Marguerite de Roberval et l'imaginaire colonial de l'affrontement entre les femmes et les bêtes sauvages

*Marguerite de Roberval and the colonial imaginative universe of the
confrontation between women and wild animals*

Zoé Marty

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/7712>

DOI : 10.4000/cel.7712

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Zoé Marty, « Marguerite de Roberval et l'imaginaire colonial de l'affrontement entre les femmes et les bêtes sauvages », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cel/7712> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cel.7712>

Ce document a été généré automatiquement le 5 novembre 2020.

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Marguerite de Roberval et l'imaginaire colonial de l'affrontement entre les femmes et les bêtes sauvages

Marguerite de Roberval and the colonial imaginative universe of the confrontation between women and wild animals

Zoé Marty

How could a woman do it ? What did she do it for ? Did she kill any of the animals ? Well, I never ! Can a body see her ? Are you the one ?¹

- 1 L'association des figures féminines au monde animal a donné lieu à une imagerie particulièrement riche : allant de la chasseresse à la fois tueuse et protectrice à la victime du viol ou de la dévoration, en passant par la femme fatale aux élans parfois zoophiles. En dépit du foisonnement de ce corpus, rares sont les images dénuées de connotations sexuelles où les figures féminines apparaissent en position dominante face à un prédateur. Le modèle de la chasseresse, cristallisé par les représentations de la déesse Artémis, mobilise le plus souvent la prédation de proies inoffensives, telles que des cerfs ou des biches². Si Sainte Marguerite échappe à la digestion d'un dragon en lui transperçant le ventre à l'aide d'une croix, on trouve assez peu d'alternatives féminines à la représentation héroïque mettant en scène la confrontation aux animaux féroces. Ce topos appartient plus généralement à des récits mythologiques ou historiques fondés sur l'exaltation de la force masculine, à l'image d'Apollon terrassant le serpent Python ou d'Héraclès combattant le lion de Némée³. Cette tradition repose sur la différenciation et la hiérarchisation anthropocentriste régissant le rapport de domination institué entre humains et animaux et justifiant l'infériorité supposée des femmes par leur assignation au monde animal⁴. Mais si le phénomène d'attachement de la figure féminine à l'animalité est dominant⁵, certains récits et certaines images résistent malgré tout à cette dialectique. D'après l'historienne de l'art Linda Nochlin, la

représentation symboliquement positive de figures féminines victorieuses des hommes est conditionnée à certaines circonstances exceptionnelles autorisant la subversion des normes sociales. Il s'agit donc moins de traditions iconographiques que d'images témoignant de situations extrêmes, où le comportement violent des figures féminines représentées est justifié par la nécessité de défendre un pays, une ville ou leurs enfants⁶. En substituant à ce schéma l'adversaire masculin par un animal féroce, nous proposons d'étudier la représentation de la confrontation entre Marguerite de Roberval et le monde sauvage, dans le contexte des idéologies coloniales⁷ marquant le XIX^e siècle, en France et dans les territoires atlantiques.

« Elle estoit si dextre à tirer à l'harquebuze, que un pour un jour elle m'a assuré avoir tué trois ours, dont l'un estoit aussi blanc qu'un œuf. »

Fig. 1

Godefroy Durand, « Marguerite de Roberval dans une île déserte », *Le Magasin Pittoresque*, décembre 1862, p. 405, gravure, Paris.

© Gallica © Bnf

- 2 En décembre 1862, le *Magasin Pittoresque* publie une gravure signée Godefroy Durand intitulée *Marguerite de Roberval dans une île déserte*⁸ (fig. 1) représentant une jeune femme tuant deux ours. L'image illustre un article résumant brièvement l'histoire de ce personnage, originellement relatée par Marguerite de Navarre dans la 67^e nouvelle de l'*Heptaméron* (1559)⁹. En 1542, la jeune femme avait accompagné son oncle, François de Roberval, dans l'expédition qu'il menait avec Jacques Cartier afin de coloniser, sans succès encore, les côtes de l'actuel Canada. Au cours de la traversée, elle se lia avec un

membre de l'équipage et l'épousa en secret. Souhaitant punir sa nièce de cette trahison, Roberval l'abandonna sur une île dans le Golfe du Saint-Laurent où « il n'abitoit que bestes sauvages¹⁰ ». Son oncle lui concéda une servante, des vivres et des couvertures et son époux choisit de partager sa peine en la rejoignant sur l'île. Ni l'amant ni la servante ne survécurent longtemps, et après avoir perdu l'enfant qu'elle portait, Marguerite se retrouva seule sur l'île pendant près de deux ans avant d'être retrouvée par des marins de passage. De retour en France, elle se consacra à l'enseignement des jeunes filles. L'histoire est reprise comme un fait historique par plusieurs auteurs et autrices dès le XVI^e siècle¹¹. La version de Marguerite de Navarre a fait l'objet de plusieurs interprétations, où elle est lue comme une mise en abyme de l'entreprise coloniale française au XVI^e siècle¹² et comme un plaidoyer pour l'extension du rôle social des femmes en France à la même époque¹³.

- 3 Dans cette nouvelle, Marguerite de Navarre insiste sur la capacité de l'héroïne à manier l'arquebuse pour se défendre contre les bêtes sauvages, « les lions¹⁴ » qui habitent l'île. Cette partie du récit s'est cristallisée dans la reprise et l'interprétation qu'en a donné André Thévet dans sa *Cosmographie Universelle* (1579). L'auteur qui revendique même tenir les détails directement de Marguerite de Roberval, souligne donc ses talents de guerrière et précise la nature des animaux qu'elle a combattus pendant son exil :

« elle estoit si dextre à tirer à l'harquebuze, que un pour un jour elle m'a assuré avoir tué trois ours, dont l'un estoit aussi blanc qu'un œuf¹⁵ ».

- 4 Le récit est illustré d'une gravure sur bois combinant la vue topographique de l'île à la scène montrant Marguerite armée de son arquebuse, défendant son logis et son enfant contre deux ours (fig. 2). Elle est représentée prenant en charge sa survie en s'opposant directement à la menace animale, défendant son foyer et subvenant par la même occasion à ses besoins. Cette gravure s'inscrit dans la continuité de la *Carta Marina Et Descriptio Septemtrionalium Terrarum Ac Mirabilium Rerum In Eis Contentarum Diligentissime Elaborata Anno Dni 1539*¹⁶ réalisée en 1539 par Olaus Magnus, laquelle est considérée par Michael Engelhard comme l'une des premières représentations connues d'ours blancs dans le contexte européen¹⁷. On pourrait même avancer qu'elle constitue un exemple précoce de la représentation de la confrontation entre humains et ours blancs, un thème qui se développe plutôt à la toute fin du XVI^e siècle en Hollande, à la suite des trois expéditions polaires menée par l'explorateur Willem Barentsz¹⁸. Le récit de ces voyages a fait l'objet d'une publication en 1598 par Gerrit de Veer, dont les premières éditions allemandes et hollandaises présentent des images de marins se défendant contre les ours¹⁹.

Fig. 2

Anonyme, « L'Isle où une Demoiselle François fut exilée », André Thévet, *Cosmographie Universelle*, 1575, monographie imprimée, Paris.

© Gallica © Bnf

- 5 L'affrontement des ours blancs est également le sujet de la gravure du *Magasin Pittoresque* (voir fig. 1). Dans cette gravure de Godefroy Durand, la jeune femme est représentée tirant à bout portant sur un ours, tandis que le cadavre d'un autre ours gît à ses pieds. Elle se tient sur un pic rocheux, le genou posé sur une pierre pour mieux viser la tête de l'animal. La composition verticale de la gravure contribue à exprimer la maîtrise qui caractérise la scène. La force de Marguerite est également accentuée par la représentation d'une épée matérialisant un autre aspect de ses talents guerriers. À côté de l'épée on distingue un fourquin, le support qui permet normalement de stabiliser le canon de l'arquebuse. Son abandon par l'héroïne souligne une nouvelle fois sa dextérité. La connaissance qu'a Durand du modèle illustrant l'ouvrage de Thévet est suggérée par la mention du volume et de son lieu de conservation, en note de l'article du *Magasin Pittoresque*. Dans ces deux illustrations, Marguerite de Roberval est représentée dominant le territoire qui lui a été imposé, l'île est d'ailleurs souvent nommée « île de la demoiselle ». Cette iconographie répond de circonstances exceptionnelles similaires à celles évoquées par Linda Nochlin dans le cadre de son essai sur la guerrière. La mort de l'amant et de la servante, la nécessité de la survie et de la défense de l'enfant, relatés dans les différents récits, justifient le façonnage d'une attitude traditionnellement liée au domaine masculin.

Marguerite de Roberval au XIX^e siècle : entre Robinsonne et Madeleine pénitente

- 6 L'épisode de la chasse est également illustré dans une édition du XVIII^e siècle de l'*Heptaméron*. Suivant le texte de Marguerite de Navarre, la jeune femme est, cette fois, représentée défendant la tombe de son époux contre l'irruption d'un lion, d'un léopard et d'un troisième animal, peut-être une lionne²⁰. Malgré cette occurrence, les illustrations de la nouvelle édition ne sont pas toujours centrées sur les exploits cynégétiques de la protagoniste. Une gravure de 1787 d'après Sigmund Freudenberg²¹ illustre par exemple les soins apportés par Marguerite de Roberval à son mari, lui lisant la Bible devant leur cabane, dans un paysage hérissé de palmiers. La gravure répond d'une tonalité plus religieuse que l'on retrouve également dans le contexte du XIX^e siècle, à travers des illustrations produites en même temps que celle de Godefroy Durand. L'article publié en 1862 dans le *Magasin Pittoresque* promeut en réalité la publication d'un ouvrage édité par la Société du Magasin Pittoresque, *Les Vrais Robinsons* (1862) de Ferdinand Denis et Victor Chauvin, dans lequel un chapitre entier est consacré au récit de Roberval²². L'écriture de cette section est fondée sur l'ouvrage de Thévet que les auteurs considèrent comme la source originelle de l'histoire²³. Ils mentionnent donc en détail la chasse à l'ours, évoquant certains des détails illustrés par Godefroy Durand, comme son intrépidité et son talent annexe pour le maniement de l'épée :

« Déjà avancée en sa grossesse, il fallut que la nièce d'un seigneur puissant servît sa propre servante tombée malade, qu'elle entrât sans terreur dans les bois, et qu'elle se mît résolument à chasser. Son intrépidité égala heureusement sa force, nous dirons aussi son agilité. Dès les premiers temps de son veuvage, elle parvint à abattre trois ours, dont un seul appartenait, il est vrai, à l'espèce la plus féroce, à celle des ours polaires. Pour mener à bonne fin ces chasses périlleuses, dont elle raconta plus tard le détail, Marguerite n'usait pas seulement de l'arquebuse à mèche que lui laissée son mari, elle se servait courageusement de l'épée. Avec la pratique, toutefois, son tir était devenu si juste "qu'il n'étoit bête farouche qu'elle redoutât"²⁴. »

- 7 Néanmoins, la composition de Durand n'est pas reprise dans la publication des *Vrais Robinsons*. L'ouvrage est composé d'une série de gravures d'après les dessins de Yan d'Argent dont trois sont consacrées à Marguerite de Roberval. Elles illustrent successivement le choix de l'amant de rejoindre Marguerite sur l'île, les deux femmes pleurant sa mort et le sauvetage de la Robinsonne par deux marins. Dans ces images, c'est moins le caractère intrépide de la jeune femme qui est souligné que sa détresse, son deuil et sa foi. Les trois images témoignent de différents phénomènes caractéristiques de l'idéologie coloniale : le sacrifice de l'homme qui rejoint Marguerite vers l'inconnu, l'établissement d'un foyer et l'implantation du modèle religieux sur le territoire pris en charge. Cette dernière proposition est marquée à la fois par l'idée d'un couple originel que représentent Marguerite et son mari et par la représentation de la dévotion des figures féminines. En effet, la scène du sauvetage qui montre la jeune femme à genoux priant une dernière fois sur les tombes de son compagnon et de sa compagne d'infortune, évoque l'image d'une Madeleine pénitente. Seule la fourrure qui lui sert de cape renvoie indirectement à l'épisode de la chasse. Si les sujets des productions de Yan d'Argent ne sont pas fondés sur la subversion de modèles traditionnellement assignés au domaine masculin, à l'inverse de la gravure de Durand,

les quatre représentations restent pour autant compatibles. L'ensemble prend son sens à l'aune du dessein colonial qui domine en France au XIX^e siècle et qui marque directement le texte des *Vrais Robinsons* :

« Après tout, c'était la première colonie que fondait la France par delà [sic] la mer Océane, comme on disait alors : depuis Colomb, la Méditerranée ne comptait plus. [...] Pour que rien ne manquât à cette expédition mémorable, on fit en sorte que quelques femmes se décidassent à émigrer : c'était une colonie entière que l'on transportait à la Nouvelle-France²⁵. »

- 8 Selon cette lecture, la représentation de la chasse à l'ours permet d'exalter la maîtrise du territoire par le colon, ou ici la colone, marquée à la fois par la défense du territoire et par la gestion des ressources naturelles, notamment de la viande et la fourrure. L'anéantissement de l'ours par la femme apparaît comme une métaphore de la domination coloniale. Cette image de la chasseresse transgressant le cadre qui lui est affecté dans l'iconographie traditionnelle apparaît donc comme un modèle fonctionnel dans le contexte colonial français, marqué par la nostalgie d'un territoire perdu au profit des Britanniques en 1763.

Westering Marguerite

- 9 Au-delà de sa réception en France, l'image de Godefroy a été publiée en Grande-Bretagne et aux États-Unis entre 1872 et 1873. En 1872, elle est utilisée pour illustrer *A Child's History of the United-States* par John Gilmary Shea²⁶. L'année suivante, une adaptation en anglais du texte de Denis et Chauvin consacré à Roberval est publiée dans le journal britannique *The Guernsey Magazine: A Monthly Illustrated Journal of Useful Information, Instruction, And Entertainment*²⁷, avec l'illustration produite par Durand²⁸, cette fois intitulée : *Marguerite de Roberval shooting the bears*. Dans l'article, la partie du texte relatant l'épisode de la chasse est directement modelée sur la gravure de Durand. L'auteur de l'article utilise l'image afin de recomposer la scène sur le modèle de l'*ekphrasis*. Dans les deux cas, elle accompagne l'exaltation des qualités de chasseresse de la figure et par extension sa maîtrise du territoire canadien. Considérée dans un contexte élargi, notamment aux États-Unis et au Canada, la gravure de Godefroy Durand participe d'un imaginaire plus large marqué par la mise en scène de l'héroïsme des pionnières.
- 10 À partir du début du XX^e siècle, Marguerite de Roberval apparaît dans des ouvrages historiques ou pédagogiques consacrés aux faits des pionnières au Canada²⁹. Le transfert³⁰ du récit dans ce contexte permet son intégration au mythe fondateur de la frontière qui structure l'écriture de l'histoire des États-Unis et du Canada à partir du XIX^e siècle³¹. D'après Richard Slotkin, ce mythe est fondé sur la séparation idéologique entre le monde considéré comme civilisé des colons et l'univers sauvage définissant les espaces à conquérir et les êtres vivants – humains ou non-humains – à dominer³². La figure de Marguerite de Roberval fait écho au stéréotype³³ de la *westering woman*³⁴, c'est-à-dire la pionnière courageuse capable de manier un fusil, telle qu'elle est façonnée à partir du XIX^e siècle dans la littérature³⁵.
- 11 En 1878, l'auteur William W. Fowler publie *Woman at the American Frontier*, une compilation fondée sur cet archétype féminin³⁶. Dans cet ouvrage, un chapitre entier est consacré à des anecdotes relatant les victoires de femmes confrontées à des ours, des loups et toutes sortes de bêtes sauvages : « Encounters with Wild Beasts – Courage

and Daring ». D'après l'auteur, si ces histoires peuvent étonner le lecteur citadin, habitué à une imagerie féminine moins violente, elles sont en réalité très nombreuses :

« Les histoires de rencontres et de combats entre les pionnières et ces gardiens de la forêt, sont nombreuses et palpitantes. Parfois elles pourront sembler presque improbables, surtout à ceux qui connaissent uniquement les femmes telles qu'elles apparaissent aux habitants des cités de la côte Est, dans les maisons où le luxe et le confort ont adouci le sexe³⁷. »

- 12 Pour Fowler ces nombreux exploits répondent aux circonstances et à la rudesse des conditions de vie des pionniers et des pionnières dont il relate les aventures. On retrouve ici, directement assumé, le caractère conditionnel de la représentation des comportements violents tel qu'il est identifié par Nochlin chez les guerrières.
- 13 Deux gravures illustrent le chapitre, la première intitulée, *Treed by a bear*³⁸ représente une femme et un homme attaqués par un ours brun. Perchée sur un arbre, la figure féminine menace l'animal d'une grosse branche tandis que l'homme tire sur sa queue pour l'éloigner de l'arbre. Si l'image semble au premier abord plus comique qu'héroïque, le caractère dérisoire des moyens employés pour résister à l'ours, souligne en réalité le courage des deux figures. La seconde *Rescuing a Husband from Wolves*³⁹, représente le sauvetage d'un homme, encore perché dans un arbre, de la menace d'une meute de loups. L'homme est sauvé par l'intervention de sa femme accourant avec deux hommes armés de fusils. Ici, l'image procède d'une subversion du schéma traditionnel de la demoiselle en détresse, néanmoins les deux figures masculines épaulant la salvatrice atténuent un peu l'expression de son courage. Dans l'anecdote qu'illustre la gravure, la présence de ces hommes est symboliquement atténuée par leur incrédulité lorsqu'elle vient chercher leur aide. Malgré tout, les images choisies pour ce chapitre n'illustrent pas les histoires les plus violentes.

Fig. 3

Anonyme, « The Huntress of the Lake surprised by Indians », William W. Fowler, *Woman on the American frontier : A valuable and authentic history of the heroism, adventures, privations, captivities, trials, and noble lives and deaths of the "Pioneer mothers of the republic."*, 1886, v. 1876, p. 62, Hartford, S. S. Scanton, gravure.

© CC

- 14 Au-delà de ce chapitre, parmi les illustrations qui parsèment l'ouvrage, une troisième renvoie à l'imaginaire de la chasserresse : *The Huntress of the Lake surprised by Indians*⁴⁰ (fig. 3). Cette dernière est plus violente, elle illustre le récit du meurtre de deux Amérindiens par une femme, Mrs Pentry, au cours d'une chasse : debout sur un canoë, elle menace avec son fusil renversé un Amérindien armé d'une hachette. Au premier plan, le cadavre d'un autre homme gît dans les roseaux. Un deuxième canoë est chargé du corps d'un cerf, le résultat de la chasse de Mrs Pentry. L'histoire précise qu'elle aurait abattu les deux hommes et le cerf, d'un seul coup de fusil chacun, avant de partir suivre la piste laissée par les Amérindiens en quête de son mari qu'elle finit par sauver en abattant plusieurs autres hommes. Dans ce récit et dans l'image qui en découle, les Amérindiens se substituent aux proies animales, les deux catégories participant du monde considéré comme sauvage par les colons. La mise en scène de l'intrépidité d'une figure féminine face à des hommes est utilisée ici pour marquer leur prétendue infériorité raciale. Dans le cadre de l'iconographie de Marguerite de Roberval, la virginité de l'île interdit cette substitution, néanmoins on peut souligner que si les ours blancs appartiennent à l'altérité du monde sauvage – caractérisant le territoire en passe d'être conquis –, confrontée à l'idéologie coloniale, leur blancheur paraît comme un paradoxe intéressant.

Martha Maxwell : le fusil comme outil de création

- 15 La figure de la chasserresse armée de son fusil et parfois même d'un simple couteau, participe donc activement à la construction culturelle du mythe de la frontière mais elle répond aussi à la réalité du quotidien de certaines femmes à la même période⁴¹. L'épisode confrontant Marguerite de Roberval aux ours mobilise trois actions principales, trois gestes, que l'on retrouve dans le cadre de la maîtrise des ressources et matières animales au XIX^e siècle. Il s'agit d'abord du geste armé, celui de l'arquebuse au XVI^e siècle puis du fusil ou de la carabine que les femmes s'approprient activement pour la chasse⁴². Il y a également le dépeçage du corps, marqué par le prélèvement de la viande, qui répond à la nécessité directe de la consommation et du rôle domestique traditionnellement attribué aux femmes. Enfin, le traitement de la peau et l'usage de la fourrure marquent l'industrie et le commerce colonial à l'échelle internationale⁴³. Une industrie à laquelle participaient directement les femmes, comme destinataires mais également au sein de la production⁴⁴. Marguerite de Roberval ne se limite donc pas à tuer les ours, elle en transforme les restes. Les procédés de la mise à mort et de manufacture du corps à partir des restes animaux évoqués par les représentations de ce personnage trouvent un écho particulier dans les œuvres produites par la chasserresse et taxidermiste Martha Maxwell à partir des années 1860 aux États-Unis.

Fig. 4

Anonyme (Centennial Exposition Photographic Co.), *Mrs Maxwell's Rocky Mountain Museum Series*, 1876, épreuve à l'albumine d'argent, Philadelphie.

© Free Library of Philadelphia

- 16 En 1876, Martha Maxwell, taxidermiste et naturaliste autodidacte, présente un montage animalier monumental, *Natural History Collection*, à l'Exposition Centennale de Philadelphie (fig. 4). L'évènement, qui constitue la première Exposition universelle organisée aux États-Unis, est programmé en écho au centenaire de la déclaration d'indépendance du pays. Présentée dans ce contexte, l'œuvre de Martha Maxwell permet d'exalter les ressources naturelles, les connaissances scientifiques et la production artistique étasuniennes, et plus spécifiquement de l'État du Colorado. L'ensemble est présenté dans le « Kansas and Colorado State Building⁴⁵ », il présente une pléiade d'animaux naturalisés, dont la plupart ont été tués par Maxwell elle-même, tous agencés autour d'une grotte et d'un paysage artificiels. D'après sa sœur, Mary Dartt, un panneau avec l'inscription « Woman's work » était installé à côté de l'entrée de la grotte⁴⁶. L'affirmation de cette maternité apparaît également dans les écrits de l'artiste : « Je me suis procuré beaucoup de mes oiseaux et de mes animaux moi-même avec un fusil. Je ne suis pas une femme masculine pour autant. Je fais moins de cinq pieds de hauteur et je pèse cent vingt livres⁴⁷ ». Ces déclarations font écho à la réception de la composition par le public de l'exposition, marquée par la difficulté d'associer une femme à la destruction des animaux et à leur recreation⁴⁸.
- 17 Pour Martha Maxwell, l'exercice de la chasse n'est que le moyen de pourvoir à ces besoins en animaux dans le cadre de sa pratique professionnelle. Parmi les dialogues compilés par Mary Dartt témoignant des réactions du public aux œuvres de sa sœur, beaucoup traduisent le besoin de définir une image mesurée de sa pratique de la chasse :

« Quelle femme intrépide ! Comment avez-vous le cœur de prendre autant de vies ? » était une exclamation fréquente chez les amies de Mrs de Maxwell quand elles entraient dans son atelier. Elle répondait simplement : « Oh, je suppose que vous me trouvez très cruelle mais je doute de l'être plus que vous. Il n'est pas un jour sans que vous ne consentiez tacitement à faire tuer une créature afin de la manger. Je ne tue jamais à des fins carnivores ! Tous les êtres doivent mourir un

jour, je ne fais que raccourcir la période où leur conscience est éveillée afin de conserver la mémoire de leurs corps. Je vous laisse donc décider de ce qui est plus cruel : tuer pour manger ou tuer pour immortaliser ?⁴⁹ »

- 18 Ici, il n'est plus question de survie, la chasse est perçue par Maxwell comme une étape nécessaire à un processus créatif dont l'objectif prométhéen est de conférer l'immortalité à ses compositions. Une anecdote relatée par Dartt concernant l'abattage d'une petite chouette par un jeune garçon à l'intention de l'artiste répond de la même volonté d'anoblissement du coup de fusil, cette fois dans une perspective scientifique :

« Une charge de tir réussie convainc la petite chouette que céder son corps à la science serait la dernière action de son existence. L'inspection du dit corps amena non seulement Mrs Maxwell à la même conclusion mais la persuada aussi qu'il s'agissait d'une variété inconnue de l'espèce favorite de Minerve⁵⁰. »

- 19 L'importance de la valeur scientifique accordée par Maxwell à ses spécimens est confirmée par l'ampleur que prennent ses activités et ses compositions à partir de 1874. À cette date, elle fonde le Rocky Mountain Museum à Boulder dans le Colorado. Si le musée est déménagé à Denver en 1875, le projet ne dure malheureusement pas, faute de moyens⁵¹. La participation de Maxwell à l'exposition de Philadelphie l'année suivante s'inscrit donc dans la continuité de ces tentatives, comme une recreation de son musée.

Fig. 5

Anonyme, *In the work room*, v. 1876, épreuve à l'albumine montée sur carte postale.

© Library of Congress

- 20 L'implication de la pratique de la chasse dans le procédé artistique de Martha Maxwell apparaît également comme un élément particulièrement intéressant dans la perspective des représentations de l'artiste. L'ouvrage de Mary Dartt est notamment illustré d'une gravure représentant Maxwell en tenue de chasse, en écho à la description des vêtements qu'elle portait dans ces circonstances. Mais l'imaginaire de

la chasse participe également des représentations de l'artiste au travail. C'est le cas de deux modèles de cartes de visite produits en 1876, probablement à l'occasion de l'exposition de Philadelphie. La première version intitulée « In the field » est composée d'une photographie montrant Maxwell en chasseuse, posant, le fusil à la main, à côté d'une de ses victimes⁵². L'autre modèle, légendé « In the work room » (fig. 5), présente l'artiste à l'œuvre, cette fois dans un vêtement féminin, assise devant le montage d'un renard dont, armée d'un pinceau et d'une palette, elle termine de peindre les yeux. Le spécimen d'un rapace est également visible sur sa table de travail. Au premier plan, un fusil posé contre cette même table barre le corps du canidé et complète la composition. Mise en évidence par la composition de la photographie, l'arme est associée au pinceau et à la palette. Elle apparaît paradoxalement comme un outil participant du geste considéré comme créateur.

- 21 À la fois chasserresse et artiste, Martha Maxwell fait figure de pont entre la fiction de l'imaginaire de la pionnière, telle qu'elle se développe dès la fin du XIX^e siècle dans les mondes atlantiques, et la réalité des femmes à la même période. Ces deux pôles, la réalité et la fiction, structurent également les récits et les représentations qui accompagnent Marguerite de Roberval. Dans les deux cas, l'appropriation d'un geste considéré comme masculin, un geste armé, définit leur rapport au monde sauvage et aux animaux. D'un côté, les circonstances exceptionnelles de cette appropriation sont justifiées par la nécessité de la survie, de l'autre Martha Maxwell légitime sa violence par son ambition scientifique et artistique d'immortalisation de ses spécimens animaux. Dans les deux cas la fin – la vie – justifie les moyens.

NOTES

1. Mary Dartt, *On the plains and among the peaks*, 1879.
2. Richard Almond, *Daughter of Artemis : the huntress in the Middle Ages and Renaissance*, Cambridge, D. S. Brewer ; Rochester, NY : Boydell & Brewer, 2009, p. 20 sq. ; J. Donald Hughes, « Artemis : Goddess of Conservation », dans *Forest & Conservation History*, n° 4, Oct. 1990, p. 191.
3. Erwin Panofsky propose l'idée qu'à partir du XIII^e siècle, les images représentant des hommes combattant des lions, « à l'aspect de » Samson ou d'Hercule, constituaient des allégories générales de la vertu, *Essais d'Iconologie : les thèmes humanistes de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, p. 230.
4. Carroll Smith-Rosenberg, « The Female Animal : Medical and Biological Views of Woman and Her Role in Nineteenth-Century America », *The Journal of American History*, vol. 60, n° 2, 1973, pp. 331-338 ; Carol J. Adams, Josephine Donovan, *Animals & Women : Feminist Theoretical Explorations*, Duke University Press, 1995, p. 1.
5. C'est selon cette dialectique que s'est défini l'imaginaire de la chasserresse à partir de l'antiquité. Le modèle antique de la *Diane de Versailles* (Musée du Louvre) représentant la déesse courant en tenant un cerf par les bois, apparaît comme un exemple canonique de ce phénomène, exaltant à la fois son activité de chasserresse, sa mission protectrice de la nature et sa pureté. Voir par exemple, Mary Zeiss Stange, *Woman the Hunter*, Boston, Beacon Press, p. 143.
6. Linda Nochlin, *Representing Women*, Londres, Thames and Hudson, (1999) 2019, pp. 51-52.

7. D'après Susan D. Amussen et Allyson M. Poska, l'application des études de genre à l'étude des phénomènes coloniaux permet de souligner certaines limites du schéma patriarcal promulgué par les sociétés occidentales, « Restoring Miranda : gender and the limits of European patriarchy in the early modern Atlantic world », *Journal of Global History*, volume VII, 3, 2012, p. 344.
8. *Le Magasin Pittoresque*, décembre 1862, p. 405.
9. La nouvelle est d'abord publiée anonymement par l'auteure dans *L'Histoire des Amans fortunez* en 1558.
10. Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron des nouvelles*, Paris, Benoist Prévost, 1559, p. 195r.
11. François de Belleforest, *Histoires tragiques* (1572) ; André Thévet, *Description des plusieurs isles* (1588), A. Thévet, *Cosmographie Universelle* (1575) ; au sujet des différentes versions, voir Michel Bideaux, *Roberval, la damoiselle et le gentilhomme*, Paris, éditions Garnier, 2009.
12. Margaret Ferguson, *Dido's Daughter's : Literacy, Gender, and Empire in Modern England and France*, University of Chicago Press, pp. 233-234 ; Claude La Charité, « Les questions laissées en suspens par le Brief récif (1545) de Jacques Cartier et les réponses de la nouvelle 67 de l'Heptaméron (1559) de Marguerite de Navarre », *Œuvres et Critiques*, 36 :1, 2011, pp. 98-99.
13. Carrie F. Klaus, « From Désert to Patrie : Marguerite de Navarre's Lessons from the New World », *L'esprit créateur*, 57.3, 2017.
14. Marguerite de Navarre, *op. cit.* note 10, p. 195v.
15. A. Thévet, *Cosmographie Universelle*, 1579, vol. 1, folio 1019v. L'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (Paris) est consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626691v/f1202.item> [site consulté le 11/09/19].
16. L'exemplaire de cette carte conservé à la Bayerische Staatsbibliothek (Munich) est consultable en ligne : <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0000/bsb00002967/images/> [site consulté le 11/09/19].
17. Michael Engelhard, *Ice Bear : The Cultural History of an Arctic Icon*, Seattle and London, University of Washington Press, 2017, p. 36.
18. M. Engelhard, *op. cit.* note 17, p. 72.
19. Un ensemble de gravures tirées de l'édition allemande, *Warhafftige Relation der dreyen neuen unerhörten, seltzamen Schiffart, so die Holländischen und Seeländischen Schiff gegen Mitternacht drey Jar nacheinander als Anno 1594, 1595 und 1596 verricht*, est conservé dans les collections du Rijksmuseum (Amsterdam) et consultable en ligne : <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.503916> [site consulté le 11/09/2019].
20. De Hooghe, ou de Hooch, Romeyn, *Une femme défend son mari contre les bêtes*, dans Marguerite de Navarre, *Heptaméron, Contes et nouvelles de Marguerite de Valois*, Amsterdam, G. Gallet, 1698.
21. Recueil d'illustrations pour l'*Heptaméron*, d'après Sigmund Freudenberg, gravé par De Longueil, 1787, BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105386932/f73.item.r=heptam%C3%A9ron> [site consulté le 11/09/2019].
22. Ferdinand Denis, Victor Chauvin, *Les Vrais Robinsons*, Paris, Librairie du Magasin Pittoresque, 1862, pp. 72-83. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65319294/f84.image> [consulté le 11/09/2019]. Les illustrations du récit sont aux pages 77, 79 et 81.
23. F. Denis, V. Chauvin, *op. cit.* note 22, p. 83.
24. F. Denis, V. Chauvin, *op. cit.* note 22, p. 78.
25. F. Denis, V. Chauvin, *op. cit.* note 22, pp. 72-73.
26. John Gilmory Shea, *A Child's Encyclopedia of the United States*, vol. 1, pp. 60-62.
27. « Marguerite de Roberval », *The Guernsey Magazine : A Monthly Illustrated Journal of Useful Information, Instruction, And Entertainment*, April 1873, (pages non numérotées).
28. Dans cette publication l'image apparaît dépouillée de la signature de Godefroy Durand.
29. Mary Sifton Pepoer, *Maids & Matrons of New France*, Boston, Little, Brown, and Company, 1901 ; Walter S. Herrington, *Heroines of Canadian History*, Toronto, William Briggs, 1910 ; Mabel Burns McKinley, *Canadian Heroines of Pioneer Days*, Toronto, London, New York, Longman, Green &

Company, 1929 ; Jean Johnston, *Wilderness Women : Canada's forgotten history*, Toronto, Peter Martins Associated Limited, 1973.

30. Le choix de ce terme fait écho à la notion de transfert culturel telle qu'elle est définie par Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [en ligne], 1/2013, <http://journals.openedition.org/rsl/219> [consulté le 11/09/19].

31. Elizabeth Furniss, « Pioneers, Progress and the Myth of the Frontier : The Landscape of Public History dans Rural British Columbia », *BC Studies*, n° 115/117, Autumn/Winter 1997/1998, pp. 15-16.

32. Richard Slotkin, *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth-century America*, New York, Atheneum, 1992, p. 11 ; E. Furniss, *op. cit.* note 31, pp. 9-10.

33. Les stéréotypes attachés à l'écriture et à la représentation des pionnières ont largement été déconstruits par des chercheuses américaines comme Sandra L. Myres (1982) ou Glenda Riley (1988), dans des études historiques visant à cerner le rôle des femmes dans les sociétés coloniales atlantiques, notamment à travers l'analyse des archives et des écrits produits par les femmes elles-mêmes.

34. Sandra L. Myres, *Westering Women and the Frontier Experience : 1800-1915*, University of New Mexico Press, 1982, p. 2.

35. Glenda Riley, *The Female Frontier : A Comparative view of Women on the Prairie and the Plains*, Lawrence, University Press of Kansas, 1988, p. 9.

36. William W. Fowler, *Woman at the American Frontier : A valuable and Authentic History of the Heroism, Adventures, Privations, Captivities, Trials, and Noble Lives and Deaths of the "Pioneer Mothers of the Republic"*, Hartford, S.S. Scranton & Co., 1878.

37. W. W. Fowler, *op. cit.* note 36, p. 311 : « The stories of rencontres and combats between pioneer women and these savage rangers in the woods are numerous and thrilling. Sometimes they seem almost improbable, especially to such as have only known Woman as she appears to the dwellers of our eastern cities, and in homes where luxury and ease have softened the sex. »

38. W. W. Fowler, *op. cit.* note 36, p. 326.

39. W. W. Fowler, *op. cit.* note 36, p. 387.

40. W. W. Fowler, *op. cit.* note 36, p. 60.

41. S. L. Myres, *op. cit.* note 34, pp. 131-132 ; G. Riley, *op. cit.* note 35, p. 139 ; Mary Zeiss Stange, « Women & Hunting in the West », *Montana : The Magazine of Western History*, vol. 55, n° 3 (Autumn, 2005), pp. 14-21.

42. M. Zeiss Stange, *op. cit.* note 41, p. 16.

43. Ann M. Carlos, Frank D. Lewis, « The Economic History of the Fur Trade : 1670 to 1870 », *Economic History Association* : <https://eh.net/encyclopedia/the-economic-history-of-the-fur-trade-1670-to-1870/> [consulté le 12/09/2019].

44. Sylvia Van Kirke, *Many Tender Ties : Women in the Fur-Trade Society, 1670-1870*, Norman, University of Oklahoma, 1980. L'auteure démontre l'importance des mariages entre les trafiquants de fourrures venus d'Europe et femmes indiennes dans l'établissement du marché.

45. Centennial Exhibition, *Official Catalogue, complete in one volume*, 1876, p. 150.

46. M. Dartt, *op. cit.* note 1, p. 7.

47. Martha Maxwell, note provenant des archives familiales, citée par Maxine Benson *Martha Maxwell : Rocky Mountain Naturalist*, University of Nebraska, 1986, p. 135. « A great many of my birds and animals I have procured myself with a gun – and I'm not a masculine woman either. My height is a little less than five feet and I weigh 120 lbs ».

48. M. Dartt, *op. cit.* note 1, pp. 1-8 ; Maxine Benson, *op. cit.* note 47, pp. 134-136.

49. M. Dartt, *op. cit.* note 1, pp. 118-119. « "Your fearful woman ! how can you have the heart to take so many lives ?" was a frequent exclamation of Mrs. Maxwell's lady friends, upon, entering it. "Oh", she would simply reply, "I suppose you think me very cruel, but I doubt if I am as much so as you ! There isn't a day you tacitly consent to have some creature killed that you may eat it. I

never take life for such a carnivorous purposes ! All must die some time ; I only shorten the period of consciousness that I may give their forms a perpetual memory ; and, I leave it to you, which is the more cruel ? To kill to eat, or kill to immortalize ?” »

50. M. Dartt, *op. cit.* note 1pp. 132-133. « A charge of fine shot soon convinced him that the surrender of his body to the cause of science was the final act of his life. The inspection of said *corpus* not only brought Mrs. Maxwell to the same conclusion, but also persuaded her that he was a new variety of Minerva's chosen bird. »

51. Maxine Benson, *op. cit.* note 47, p. 115.

52. Un exemplaire de cette carte de visite conservé à la Library of Congress est visible en ligne : <https://www.loc.gov/resource/ppmsca.35607/>

RÉSUMÉS

L'histoire de Marguerite de Roberval, telle que relatée au XVI^e siècle, inclut un épisode de chasse aux ours qui apparaît comme une exception au sein des traditions opposant les femmes aux bêtes sauvages. Malgré cette apparente singularité, cette figure s'est inscrit dans l'imaginaire des pionnières lorsqu'elle fut importée dans le contexte atlantique du XIX^e siècle. Les impératifs de survie et de domination qui caractérisent alors ces territoires sont propices à l'exaltation de figures féminines dont la violence se manifeste à travers la confrontation aux bêtes sauvages puis la manufacture de leurs corps. C'est le cas de Martha Maxwell, chasserresse et taxidermiste pour qui le fusil constitue un outil de création. Cet article entend analyser la signification de la figure de Roberval au regard des pratiques de certaines femmes la deuxième moitié du XIX^e siècle dans les territoires atlantiques.

The story of Marguerite de Roberval, as it was told in the 16th century, includes a bear-hunting episode that differs from the traditions in which women and wild beasts are placed in opposition. In spite of this particular anomaly, this female figure was part of the imaginative universe of the pioneers when it was imported into the Atlantic context of the 19th century. The imperatives of survival and domination that characterised these territories were favourable to the exaltation of female figures whose violence was rendered apparent in their confrontation with wild animals and the manufacture of their bodies. This was the case of Martha Maxwell, a hunter and taxidermist for whom the rifle was a creative tool. This article attempts to analyse the significance of Roberval in relation to the practices of certain women during the second half of the 19th century in the territories of the Atlantic.

INDEX

Mots-clés : iconographie, chasse, ours polaire, de Roberval (Marguerite), Maxwell (Martha), de Navarre (Marguerite), taxidermie, pionnière, imaginaire de la frontière, colonial

Keywords : Iconography, hunting, polar bear, Marguerite de Roberval, Martha Maxwell, Marguerite de Navarre, taxidermy, pioneer, imaginative universe of the wilderness, colonial

AUTEUR

ZOÉ MARTY

Zoé Marty est élève conservatrice territoriale du patrimoine (INP, INET) et doctorante en histoire de l'art à l'École du Louvre. Diplômée de deuxième cycle à l'École du Louvre, elle a soutenu un mémoire de recherche portant sur la représentation de l'angoisse dans le cinéma et les beaux-arts en 2015. Aujourd'hui elle consacre sa thèse à l'imaginaire de la férocité dans la première moitié du XIX^e siècle en France et au Royaume-Uni. Pour ce travail elle a bénéficié d'une bourse de mobilité attribuée par la fondation Antoine de Galbert en 2019.

Zoé Marty is a student territorial heritage curator (INP, INET) and a doctoral student in the history of art at the École du Louvre. A Master's graduate of the École du Louvre, her research dissertation presented in 2015 studied the representation of anxiety in film and the fine arts. Today her dissertation analyses the presentation of ferocity in the first half of the 19th century in France and the United Kingdom. For this, she was awarded a mobility grant by the Fondation Antoine de Galbert in 2019.