et représentations collectives influent sur une iconographie des veuves qui n'est pas une, mais plurielle : les veuves des peintres officiels ne sont pas celles des tenants de la modernité, pas plus que celles des illustrateurs de livres précieux ou des dessinateurs de presse. Si ces créateurs évoluent devant un arrière-plan commun de traditions religieuse et profane, le genre qu'ils choisissent et le lieu où ils exercent déterminent leurs œuvres plus encore que leur individualité créatrice, tandis que certains événements, les guerres notamment, mais aussi

1. Jean-Paul Barrière souligne, dans un article de synthèse, que le veuvage féminin est beaucoup moins connu à cette époque que lors de la précédente ; Jean-Paul Barrière, « Les veuves dans la ville en France au XIX<sup>e</sup> siècle : images, rôles, types sociaux », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, n° 114-3 ; DOI : 10.4000/abpo.438. Voir aussi du même auteur ; *Les veuves en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, à paraître. On renvoie à l'article précité pour une bibliographie nourrie de la question.

des faits divers, génèrent de nouveaux types de veuves. Cet article se propose d'identifier les types structurant l'iconographie des veuves dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle ; de déterminer leur dépendance aux représentations collectives et de dresser un bilan différentiel avec l'illustration précieuse et l'iconographie populaire ; de voir enfin quelle part de cet héritage est délaissée, reprise ou exacerbée au XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

## Un cadre normatif et représentationnel

Mourir au XIX<sup>e</sup> est une affaire sociale. Un bourgeois meurt chez lui, dans la chambre matrimoniale, laissant l'infamie des hôpitaux publics aux nécessiteux<sup>3</sup>. Au moment de l'agonie, la place de la veuve est, avec les autres femmes de la maisonnée, aux côtés de son mari ; puis, selon la fortune de la famille, une chapelle ardente est érigée dans la maison ou bien la porte d'entrée est tendue et drapée pour accueillir le cercueil<sup>4</sup>. Être veuve, à cette époque, devient dès lors vivre « corsetée<sup>5</sup> ». Les interdits et limitations imposés à ces femmes sont nombreux et de deux natures, juridique et sociale. Comme toute femme de son époque, la veuve est une mineure, passée de la tutelle de son père à celle de son mari, et n'est que partiellement émancipée par son veuvage<sup>6</sup>. En tant que conjoint survivant, elle est un « successeur irrégulier<sup>7</sup> ». La veuve ne fait pas partie du convoi funéraire, même si cet interdit tombe au cours du siècle<sup>8</sup>. Elle ne saurait trop se montrer en public, d'aucune manière pendant le grand deuil – durant lequel lui sont interdits jusqu'aux travaux d'aiguille –, et ensuite sans

56

2. Alors que le travail de Jean-Paul Barrière s'emploie à reconstruire des représentations collectives, éprouvées dans un second temps à partir d'une iconographie essentiellement populaire, le présent article procède de la démarche inverse, en tentant d'éprouver le cadre des représentations collectives à partir d'un corpus iconographique non restrictif en termes de genre.

3. Anne Martin-Fugier, *Les rites de la vie privée bourgeoise*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015, p. 244 (précédé de Michelle Perrot, *La vie de famille au XIX<sup>e</sup> siècle*).

4. *Ibid.*, p. 245.

5. Jean-Paul Barrière, « Les veuves dans la ville en France au XIX<sup>e</sup> siècle : images, rôles, types sociaux », *op. cit.*, p. 181.

6. Elle l'était davantage au siècle précédent ; Christine Dousset, « Paraître du deuil, d'un lieu à l'autre. Les veuves en Midi toulousain au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Apparence(s)*. En ligne : <http://journals.openedition.org/apparences/1156>, consulté le 18 septembre 2018.

7. Jean-Paul Barrière, « Les veuves dans la ville en France au XIX<sup>e</sup> siècle : images, rôles, types sociaux », art. cité, p. 181.

8. Jean-Paul Barrière nuance cette évolution, énoncée comme un fait certain par Anne Martin-Fugier ; Jean-Paul Barrière, « Les veuves dans la ville en France au XIX<sup>e</sup> siècle : images, rôles, types sociaux », art. cité, p. 177 ; Anne Martin-Fugier, *Les rites de la vie privée bourgeoise*, *op. cit.*, p. 245.

ostentation<sup>9</sup>. Sauf si les époux ont auparavant pris des mesures contractuelles ou si elle dispose d'une fortune personnelle, la veuve est matériellement menacée, contrainte dans les milieux simples à travailler, en tenant un commerce ou une pension de famille, ou en étant employée. Certaines veuves prennent la tête de l'entreprise ou de l'exploitation familiale. Il est fréquent que les veuves les plus nanties s'investissent dans un engagement chrétien<sup>10</sup>.

Un an et six semaines à Paris, deux ans en Province, telle est alors la durée du deuil, doublée par rapport au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Pourtant, tout au long du siècle, on ne cesse de déplorer un allègement des obligations d'une veuve suspectée d'en faire trop ou pas assez<sup>12</sup>. Car la durée du deuil ainsi que l'observance de règles strictes sont synonymes de bonnes mœurs, qu'il importe de maintenir<sup>13</sup>. Le deuil comprend trois états, « grand » au début (entre quatre mois et demi et six mois), « second » ensuite (six mois), « demi » enfin. Conduite et tenue sont détaillées dans les manuels de savoir-vivre, primant sur les prescriptions du Code civil de 1828, dont l'observance est relative<sup>14</sup>. Le port du deuil, dont le coût est pris sur la succession, permet de perpétuer la condition du mort, de marquer l'appartenance sociale et le retrait du « marché matrimonial<sup>15</sup> ». La mise d'une veuve du peuple ne peut évidemment rivaliser avec celle d'une veuve issue d'une union fortunée, même si certains éléments sont communs, notamment le noir<sup>16</sup>. L'imagerie du XIX<sup>e</sup> siècle est emplie d'habits noirs, de voiles et voilettes, de scènes de désolation au cimetière ou dans la chambre mortuaire, d'allées désertes bordées de tombes<sup>17</sup>. Qu'il s'agisse du comportement ou de l'habit, les veuves des milieux populaires tendent à imiter celles de la bourgeoisie, sans pouvoir atteindre les mêmes raffinements de toilette<sup>18</sup>. Pendant les mois de grand deuil, il convient de porter des robes de laine noire, une capote et un long voile en crêpe noir, des gants de fil noir, aucun bijou, sauf une boucle de ceinture en acier bronzé. La veuve ne doit ni se friser les

9. Anne Martin-Fugier, *Les rites de la vie privée bourgeoise*, op. cit., p. 248.

10. Jean-Paul Barrière, « Les veuves dans la ville en France au XIX<sup>e</sup> siècle : images, rôles, types sociaux », art. cité, p. 189-190.

11. *Ibid.*, p. 180.

12. *Ibid.*, p. 175 Anne Martin-Fugier, *Les rites de la vie privée bourgeoise*, op. cit., p. 246.

13. Anne Martin-Fugier, *Les rites de la vie privée bourgeoise*, op. cit., p. 246.

14. *Ibid.*, p. 245-247.

15. Jean-Paul Barrière, « Les veuves dans la ville en France au XIX<sup>e</sup> siècle : images, rôles, types sociaux », art. cité, p. 179-180.

16. *Ibid.*, p. 173.

17. *Ibid.*, p. 176.

18. *Ibid.*, p. 179-180.

cheveux ni se parfumer. Durant le second deuil, les robes sont en soie noire, les bijoux en bois durci. Le demi-deuil voit se mêler au noir du blanc, du gris et du lilas, les bijoux sont de jais<sup>19</sup>. Une économie de la toilette s'installe au travers des « magasins de deuil », la chose est à ce point subtile et compliquée qu'elle donne lieu à des feuilles spécialisées, indiquant par exemple les changements dans le port des bijoux<sup>20</sup>.

Trois types traditionnels sont réputés sous-tendre les représentations religieuses, littéraires et iconographiques : la « sainte veuve », la veuve victime et éplorée ainsi que la jeune veuve sans enfants et donc encline au libertinage<sup>21</sup>. Les représentations iconographiques sont, de loin, les moins nombreuses, contrastant avec la pléthore des veuves en littérature. Il est vrai qu'elles posent des problèmes spécifiques : comment distinguer une veuve des autres femmes endeuillées, comment montrer une veuve remariée ? Non seulement les images des veuves au XIX<sup>e</sup> siècle relaient l'injonction sociale faite aux veuves de ne pas (trop) se montrer, mais elles vont dans le sens d'une certaine indétermination. Bien que présente dans le portrait, une peinture sociale à connotation religieuse ainsi qu'une peinture d'histoire anecdotique, la veuve n'y est qu'un sujet marginal. Elle figure, quoique plus rarement encore, en tant que personnage secondaire, dans des scènes de genre et dans la peinture d'histoire. Elle s'illustre également avec prudence dans l'imagerie populaire.

58

## Portraits de veuves et veuves historiques

Le genre du portrait n'aime pas beaucoup les veuves. Le plus souvent, ces portraits sont des tableaux intimes, réalisés dans l'entourage du peintre, représentant la mère de celui-ci, et relèvent de la chronique familiale. La pratique est en fait ancienne, documentée par un célèbre portrait de Guido Reni (1575-1642) des années 1610, *Portrait d'une veuve*, présentant en clair-obscur une femme en buste, vêtue de noir, à l'exception d'un col et d'un voile blanc couvrant sa chevelure grisonnante, le visage de trois-quarts rythmé par une bouche fermée et un regard sombre, rendu saisissant par une légère convergence des yeux<sup>22</sup>.

19. Anne Martin-Fugier, *Les rites de la vie privée bourgeoise*, op. cit., p. 247.

20. *Ibid.*, p. 247-248.

21. Jean-Paul Barrière, « Les veuves dans la ville en France au XIX<sup>e</sup> siècle : images, rôles, types sociaux », art. cité, p. 173.

22. Guido Reni, *Portrait d'une veuve, ou portrait de la mère de l'artiste*, 1614-1625, huile sur toile, 64 × 55 cm, Bologne, Pinacoteca Nazionale.

Ainsi Gustave Doré (1832-1883) met-il ses pas dans une tradition établie lorsqu'il peint sa mère en veuve en 1899 dans une toile de grand format, ce qui est inhabituel pour le genre, mais conforme à sa pratique picturale. Mme Doré, décédée à cette époque, est assise dans un fauteuil rouge à haut dossier, vêtue d'un habit couvrant d'un mauve soutenu, laissant apparaître une chemise blanche au col fermé haut, la tête enserrée dans un voile d'un mauve plus clair que sa robe. Elle tient d'une main un livre fermé, probablement une bible, porte une chaîne et un camée en or sur le plastron de sa chemise, joue de l'autre main avec un anneau de métal passé sur un long cordon. Sa tête est légèrement inclinée et déviée vers la gauche, le regard un peu morne s'en va vers le sol<sup>23</sup>. Le vêtement satiné et les dentelles indiquent une origine sociale élevée. Madame Doré fait visiblement partie de ces veuves âgées sans soucis matériels. Son vêtement, le choix des couleurs et des bijoux sont en conformité avec la dernière phase du deuil. Portrait intime, la peinture n'en reflète pas moins un XIX<sup>e</sup> siècle très attaché aux usages, et sans doute aussi la volonté de Doré de montrer qu'il est issu d'une bonne famille, alors qu'il doute de jamais intégrer le cénacle des grands peintres<sup>24</sup>.

Le principe de la veuve assise dans un fauteuil est privilégié. Il permet de montrer la toilette mieux que ne le ferait un portrait en médaillon et de transmettre l'idée d'une femme figée dans son intérieur. Certains de ses portraits sont des commandes, tel *Madame Georges Bizet* par Jules-Élie Delaunay (1828-1891), peintre à présent un peu oublié, dont on appréciait jadis les qualités de portraitiste, offrant au regard une jeune femme assise dans un fauteuil ouvragé, très élégante dans son habit noir, le visage mangé par de grands yeux sombres<sup>25</sup>. Chaque élément du tableau, décor, toilette, ameublement et jusqu'aux dimensions, à nouveau importantes, indiquent une démarche ostentatoire. Quelques-uns de ces peintures sont à la limite du genre, comme *L'impératrice Eugénie et son fils* de James Tissot (1836-1902), spécialisé à cette époque dans la chronique de la société mondaine du Second Empire<sup>26</sup>. Ce portrait de l'impératrice portant le deuil de Napoléon III en compagnie de son fils s'apparente à une peinture historique mettant en scène l'exil de la famille en Angleterre après la chute du Second Empire en 1870, et la prétention du prince à reconquérir le trône. C'est d'ailleurs le sens d'une scène en extérieur

23. Gustave Doré, *La veuve, portrait de Madame Doré*, 1879, aquarelle, 145 x 80 cm, Paris, collection privée.

24. Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830-1880*, Genève, Librairie Droz, 2005, p. 481-485.

25. Jean-Élie Delaunay, *Madame Georges Bizet*, 1878, huile sur toile, 103,8 x 79,9 cm, Paris, musée d'Orsay.

26. James Tissot, *L'impératrice Eugénie et son fils*, vers 1874, huile sur toile, 1,05 x 1,50 cm, Compiègne, musée du Second Empire.

et de la présence de plusieurs autres figures servant de témoins, deux éléments insolites dans le portrait, ainsi que du bouquet de violettes de Parme, associées à la mémoire de l'Aiglon<sup>27</sup>.

La peinture d'histoire accueille, du reste, volontiers les veuves. Leur présence n'y est cependant le plus souvent qu'incidente. Parfois, cependant, la veuve se trouve au centre de la composition en sa qualité de personnage historique. Tel est le cas du tableau monumental du peintre académique Francisco Jover y Casanova (1836-1890) représentant Marie-Christine d'Autriche jurant fidélité à la Constitution espagnole de 1876, où il s'agit d'immortaliser un moment important de la couronne d'Espagne<sup>28</sup>. La régente est en tenue de grand deuil, entièrement vêtue de noir, de même que ses filles. Un sous-genre à cette peinture d'histoire, de type anecdotique, se développe au cours du siècle. Il donne une visibilité à une autre veuve royale, Marie-Antoinette, dont Paul Delaroche (1797-1856), tenant de la peinture officielle du Second Empire, s'attache à représenter le procès, un demi-siècle après sa tenue : *Marie-Antoinette devant le tribunal*, tableau de très petites dimensions dont sont aussi connus une série de dessins préparatoires, saisit la reine après l'énoncé du jugement<sup>29</sup> (Ill. 1). Elle y est représentée au centre, en pied, un garde à ses côtés, le public à l'arrière-plan. Tête nue, vêtue d'une robe sombre et ceinturée, un voile blanc jeté sur ses épaules, un mouchoir blanc dans l'une de ses mains, elle capte la lumière d'une peinture en clair-obscur, réalisée dans des tons de terre. L'apprêt de sa tenue de demi-deuil, sa posture droite, son expression fermée contrastent avec les visages aux traits grotesques agglutinés derrière elle.

60

27. Cyrille Sciamia, *James Tissot*, Genève/Milan, Skira, 2015, p. 17, p. 66-67.

28. Francisco Jover y Casanova, *Le serment de la régente Marie-Christine de Habsbourg*, 1897, huile sur toile, 550 × 350 cm, Madrid, Palais du sénat ; Hans-Werner Schmidt, Jan Nicolaisen, Martin Schieder (dir.), *Eugène Delacroix und Paul Delaroche. Geschichte als Sensation*, Petersberg, Michael Imhof, 2015, p. 125-157.

29. Paul Delaroche, *Marie-Antoinette devant le tribunal*, 1851, huile sur panneau, 239 × 170 cm, Balleroy, collection du château.



Ill. 1 – Paul Delaroche, *Marie-Antoinette devant le tribunal*, 1851  
Huile sur panneau, 239 × 170 cm, Balleroy, collection du château de Balleroy.



Ill. 2 – James Tissot, *Le denier de la veuve*, 1886-1894  
Aquarelle opaque et mine de plomb sur papier vélin gris, 18,3 × 28,1 cm, New York,  
Brooklyn Museum. Wikimedia Commons.

## Les veuves sous influence mariale de la peinture sociale et religieuse

Les temps sont à la mise à l'honneur des femmes de bonne tenue, et l'on s'en va chercher du côté de la Bible, support et prétexte à une moralisation du sujet. L'un des thèmes de prédilection est le denier de la veuve, en référence à un passage des Évangiles de Marc et de Luc louant l'obole d'une pauvre veuve<sup>30</sup>. Le thème entre en résonance avec l'engagement chrétien de certaines veuves et il est logiquement investi par les peintres catholiques ainsi que par ceux sensibles au virage catholique de la fin des années 1880. Alphonse Colas (1818-1887), grand fournisseur de peintures religieuses, focalise son tableau sur la veuve à laquelle il associe un enfant. Sa madone endeuillée, légèrement déhanchée, complètement vêtue de noir, tient l'enfant comme une vierge, son visage au même niveau que celui de Jésus<sup>31</sup>. Rien ne prescrit la présence de l'enfant, absent des Évangiles, si ce n'est l'appui sur le type représentationnel

30. Mc, 12. 41-44 ; Lc, 21. 1-4 ; *La Sainte Bible*, Paris, Cerf, 1956 (traduction éditée par l'école biblique de Jérusalem), p. 1345-1346, 1382.

31. Alphonse Colas, *Le denier de la veuve*, 1863, huile sur toile, 184,1 × 121 cm, Paris, musée du Louvre.

de la « sainte veuve » dévouée à sa famille et la prégnance des schémas mariaux dans la culture visuelle. Ce motif est d'ailleurs courant, et la figuration de la veuve – objet d'interprétations différentes quant à son apparence, visage comme tenue –, correspond invariablement au type de la madone. *Le denier de la veuve*, de Paul Sérusier (1864-1927), petit tableau créé après la rencontre du peintre avec le très catholique Maurice Denis à l'académie Julian, présente une veuve en habit de grand deuil glissant son offrande dans le tronc ; à ses côtés, se tient un enfant, tandis que l'on voit une foule de fidèles massés à l'arrière-plan du temple et, au centre, Jésus interpellant ses disciples<sup>32</sup>. Ainsi en est-il aussi de la veuve de James Tissot, créée à la suite de sa révélation religieuse<sup>33</sup>. Enveloppée dans une robe sombre, la tête couverte d'un voile blanc, elle quitte le temple tête basse sous le regard de juifs au type marqué, l'enfant dans ses bras<sup>34</sup> (Ill. 2).

Ce schéma de la veuve à l'enfant se retrouve volontiers chez les veuves victimes, celles profitant du statut populaire de leur défunt, telles les veuves de marin. *La veuve de l'île de Sein* d'Émile Renouf (1845-1894), peintre versant volontiers dans le régionalisme, sans être tout à fait calquée sur un schéma marial, fonctionne de cette manière. Tout de noir vêtue, robe et voile, sans bijoux interdits par sa condition modeste, la femme est agenouillée, tête baisée sur la tombe de son mari. À ses côtés, l'enfant également agenouillé, quête la compassion du spectateur vers lequel il tourne son regard, tandis que celui de la veuve s'arrête sur la pierre tombale<sup>35</sup> (Ill. 3). Le tableau exposé au Salon de 1880 retient l'attention des commentateurs et fait écrire à Roger Ballu, futur inspecteur des Beaux-Arts, quelques phrases dont l'intérêt artistique est restreint mais qui répercutent la représentation d'une veuve victime et explorée, que la présence de l'enfant tire vers la sainte veuve :

*La veuve* [en fait *La veuve de l'île de Sein*] de M. Renouf est un tableau excellent. L'infortunée, vêtue de longs vêtements de deuil, se tient à genoux devant la tombe où repose l'être cher que lui a enlevé l'Océan impitoyable qui gronde derrière elle. À côté se tient l'orphelin ; sa jeune pensée n'est pas absorbée par cette sombre idée de la mort ; elle flotte, distraite, dans son regard enfantin. Le sentiment, qui est intense et enveloppe toute la toile, compense l'inexpérience de l'exécution trop large. Mais ce qui est au plus haut point remarquable, c'est l'effet de cette

32. Paul Sérusier, *Le denier de la veuve*, vers 1885-86, huile sur toile, 32 × 41 cm, localisation inconnue.

33. Cyrille Sciana, *James Tissot*, op. cit., p. 149.

34. James Tissot, *Le denier de la veuve*, 1886-1894, aquarelle opaque et mine de plomb sur papier vélin gris, 18,3 × 28,1 cm, New York, Brooklyn Museum.

35. Émile Renouf, *La veuve de l'île de Sein*, 1880, huile sur toile, 258 × 173 cm, Quimper, musée des Beaux-Arts de Quimper.



Ill. 3 – Émile Renouf, *La veuve de l'île de Sein*, 1880  
Huile sur toile, 258 × 173 cm, Quimper, musée des Beaux-Arts de la ville de Quimper.  
Wikimedia Commons.

mer lointaine reflétant les clartés blanches et étincelantes du ciel. Il y a là de quoi rendre envieux bien des paysagistes<sup>36</sup>.

Dans ce genre moralisant, il ne peut y avoir de confusion. Ainsi la veuve du *Jour des morts* de William Bouguereau (1825-1905), artiste très fêté en son temps, sera-t-elle soigneusement distinguée d'une simple endeuillée, non seulement par son regard en direction de la tombe, mais également par son voile<sup>37</sup> (Ill. 4). La veuve victime par excellence, ce sera, au xx<sup>e</sup> siècle, l'une de ces innombrables femmes endeuillées par la guerre, telle *La veuve de guerre* de Félix Vallotton (1865-1925). L'artiste peint sans apprêt une jeune femme de profil, en vêtements de grand deuil devant une tenture ocre, assise sans élégance sur une chaise, les mains croisées, le regard un peu vague<sup>38</sup>. La critique qui perce au travers du non-respect des règles génériques, tant du portrait que de la scène de genre, pour être habituelle chez Vallotton, est une exception dans un corpus qui relève beaucoup moins souvent de la peinture que des gravures, photographies ou autres feuilles de presse.

65

## La veuve discrète de la peinture de genre

L'époque n'accueille plus, du moins en peinture, de veuves à la mise légère, comme on a pu en voir durant le siècle précédent sous le pinceau de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), peintre de genre volontiers moralisateur. Sa *Veuve inconsolable*, s'abandonnant corps et âme au désespoir, est prétexte à un petit tableau sentimental, empreint d'érotisme<sup>39</sup>. Il est vrai qu'il s'agit d'une jeune femme, visiblement sans enfant et donc à la moralité douteuse. Les veuves doivent désormais se contenir. Plus que tout autre, James Tissot peint les veuves de la haute société du xix<sup>e</sup> siècle, la plupart du temps en tenue de grand deuil, détaillant des tissus chatoyants qu'il affectionne particulièrement, comme dans *Une veuve*, de 1868<sup>40</sup>.

36. Roger Ballu, *La peinture au Salon de 1880 : les peintres émus, les peintres habiles*, Paris, A. Quantin, 1880, p. 55.

37. William Bouguereau, *Le jour des morts*, 1859, huile sur toile, 120 × 147 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Sandra Gianfreda (dir.), *Gefeiert und Verspottet. Französische Malerei 1820-1880*, Munich et Zurich, Hirmer et Kunsthau Zürich, 2017, p. 204, 238.

38. Félix Vallotton, *Veuve de guerre*, 1915, huile sur toile, dimensions et localisation inconnues.

39. Jean-Baptiste Greuze, *La veuve inconsolable*, 1793, huile sur toile, 41,9 × 34,3 cm, Londres, The Wallace collection.

40. James Tissot, *Une veuve*, 1868, huile sur toile, 68,5 × 49,5 cm, collection privée ; Nancy Rose Marshall et Malcom Werner, *James Tissot. Victorian Life / Modern Love*, New Heaven/Londres, Yale University Press, 1999, p. 42.



Ill. 4 – William Bouguereau, *Le jour des morts*, 1859  
Huile sur toile, 120 × 147 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux (cliché L. Danguy).



III. 5 – Camille Pissarro, *La conversation, Louveciennes*  
 (*La route de Versailles à Louveciennes*), 1870  
 Huile sur toile, 100 × 81 cm, collection E. G. Bührle (cliché L. Danguy).

Les impressionnistes ont peu représenté de veuves, difficilement associables à la modernité et à un certain évitement de la figuration. Il est néanmoins quelques exceptions qui ne divergent d'une peinture plus conventionnelle que par la mise en scène. *La conversation, Louveciennes* de Camille Pissarro (1830-1903) représente l'une de celles-ci. Deux femmes s'y entretiennent, l'une de dos, sur sa terrasse de jardin, très élégante dans sa tenue de demi-deuil, robe noire, chemise blanche et lacet gris dans les cheveux, une enfant à ses côtés ; l'autre, une servante, au vu de sa tenue plus simple, lui faisant face de l'autre côté de la clôture<sup>41</sup> (Ill. 5). C'est la présence de l'enfant, habillé à l'image de sa mère quoiqu'en gris, qui indique ici une veuve, selon un schéma marital contaminant les scènes de genre.

Édouard Vuillard (1868-1940), l'un des fondateurs du groupe des Nabis, est de ces rares peintres du tournant du siècle à introduire une veuve dans une scène de genre. Dans les années 1890, il traite les sujets qui vont faire sa célébrité, des intérieurs aux murs tendus de papiers peints aux motifs bigarrés, à la manière de tapisseries, où des femmes, sa mère, sa sœur et des ouvrières, s'occupent à des tâches ménagères. Vuillard, qui a le goût de la littérature, des choses dramatiques et plus encore des arts décoratifs, confère à ces représentations quotidiennes diverses atmosphères, légère, laborieuse ou inquiète. Comme chez Doré, la veuve est la mère, le père étant mort alors que le peintre n'avait pas seize ans<sup>42</sup>. Celle-ci gagne sa vie avec des travaux de couture que Vuillard transforme en tableaux, comme dans *Femme assise cousant*. Vêtue d'un habit à carreaux assorti au décor, la mère est assise dans un fauteuil placé près d'une fenêtre ouverte, occupée à son ouvrage<sup>43</sup> (Ill. 6). Dans cette scène à la limite du portrait, la veuve ne se superpose pas vraiment à un type visuel. Dans *La mère de l'artiste*, créé selon les principes synthétistes, Madame Vuillard est une forme sombre et courbée, rendue *a minima* par quelques aplats de couleur, ouvrant une porte. Il s'agit d'une veuve « flottante », ne correspondant à aucun type<sup>44</sup> (Ill. 7). Mais, ce qui est ici tout à fait remarquable est que cette figure indéterminée, dont on ne distingue ni visage ni vêtement ni bijoux et à vrai dire rien du tout, évoque immédiatement une veuve au spectateur d'aujourd'hui et très probablement à celui de jadis. Elle

41. Camille Pissarro, *La conversation, Louveciennes (La route de Versailles à Louveciennes)*, 1870, huile sur toile, 100 × 81 cm, collection E. G. Bührle. Sandra Gianfreda (dir.), *Gefeiert und Verspottet. Französische Malerei 1820-1880*, op. cit., p. 218, 244.

42. Annabel Zettel, « In der Stille der Türen und Fenster und mit der zarten Stimme des Lichts », dans D. Schwarz (dir.), *Édouard Vuillard 1868-1940*, Winterthur, Kunstmuseum, 2014, p. 25, 235 ; Noelle Paulson, « Vuillards Mutter », dans D. Schwarz (dir.), *Édouard Vuillard 1868-1940*, op. cit., p. 173-188.

43. Édouard Vuillard, *Madame Vuillard regardant par la fenêtre, rue Truffaut, vers 1899*, peinture à la colle sur papier marouflé sur toile, 49,5 × 52,7 cm, Metropolitan Museum of Art.

44. Édouard Vuillard, *La mère de l'artiste ouvrant une porte*, 1891-1892, huile sur carton, 28,9 × 25,1 cm, Minneapolis, Institute of Arts.



III. 6 – Édouard Vuillard, *Madame Vuillard regardant par la fenêtre, rue Truffaut*, vers 1899

Peinture à la colle sur papier marouflé sur toile, 49,5 × 52,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Wikimedia Commons.

met en évidence qu'une veuve en image est d'abord la combinaison de la vieillesse (du fait de la courbure) et du noir. D'ailleurs, lorsque Théodore Steinlen (1859-1923), artiste plus connu pour ses affiches et ses caricatures, peint une *Jolie veuve* dans une allée passante, il fait de celle-ci une forme ondulante, de dos, entièrement noire, qu'il prend soin de ne présenter qu'au travers du regard approbateur d'un passant<sup>45</sup>.

45. Théodore Steinlen, *La jolie veuve*, date inconnue, huile sur toile, 72,4 × 58,4 cm, lieu de conservation inconnu.



III. 7 – Édouard Vuillard, *La mère de l'artiste ouvrant une porte*, 1891-1892  
Huile sur carton, 28,9 × 25,1 cm, Minneapolis, Institute of Arts. Wikimedia Commons.

## Ambiguïté et contamination iconographique, fausses veuves et veuves manquantes

L'indétermination menace de fait la figure standardisée et finalement peu spécifique de la veuve, qui bien souvent n'est garantie que par le titre. Dans *Le déjeuner* de Claude Monet (1840-1926), le sujet iconographique de cette scène de genre aux dimensions inhabituellement importantes est le repas proposé à l'enfant sous l'œil de la mère<sup>46</sup> (Ill. 8). La femme endeuillée n'est avec la servante qu'un personnage secondaire sur l'identité duquel on a beaucoup glosé. Son habit et sa voilette, ses gants gris et un col blanc indiquent un demi-deuil, dont on ne sait s'il est celui d'une veuve ou d'une parente. L'élément le plus intéressant de ce tableau de Monet, où l'endeuillée, visiblement de passage, est une contrepartie bizarre à la scène plutôt gaie du déjeuner, consiste dans les commentaires occultant le deuil, pourtant explicite au travers des vêtements, robe, coiffe et voile noirs<sup>47</sup>. Les réactions à *Un enterrement à Ornans*, de Gustave Courbet (1819-1877), tableau exposé au Salon de 1850, qui déclencha la critique, notamment sous la plume de Théophile Gautier, constituent un autre exemple d'un regard difficile sur le veuvage et plus généralement sur la mort<sup>48</sup>. Gautier, qui affublera quelque temps plus tard Courbet du fameux sobriquet de « Watteau du laid<sup>49</sup> », reproche au peintre de se livrer à « une recherche du portrait poussé presque jusqu'à la caricature, qui font des personnages figurant dans cette scène lugubre, non pas les amis, le prêtre, les parents, les enfants, la veuve, mais bien Monsieur Untel, Madame Une-telle, que tous les Francs-Comtois du département peuvent reconnaître<sup>50</sup> ». En d'autres termes, il déplore que Courbet ôte leur dignité aux personnages du cortège funèbre, jusqu'à une veuve citée en dernier.

71

46. Claude Monet, *Le déjeuner*, 1868, huile sur toile, 231,5 × 151,5 cm, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.

47. Elle est ainsi désignée comme « a visitor in walking clothes » dans une publication récente sur l'œuvre de jeunesse de Monet ; George T. M. Shackelford, *Monet. The Early Years*, New Heaven, Yale University Press, 2016, p. 107.

48. Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-50, huile sur toile, 315 × 668 cm, Paris, musée d'Orsay.

49. Théophile Gautier, « Salon de 1852 », *La Presse*, 11 mai 1852.

50. Théophile Gautier, « Salon de 1850-1851. M. Courbet », *La Presse*, 15 février 1851.



Ill. 8 – Claude Monet, *Le déjeuner*, 1868  
Huile sur toile, 231,5 × 151,5 cm, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.

Certains artistes vont jouer de cette ambiguïté autour du veuvage. Le couple élégant qui avance sur *Le pont de l'Europe* de Gustave Caillebotte (1848-1894) montre une femme vêtue comme une veuve en demi-deuil, robe noire, chapeau noir et dentelles blanches, sauf que le ruban du chapeau et la boucle de la chaussure, tous deux très discrets, sont rouge foncé, chose impossible pour une veuve qui, en l'occurrence, est très probablement une cocotte. Ce n'est qu'au second regard que l'on remarque ces détails<sup>51</sup>, tout comme le fait que la femme s'abrite sous une ombrelle, marche légèrement en retrait de l'homme et se trouve sur la trajectoire d'un chien<sup>52</sup> (Ill. 9). Chez Maurice Denis (1870-1943), peintre et théoricien de la peinture catholique, alors très enclin au japonisme et donc aux contrastes d'aplats noirs et blancs, il ne s'agit plus d'ambiguïté, mais de contamination iconographique, lorsqu'il oppose aux formes ondulantes des communiantes de la *Procession Pascale* des formes sombres et voilées qui, pour être des nonnes, n'en ont pas moins l'apparence de veuves<sup>53</sup>.

## Une veuve reflétant les lois du genre, les ambitions personnelles et l'époque de sa création

La veuve des peintres du XIX<sup>e</sup> siècle n'exploite que deux possibilités représentationnelles, la sainte veuve et la veuve victime. Souvent, les peintres ne s'en tiennent pas à l'un ou l'autre de ces types, mais les mélangent, y agrégeant en outre des schémas empruntés à une iconographie mariale alors triomphante. Leurs tableaux véhiculent parfois un discours, le leur ou celui de leur commanditaire, lorsqu'il s'agit de portraits, tableaux intimes ou peintures historiques. Leur veuve est noire et prude, peu féminine. Elle incarne un permis limité de représentation, à la mesure de sa capacité sociale. Elle ne va du côté de la chair qu'à la faveur d'une indétermination exploitée par Caillebotte et esquissée par Steinlen, deux peintres ayant certes une veine sociale, mais également une ambition d'artiste, et ne manquant aucune occasion de montrer

51. Ces différents détails spécifient alors la prostituée ; Alain Corbin, Claire Dupin, Isolde Pludermacher, *Abécédaire de la prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2015, p. 52-55, 60-63, 66-69, 106-109, 140-143.

52. Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe*, 1876, huile sur toile, 125 × 181 cm, Genève, collection du Petit Palais. Le tableau est exposé avec cinq autres lors de la troisième exposition des impressionnistes en 1877 ; Sandra Gianfreda (dir.), *Gefeiert und Verspottet. Französische Malerei 1820-1880*, op. cit., p. 204-205, 238.

53. Maurice Denis, *Procession pascale (sous les arbres)*, 1892, huile sur toile, 56 × 81 cm, collection privée.



Ill. 9 – Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe*, 1876  
Huile sur toile, 125 × 181 cm, Genève, collection du Petit Palais.

leur singularité. En peinture, comme dans le monde, on ne joue pas avec les veuves. Très rares dans les tableaux impressionnistes, et plus encore dans ceux de leurs prédécesseurs de Barbizon, les veuves ne trouvent qu'un certain espace dans la peinture réaliste ou à connotation sociale. Elles sont quasiment absentes de la première génération symboliste, où réalisme et narrativité sont évités, moins rares chez les synthétistes, tandis que les peintres académiques soignent des modes de figuration en adéquation avec les normes sociétales, ne compromettant pas leur position dominante. L'illustration et le dessin de presse ont moins de pudeur, mais témoignent d'un entrain limité envers une figure mobilisant difficilement les affects, et surtout de manière incontrôlable. Les veuves se situent, en effet, dans un périmètre représentationnel dont il n'est pas si facile d'évacuer l'ambiguïté, et sont par conséquent propices à une réception biaisée, incompatible avec les lois du genre. Non seulement, la veuve ne doit pas trop se montrer, mais on a peu envie de la regarder. Pour l'illustration de la *Bible de Tours*, Gustave Doré, dans les années 1860 le plus connu et le plus couru des illustrateurs<sup>54</sup>, aura tendance à éviter les veuves et à ne choisir

54. Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830-1880*, op. cit., p. 423.

que celles se prêtant à une esthétisation, reprenant ainsi le thème pictural du denier de la veuve pour *La pauvre veuve*, quoiqu'en lui soustrayant l'enfant apocryphe<sup>55</sup>. La veuve lui sert de prétexte à la figuration d'une jeune femme au type oriental, vêtue d'une robe au tissu lourd, comme il les affectionne. Doré n'est pas davantage inspiré pour ses deux illustrations de *La jeune veuve* de Jean de La Fontaine, dont il fait une scène galante en deux temps<sup>56</sup>. Bertall, par contre, ne se gêne pas pour croquer une abominable « Maman » Vauquer lorsqu'il illustre *Le Père Goriot*<sup>57</sup> : celle-ci est peu ragoûtante avec son habit sombre et informe, sa face bouffie et ses savates à la vue de tous, et sa moralité est mise en cause dans la légende : « “Maman” Vauquer “tenancière d'une pension bourgeoise des deux sexes et autres” par Bertall. » Selon le propos, la caricature défendra tous les types de veuves, sainte veuve et veuve victime, accessoirement pourvues d'un enfant, veuve légère, prétexte au nu et veuve mégère, à même de déclencher le rire. Sauf durant les guerres, ce sont essentiellement ces derniers types de la veuve légère et de la veuve mégère qui vont survivre dans la presse du xx<sup>e</sup> siècle, avec en point d'orgue la médiatisation sans précédent de Yoko Ono, veuve la plus haïe du xx<sup>e</sup> siècle, sujet d'innombrables œuvres satiriques. L'ouverture du champ représentationnel se fait, en fait, à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, en direction de l'allégorie : les veuves incarnent désormais un concept menacé, tel la République ou la liberté en danger. La figure de la veuve éplorée devient ainsi un *topos* de la caricature quand il s'agit de plaindre la République, comme dans le périodique satirique zurichois *Nebelspalter* lors de l'assassinat de Sadi Carnot en 1894, alors que la figure est reprise, en 1918, pour déplorer les malheurs de la guerre dans une piéta de papier<sup>58</sup> (Ill. 10). À la Belle Époque, et encore davantage lors de la Première Guerre mondiale, les veuves volontaires et les veuves noires, ces femmes qui font passer de vie à trépas leur mari, prennent en importance<sup>59</sup>, en particulier à l'occasion des procès publics. Toutes ces figures gagnent au cours du xx<sup>e</sup> siècle une peinture, dont les fondements sont ébranlés par les avant-gardes. *La veuve noire* de Man Ray,

55. Gustave Doré, *La pauvre veuve* dans *La Bible illustrée. Nouveau Testament*, Tours, Mame, 1866.

56. Jean de la Fontaine, *Fables*, livre VI, Paris, Librairie Louis-Hachette, 1867 ; Gustave Doré, fable XXI, p. 384-385.

57. Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, 9<sup>e</sup> volume, tome 1 des *Scènes de la vie parisienne*, Paris, Furne, Dubochet et C<sup>e</sup>, Hetzel et Paulin, 1844 ; Gravure de Bertall en frontispice.

58. *Nebelspalter* 1894/26, dessin pleine page de Boscovits senior intitulé « Unis dans le deuil » (*In Trauer vereint*) ; *Nebelspalter* 1918/44, dessin pleine page de Boscovits junior intitulé « L'Europe reconnaissante » (*Das dankbare Europa* »).

59. Jean-Paul Barrière, « Les veuves dans la ville en France au xix<sup>e</sup> siècle : images, rôles, types sociaux », art. cité, p. 174.

créée quelque temps après sa découverte des cubistes français, est une litote picturale d'une veuve victime<sup>60</sup>. Figure noircie au visage sombre, aux bras sans mains, levés vers un ciel absent, elle réunit deux formes s'emboîtant presque par hasard. Hormis dans la peinture moralisante, la veuve se débarrasse de son corset, non pour s'émanciper, mais pour servir un pathos moderne et se chosifier. En 1925, Otto Dix n'en conserve dans sa *Nature morte avec voile de veuve* que son attribut le plus visible, le voile<sup>61</sup>. Sa veuve est un squelette coupé au niveau du bassin, dépourvu de tête et doté d'un long voile noir, qui fait pendant à un vase contenant des myosotis. En haut de l'image, une tête masculine flotte à la manière d'une lune. Les trois éléments sont reliés par une couleur violette, identique. La clef de l'image est verbale, puisque le nom commun du myosotis, en allemand, est *Vergissmeinnicht* (ne m'oublie pas). Cette veuve victime et décharnée observe des traits caricaturaux par l'usage d'un motif idiomatique courant en milieu germanique, dénotant une hétéronomie au langage. Quatre décennies plus tard, Andy Warhol, coupant, colorant et démultipliant des images de Jacky Kennedy, en fera un motif de *Vanitas*<sup>62</sup>. Son tableau, présentant Jacky trois fois en épouse souriante et six fois en veuve, est ensuite transposé en une affiche, à présent vendue par correspondance pour un prix modique<sup>63</sup>.

60. Man Ray, *Veuve noire (Black Widow)*, 1915, huile sur toile, dimensions inconnues, Paris, collection Marion Meyer ; Merry Amanda Foresta (dir.), *Man Ray 1890-1976. Sein Gesamtwerk*, Zürich, Stemmler, 1994, p. 9.

61. Otto Dix, *Nature morte avec voile de veuve*, tempera sur bois, 126 × 60 cm, Dresde, Albertinum.

62. Andy Warhol, *Neuf Jackie*, 1964, acrylique et sérigraphie sur toile, 153,4 × 122,2 cm, Paris, Galerie Sonnabend.

63. Le 3 juin 2018, cette affiche est disponible au prix de 45,47 euros sur Amazon.



III. 10 – *Nebelspalter* 1894/26

Dessin pleine page de Boscovits senior intitulé « Unis dans le deuil » (*In Trauer vereint*), Bibliothèque nationale suisse.