

LE CHRIST CHEZ MARTHE ET MARIE

Étude iconographique dans l'art flamand et hollandais du xvii^e siècle

VALENTINE LANGLAIS

*Centre de recherches interdisciplinaires en sciences humaines et sociales
de Montpellier*

Résumé

Les œuvres représentant l'histoire du Christ chez Marthe et Marie, épisode tiré de l'Évangile de Luc, se multiplient dans l'art des Pays-Bas à partir du milieu du xvi^e siècle sous l'impulsion du conflit théologique à propos de la justification et du salut des hommes, qui oppose alors catholiques et réformés. Dès la fin du xvi^e siècle et au cours du xvii^e siècle, deux voies iconographiques se distinguent l'une de l'autre. L'une tend à refléter une interprétation protestante de l'épisode de Luc, en représentant Marie sous les traits d'une pieuse lectrice réformée et Marthe comme figure garante des vertus domestiques hollandaises. L'autre, au contraire, vise à défendre les positions doctrinales de l'Église de Rome à travers les deux sœurs. Marie, sous les traits de Marie-Madeleine, devient le symbole de la vie contemplative, tandis que Marthe rappelle la place de la charité et des œuvres dans le salut des hommes. Dans ces deux cas, les œuvres soulignent la complémentarité des deux sœurs dans leur accueil du Christ.

Comme ils étaient en route, il entra dans un village et une femme du nom de Marthe le reçut dans sa maison. Elle avait une sœur nommée Marie qui, s'étant assise aux pieds du Seigneur, écoutait sa parole. Marthe s'affairait à un service compliqué. Elle survint et dit : « Seigneur, cela ne te fait rien que ma sœur m'ait laissée seule à faire le service ? Dis-lui donc de m'aider. » Le Seigneur lui répondit : « Marthe, Marthe, tu t'inquiètes et t'agites pour bien des choses. Une seule chose est nécessaire. C'est bien Marie qui a choisi la meilleure part ; elle ne lui sera pas enlevée »¹.

Ce passage de l'Évangile de saint Luc rapporte comment le Christ, après l'épisode de la résurrection de Lazare², est reçu à Béthanie par les deux sœurs de ce dernier, Marthe et Marie. Cette péripécie, résumée généralement sous le titre du « Christ chez Marthe et Marie », met en opposition deux

¹ Lc 10,38-42.

² Jn 11,1-45.

accueils chrétiens : le service, par Marthe, et l'écoute, par Marie. Au-delà de cette première lecture, de nombreuses interprétations sont faites de ce récit, les théologiens y voyant deux modèles de vie – vie active et vie contemplative – mais aussi deux chemins menant le chrétien au salut – la seule foi ou l'exercice des œuvres et de la charité³. À partir du début du xvi^e siècle, ces deux positions confrontent les partisans de la Réforme à l'Église de Rome. Cette dernière prône l'usage des œuvres, en plus de la foi, dans le processus de la justification, tandis que les réformés, s'appuyant sur l'interprétation de Luther, affirment que seule la foi est nécessaire au salut des hommes⁴.

Dans les Pays-Bas du xvi^e siècle, la question de la justification entre donc en jeu dans les conflits qui opposent violemment les partisans de la Réforme aux autorités catholiques et au gouvernement habsbourgeois alors en place. Elle constitue l'un des points de rupture fondamentaux des guerres de religion qui aboutissent à la séparation, en 1579, entre les Pays-Bas du Sud, restés sous l'égide habsbourgeoise et d'obédience catholique, et les Provinces-Unies du Nord, où le calvinisme est proclamée religion officielle⁵. Toutefois, si dans les Pays-Bas espagnols, la position de l'Église de Rome à propos de l'exercice des œuvres et de la charité est largement admise et respectée, dans les Provinces-Unies, la question de la justification par la seule foi est sujette à débat et divise les calvinistes entre eux, les remontrants s'opposant aux contre-remontrants ou gomaristes. La doctrine de la *Sola Fide* y est confirmée seulement en 1618 lors du Synode de Dordrecht, qui condamne les remontrants, partisans d'une position moins stricte à propos de la prédestination⁶.

Aux xvi^e et xvii^e siècles, dans ce contexte de lutte théologique à propos de la justification, le passage de l'évangile de Luc est souvent utilisé comme argument en faveur de l'une ou l'autre position. Parallèlement à la résurgence de ce débat religieux, l'iconographie du Christ chez Marthe et Marie connaît une fortune artistique croissante à partir du milieu du xvi^e siècle, notamment dans la peinture des anciens Pays-Bas. Pieter Aertsen, peintre anversois, met en place une nouvelle tradition iconographique⁷, qui s'émancipe des cycles médiévaux dans lesquels l'épisode est

³ Jean-Louis CHRÉTIEN, Guy LAFON, Étienne JOLLET, *Marthe et Marie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

⁴ Margarete STIRM, « Les images et la Bible », in : Guy BEDOUELLE, BERNARD ROUSSEL (éds), *Le Temps des Réformes et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1989, p. 689.

⁵ Jonathan Irving ISRAEL, *The Dutch Republic: its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 198-202.

⁶ Olivier FATIO (éd.), *Confession et catéchismes de la foi réformée*, Genève, Labor et Fides, 1986, p. 307-346.

⁷ Pieter AERTSEN, *Scène de cuisine avec le Christ chez Marthe et Marie*, 1552, Vienne, Kunsthistorisches Museum ; ID., *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1553, Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum ; ID., *Le Christ chez Marthe et*

associé à la vie de Marie-Madeleine⁸. La représentation de cet épisode évangélique se diffuse alors au cours de la deuxième moitié du xvi^e siècle, principalement sur le schéma de la « nature morte inversée » (avec une nature morte au premier plan et la scène religieuse à l'arrière-plan), inventé par Aertsen et repris maintes fois par son neveu Joachim Beuckelaer⁹. Si les œuvres de ces deux artistes ont déjà fait l'objet de plusieurs études¹⁰, l'iconographie du Christ chez Marthe et Marie, telle qu'elle s'est développée au xvii^e siècle dans les Pays-Bas est, encore à ce jour, relativement peu étudiée. Quelques études, menées par Immo Wagner-Douglas, Étienne Jollet ou Francesca Fabri, montrent toutefois le développement et le renouvellement considérable dont bénéficie ce thème au cours de cette période, autant dans la peinture flamande que hollandaise¹¹.

Le peu de détails dispensés par le texte de saint Luc est à l'origine d'une iconographie facilement identifiable. Si plusieurs éléments sont communs aux productions flamandes et hollandaises, des variations existent, notamment dans la position des personnages ou dans le décor de la scène religieuse. Elles sont évocatrices des différentes approches et compréhensions du sujet par les catholiques et les protestants. Tout d'abord, ces œuvres

Marie, 1559, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; Id., *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1565-1570, Gand, Museum voor Schone Kunsten.

⁸ Giovanni DA MILANO, *Cycle de la vie de Marie-Madeleine*, 1365, Florence, église Santa Croce, chapelle Rinucci ; Lukas MOSER, *Retable de Marie-Madeleine*, 1432, Tiefenbronn, église Sainte-Marie-Madeleine.

⁹ Joachim BEUCKELAER, *Scène de cuisine avec le Christ chez Marthe et Marie*, 1565, Stockholm, Nationalmuseum ; Id., *Scène de cuisine avec le Christ chez Marthe et Marie*, 1565, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; Id., *Cuisine bien approvisionnée*, 1566, Amsterdam, Rijksmuseum ; Id., *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1568, Madrid, Musée du Prado ; Id., *La Cuisine*, 1570, Londres, National Gallery.

¹⁰ Hans BUIJS, « Voorstellingen van Christus in het huis van Martha en Maria in het zestiende-eeuwse keukenstuk », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40 (1989), p. 93-128 ; Kenneth M. CRAIG, « *Pars Ergo Marthae Transit*: Pieter Aertsen's "Inverted" Paintings of Christ in the House of Martha and Mary », *Oud Holland* 1 (1983), p. 25-39 ; Keith P. F. MOXEY, « Erasmus and the Iconography of Pieter Aertsen's *Christ in the House of Martha and Mary* in the Boymans van Beuningen Museum », *Journal of Warburg and Courtauld Institute* 34 (1971), p. 335-336 ; Victor I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, p. 17-26.

¹¹ Andreas PIGLER, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, t. 1, Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1974, p. 324-326 ; Immo WAGNER-DOUGLAS, *Das Maria und Marthe-Bild. Religiöse Malerei im Zeitalter der Bilderstürme*, Baden-Baden, V. Koerner, 1999 ; Étienne JOLLET, « L'acte de la contemplation », in : J.-L. CHRÉTIEN, G. LAFON, É. JOLLET, *Marthe et Marie*, op. cit., p. 77-119 ; Francesca FABBRI, « L'accueil par Marthe, l'accueil par Marie : images exemplaires à l'âge baroque », in : Bruno PHALIP, Céline PÉROL, Pascale QUINCY-LEFEBVRE (éds), *Marthe et Marie-Madeleine: deux modèles de dévotion et d'accueil chrétien*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009, p. 63-82.

mettent toutes en scène les trois personnages rapportés par Luc, dans un environnement quotidien, qui évoque le monde terrestre – la maison de Marthe – représentée, depuis les œuvres de Pieter Aertsen, sous la forme d'un intérieur contemporain. L'architecture, le mobilier ou encore le décor, dont les fenêtres aux vitres en cul-de-bouteille ou les imposantes cheminées, sont autant d'éléments qui participent à l'aspect contemporain et quotidien de la scène religieuse. Dans cet espace, c'est l'activité de Marthe, le service et l'accueil du Christ, qui prédomine. Ainsi, la scène se déroule généralement dans ou à côté d'une cuisine, et l'épisode est, le plus souvent, prétexte à la représentation d'une riche et opulente nature morte, qui peut être soit placée au premier plan (selon la tradition de la « nature morte inversée »), soit juxtaposée à la scène religieuse. Quant aux trois protagonistes, les artistes s'accordent, dans la majorité des œuvres, à placer Marthe en dehors du couple formé par le Christ et Marie. Si le Christ et Marie sont représentés toujours assis, Marthe, quant à elle, est montrée debout. C'est l'élément perturbateur, dans la mesure où elle interrompt le Christ alors qu'il dispense sa Parole à Marie, mais aussi initiateur, dans la mesure où elle déclenche ainsi l'action de la scène, c'est-à-dire le dialogue entre elle et Jésus au sujet de Marie.

Au-delà de ce schéma initial, les divergences entre les œuvres flamandes et hollandaises relèvent des interactions entre les personnages et de quelques détails ajoutés, comme un livre dans les mains de Marie ou les Tables de la Loi insérées dans le décor, qui donnent alors une signification particulière à la scène. Ces variantes dans le traitement iconographique de cette scène illustrent deux approches différentes du sujet entre les catholiques et les protestants. La question de la justification est bien évidemment sous-jacente aux choix iconographiques faits par les artistes, mais les œuvres reflètent aussi, plus globalement, deux visions de la piété et de la pratique quotidienne de la religion. Les deux sœurs, loin d'être systématiquement opposées l'une à l'autre, sont alors plutôt représentées comme deux modèles complémentaires à suivre par les fidèles, pour mener une vie en accord avec la spiritualité religieuse, catholique ou protestante.

1. Marie et la Parole divine

La péripécie de Luc est construite autour du dialogue entre Marthe et Jésus. Le point essentiel en est l'enseignement dispensé par le Christ selon lequel « une seule chose est nécessaire ». La parole, et par extension l'écoute et le choix de Marie, sont donc au cœur de cet épisode évangélique, et doivent être les éléments fondamentaux de l'iconographie qui en découle. Cependant, la signification du choix de Marie et son attitude vis-à-vis du Christ sont sources de conflits entre les protestants et les catholiques. La représentation de la sainte dans les œuvres du *xvi^e* siècle cristallise ces différends, notamment à travers un détail qui lui est attribué et qui est loin d'être anecdotique : le livre.

Ce livre est systématiquement associé à la figure de Marie, et parfois à celle du Christ. En effet, un livre peut être posé sur les genoux de la sainte, reposer sur une table devant elle ou à ses pieds. Ce détail n'a pas de source scripturaire, et il n'est pas non plus évoqué dans les quelques ouvrages de l'époque moderne traitant de l'iconographie religieuse. Pieter Aertsen insère une seule fois ce livre dans une de ses œuvres vers 1559-1560¹², mais ce détail apparaîtra de façon plus systématique à partir des années 1580-1585, notamment dans les arts graphiques. Un dessin de Marcus Gheeraerts [fig. 2] et deux gravures, l'une de Pieter van der Borcht I¹³ et l'autre de Raphael Sadeler I d'après une composition de Maarten de Vos [fig. 1], présentent Marie avec un livre sur les genoux. Autour des années 1600, le tableau de Joos Goemaere semble établir durablement l'association de Marie et du livre¹⁴. Ce détail nouveau se répand alors autant dans l'art flamand des Pays-Bas du Sud catholiques, que dans l'art hollandais des Provinces-Unies officiellement calvinistes, mais il est traité et mis en scène différemment, du fait des conflits théologiques autour de la question de la justification et de la piété quotidienne.

1.1. Marie, lectrice de la Bible en milieu protestant

Les premières œuvres montrant Marie avec un livre sur les genoux sont réalisées à la fin du xvi^e siècle par des artistes partisans de la Réforme protestante. En effet, Marcus Gheeraerts est converti au calvinisme et fuit Bruges pour se réfugier en Angleterre au moment des troubles religieux¹⁵, tandis que Maarten de Vos, partisan de la foi luthérienne, s'installe pendant un temps en Allemagne¹⁶. Par la suite, les artistes représentant Marie lisant un ouvrage, ou interrompant sa lecture pour écouter le Christ, seront tous aussi liés à la Réforme. Par exemple, Hendrick van Steenwyck le jeune, qui montre Marie concentrée dans sa lecture [fig. 3], est issu d'une

¹² Pieter AERTSEN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1559-1560, Utrecht, Het Catharijneconvent Museum.

¹³ Pieter VAN DER BORCHT I, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1555-1608, Amsterdam, Rijksmuseum.

¹⁴ JOOS GOEMAERE, *Le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1600, Hermalle-sous-Huy, Bibliothèque et musée de la Gourmandise.

¹⁵ Edward HODNETT, *Marcus Gheeraerts the Elder of Bruges*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1971, p. 7-21 ; David VAN DER LINDEN, « Coping with Crisis. Career Strategies of Antwerp Painters after 1585 », *De Zeventiende Eeuw* 31 (2015), p. 18-54.

¹⁶ Jan VAN ROEY, « De Antwerpse schilders in 1584-1585: poging tot een social-religieus onderzoek », *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen* (1966), p. 125 ; Armin ZWEITE, *Martin de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 1980, p. 19-37.



FIG. 1. Raphael SADELER I d'après Maarten DE VOS, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1584, gravure, 20,2 × 28,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



FIG. 2. Marcus GHEERAERTS, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1583, plume et encre brune, 14,6 × 22,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



FIG. 3. Hendrick VAN STEENWYCK II, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1620, huile sur cuivre, 33,3 × 49,1 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts.

famille luthérienne et s'installera à Londres en 1617¹⁷. Pieter de Bloot [fig. 4] et Hendrick Martensz. Sorgh¹⁸ (deux peintres de Rotterdam), ainsi que Rembrandt et les artistes de son entourage (exerçant à Leyde et à Amsterdam) [fig. 5-6], résidant tous dans la République hollandaise, dont le calvinisme est la religion officielle. Dans les œuvres de ces artistes, Marie est systématiquement accompagnée d'un livre, généralement un gros volume, qu'elle est en train de lire, ou dont elle détache à peine le regard pendant la conversation entre le Christ et Marthe.

La figure de Marie lisant un ouvrage est en lien avec la Réforme et sa volonté de remettre au cœur de la vie religieuse les Saintes Écritures, que ce soit à travers le prêche ou à travers la lecture. Érasme insiste déjà sur l'importance d'un retour aux sources bibliques par la pratique de la lecture de la Bible¹⁹. Par la suite, les réformateurs, que ce soit Luther ou Calvin, prônent un retour aux textes bibliques comme seule source de l'enseignement religieux, tant en ce qui concerne la liturgie, la célébration

¹⁷ Jeremy HOWARTH, *The Steenwyck Family as Masters of Perspective*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 2-4, 8.

¹⁸ Hendrick MARTENSZ SORGH, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1645, Cheltenham, The Wilson, Cheltenham Art Gallery and Museum.

¹⁹ Carlos M. N. EIRE, *War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Londres, Cambridge University Press, 1986, p. 29.



FIG. 4. Pieter DE BLOOT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1639, huile sur bois, 47 × 66 cm, Vienne, Liechtenstein Museum.

des sacrements que la vie quotidienne²⁰. La place centrale accordée à la Parole et aux textes de la Bible est d'ailleurs signifiée au sein des nouveaux temples protestants ; ceux-ci sont organisés autour de la chaire, lieu de la prédication de la Parole de Dieu²¹, et sont décorés de panneaux sur lesquels sont peints des versets tirés de la Bible, appelés *tekstborden*²². En dehors des temples et de l'écoute des prêches, les fidèles sont incités à lire la Bible quotidiennement, aussi bien chez eux que dans leur atelier ou autres lieux de travail²³. Les nombreux portraits de lecteurs et de lectrices que l'on peut

²⁰ Laurence SIGAL-KLAGSBAUD, Alexis MERLE DU BOURG, «La question de "l'identification hébraïque" dans les Provinces-Unies au xvii^e siècle» in : Laurence SIGAL-KLAGSBAUD, Alexis MERLE DU BOURG (éds), *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem. Juifs et Chrétiens à Amsterdam au siècle d'or*, Paris, Éditions du Panama, 2007, p. 252.

²¹ Leo KOERNER, *The Reformation of the Image*, Chicago, University of Chicago, 2004, p. 252-281 ; Andrew SPICER, *Calvinist Churches in Early Modern Europe*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 123.

²² Mia M. MOCHIZUKI, *The Netherlandish Image after Iconoclasm, 1566-1672 : Material Religion in the Dutch Golden Age*, Aldershot, Ashgate, 2008.

²³ Lee Palmer WANDEL, «Catechisms: Teaching the Eye to Read the World», in : Feike DIETZ, ET AL. (éd.), *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500-1800*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 54.



FIG. 5. Rembrandt VAN RIJN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1648-1650, plume et encre brune, lavis bruns, 17,7 × 26,6 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, coll. Dutuit.



FIG. 6. CERCLE DE REMBRANDT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, v. 1650, plume et encre brune, lavis bruns, 16,8 × 23,4 cm, Londres, The British Museum.

recenser dans l'art hollandais du xvii^e siècle illustrent la place essentielle de la lecture dans la vie quotidienne des Hollandais²⁴.

Dans le cas de Marie, le livre qu'elle tient renvoie soit aux Saintes Écritures, soit à d'autres ouvrages religieux, tels que les catéchismes. En effet, ces derniers sont nombreux à circuler au sein des Pays-Bas au cours du xvii^e siècle, où une attention particulière est attachée à l'apprentissage quotidien du catéchisme²⁵. Les catéchismes réformés, qui proposent un enseignement sous la forme de questions-réponses, sont généralement destinés aux laïcs et à un usage domestique²⁶. Ainsi, Marie lisant la Bible ou tout autre ouvrage religieux prend les traits d'une femme pieuse de son temps, et évoque l'une des activités primordiales dans la vie quotidienne des fidèles réformés au sein des Provinces-Unies. Les œuvres attribuées à Rembrandt ou à son entourage, par exemple, offrent une image de Marie très proche des autres représentations de lecteurs pieux et concentrés sur leur lecture, de la main de ces mêmes artistes. Par exemple, la figure de Marie tenant son livre devant son visage, dans le dessin de Rembrandt conservé au British Museum [fig. 6], n'est pas sans lien avec celle de la Vierge Marie dans *La Sainte Famille* du Rijksmuseum, tableau attribué à l'atelier de Rembrandt²⁷. La femme adopte une position similaire, le dos tourné vers le spectateur et le visage à peine visible, pleinement absorbée par sa lecture.

Dans d'autres œuvres, le livre est autant associé au Christ qu'à Marie. La lecture et la parole, et par extension l'écoute, sont ici présentés comme consubstantielles à l'enseignement religieux. Dans une estampe de la main de Crispijn van de Passe, partisan de la foi anabaptiste²⁸, Jésus et Marie sont assis à table, et éclairés à la bougie [fig. 7]. Sur la table est posé un livre ouvert et le Christ pointe un doigt sur l'une des pages. Nous pouvons supposer que ce geste indique soit que Jésus était en train d'étudier l'ouvrage avec Marie au moment de l'arrivée de Marthe, soit qu'il appuie ses

²⁴ Ann Jensen ADAMS, Sabine SCHULZE (éds), *Leselust: niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Francfort, Schirn Kunsthalle, 1993 ; Gary SCHWARTZ, *Rembrandt*, Paris, Flammarion, 2006, p. 290-294.

²⁵ Christoph VISSCHER, *Auslegung der Fünff Heubtstück des heiligen Catechismi*, Schmalkanden, Kröner, 1573 : « Tous les parents sont obligés, sur le danger de perdre leurs âmes, d'enseigner le catéchisme à leurs enfants et à leurs domestiques. Tous les jours, laissez vos enfants réciter les principaux articles du catéchisme, prenant soin qu'ils parlent clairement et prononcent clairement » (traduction de l'auteur d'après : Ann Jensen ADAMS, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland: Portraiture and the Production of Community*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 169).

²⁶ A. J. ADAMS, *Public Faces*, op. cit., p. 169.

²⁷ Atelier de Rembrandt, *La Sainte Famille*, vers 1642-1648, Amsterdam, Rijksmuseum.

²⁸ Els STRONKS, *Negotiating Differences. Word, Image and Religion in the Dutch Republic*, Leyde, Brill, 2011, p. 66.



FIG. 7. Crispijn VAN DE PASSE I, *Le Christ chez Marthe et Marie*, gravure, 1574-1637, 22,8 × 16 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

propos sur « l'unique chose nécessaire » à travers un exemple tiré des textes religieux. Dans les deux cas, la scène insiste sur l'importance de la lecture et de l'étude des Écritures, source de tout enseignement en ce qui concerne la religion et la piété quotidienne, importance probablement renforcée par le détail de l'étagère située derrière Marie, et sur laquelle sont posés et alignés plusieurs livres. Au xvii^e siècle, des emblèmes présentant des livres bien rangés associés à la devise *Kruijt voor de wilde woeste* (« Remèdes pour les ignorants ») sont répandus dans les Pays-Bas²⁹, et dans cette représentation rare dans l'iconographie du Christ chez Marthe et Marie, nous pouvons voir une allusion à cette devise.

Ce rapport entre le livre, Marie et la foi réformée est corroboré par la version du sujet proposée par Jacob Jordaens [fig. 8]. Ce peintre, qui exerce dans la ville catholique d'Anvers, se convertit au calvinisme en 1648 tout en continuant de recevoir d'importantes commandes pour des retables destinés

²⁹ Jan BIALOSTOCKI, *Livres de sagesse et livres de vanités : pour une symbolique du livre dans l'art*, Paris, Éditions des Cendres, 1993, p. 34-35.



FIG. 8. Jacob JORDAENS,
*Le Christ chez Marthe
et Marie*, huile sur toile,
260 × 254 cm, Tournai, Musée
des Beaux-Arts.

à des églises catholiques³⁰. Nous ne connaissons pas les commanditaires ni la destination de sa représentation du Christ chez Marthe et Marie, mais son interprétation s'éloigne de l'iconographie catholique du sujet, car Jordaens prend ici le parti des artistes protestants de représenter Marie avec un livre ouvert sur ses genoux. Si elle ne lit pas à proprement parler l'ouvrage, son attitude recueillie, comme attentive aux paroles du Christ, l'éloigne en effet des positions plus expansives et admiratives qu'elle prend dans les œuvres flamandes, comme nous le détaillerons plus loin.

Dans certaines œuvres, les Tables de la Loi présentes dans le décor de la scène évangélique constituent également un rappel visuel de l'importance accordée à la lecture des textes religieux dans la religion réformée. Elles apparaissent dans la gravure de Raphael Sadeler I d'après Maarten de Vos [fig. 1] et dans celle de Crispijn van de Passe [fig. 7], au-dessus de la scène religieuse. Dans la peinture de Hendrick van Steenwyck le Jeune, les Tables de la Loi sont placées sur le mur latéral droit et sont richement encadrées [fig. 3], tandis que dans le tableau de Pieter de Bloot, le Décalogue est représenté plus modestement, en accord avec l'environnement de la pièce. En effet, il est reproduit sur une feuille de papier, fixée sur le mur derrière les trois personnages [fig. 4].

³⁰ Philip BENEDICT, « Calvinism as a Culture? Preliminary Remarks on Calvinism and the Visual Art », in : Paul Corby FINNEY (éd.) *Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Grand Rapids, W. B. Eerdmans, 1990, p. 36 ; Christian TÜMPEL, « Jordaens, a Protestant Artist in a Catholic Stronghold: Notes on Protestant Artists in Catholic Centres », in : Roger-Adolf d'HULST, Nora DE POORTER, Marc VANDENVEN, *Jacob Jordaens (1593-1678)*, t. 1, Bruxelles, Gemeentekrediet, 1993, p. 31-37.

Pour les réformateurs, le retour aux sources scripturaires est le seul moyen pour établir une plus grande proximité avec les premiers temps du christianisme³¹. Suivre la Loi et le modèle hébreu est préconisé autant par Luther que par Calvin. Luther et les théologiens qui lui succèdent développent une pédagogie et une catéchèse dans laquelle le Décalogue occupe une place importante³². Par ailleurs, les injonctions à suivre la Loi mosaïque entrent également en jeu dans les réflexions de Luther à propos de la Justification. Le réformateur mêle sa réflexion sur le Décalogue à une critique des œuvres inutiles, dont celles des ordres religieux³³. Dans le *Grand Catéchisme* de 1529, il explique que les Dix Commandements doivent être célébrés et élevés « bien au-dessus de tous les états, de tous les Commandements et de toutes les œuvres que l'on a coutume d'enseigner et de préconiser »³⁴. Luther exprime également le fait que « nous avons besoin du Décalogue non seulement pour nous informer de nos obligations légales, mais [que] nous avons aussi besoin de lui pour discerner jusqu'où le Saint Esprit nous a avancés dans son œuvre de sanctification, et de combien nous sommes toujours en deçà du but. »³⁵ Quant à Calvin, il propose à ses fidèles de suivre le modèle hébreu et même de s'identifier au premier peuple choisi par Dieu, les Enfants d'Israël, notamment dans son *Traité des Scandales*³⁶. Dans ses *Sermons sur le Deutéronome*, Calvin défend aussi l'idée d'avoir la Loi de Dieu « peinte sur nos murs comme dans les Tables » car « Dieu nous dit encore que c'est bon pour nous d'avoir sa Loi écrite partout »³⁷. Suivant ces prescriptions, les temples réformés s'ornent donc de *tekstborden* qui remplacent les traditionnelles images religieuses des églises catholiques³⁸.

³¹ L. SIGAL-KLAGSBALD, A. MERLE DU BOURG, « La question de "l'identification hébraïque" », *art. cit.*, p. 252.

³² Olivier CHRISTIN, *Les Yeux pour le croire : les Dix commandements en images (xv^e-xvii^e siècle)*, Paris, Seuil, 2003, p. 13.

³³ *Ibid.*, p. 45.

³⁴ Martin LUTHER, *Œuvres : 7, Le Grand Catéchisme*, Genève, Labor et Fides, 1962, p. 88 ; O. CHRISTIN, *Les Yeux pour le croire, op. cit.*, p. 46.

³⁵ Martin LUTHER, « On the Councils and the Church », in : Helmut T. LEHMANN, Jaroslav PELIKAN (éds), *Luther's Works*, t. 41, Philadelphie, Fortress Press, 1955-1986, p. 154 et 166, cité in : Benjamin J. KAPLAN, *Divided by Faith: Religious Conflict and the Practice of Toleration in Early Modern Europe*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2007, p. 57.

³⁶ Jean CALVIN, *Le Traité des scandales*, Genève, 1550 ; Jean-Marie MAYEUR, Luce PIETRI, Marc VÉNARD (éds), *Histoire du christianisme des origines à nos jours, vol. VIII : Le temps des confessions (1530-1620/30)*, Paris, Desclée, 1992, p. 73 ; B. J. KAPLAN, *Divided by Faith, op. cit.*, p. 58.

³⁷ Jean CALVIN, *Sermons on Deuteronomy* (1583), Édimbourg, The Banner of Truth Trust, 1987, p. 472-473, cité in : Angela VANHAELLEN, *The Wake of Iconoclasm. Painting the Church in the Dutch Republic*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2012, p. 34.

³⁸ A. VANHAELLEN, *The Wake of Iconoclasm, op. cit.*, p. 33-39 ; M. M. MOCHIZUKI, *The Netherlandish Image, op. cit.*, p. 251 sq.

Une démarche identique est effectuée par les Hollandais au sein de leurs demeures. Comme l'a étudié Mia Mochizuki, la présence des Dix Commandements au sein de l'espace domestique est courante dans la Hollande du xvii^e siècle³⁹. Le Décalogue est en effet le sujet le plus souvent reproduit sur les panneaux peints domestiques⁴⁰. Les œuvres citées ci-dessus reflètent ainsi une pratique commune aux protestants de la République hollandaise. Le Décalogue peut être reproduit sur différents supports. Dans l'œuvre de Hendrick van Steenwyck, il est retranscrit sur un support richement décoré, qui a l'apparence des riches *tekstborden* des temples protestants [fig. 3]. Mia Mochizuki précise que, justement, la plupart des *textes peints* domestiques sont faits sur des panneaux de bois, avec une palette de couleur réduite à du noir, pour le fond, et du blanc ou de l'or pour les lettres⁴¹, ce qui est le cas dans l'œuvre de Steenwyck. Elle mentionne également l'existence de ces *textes peints* sur des supports plus fragiles, comme des feuilles de papier, de toile, ou de parchemin⁴². L'œuvre de Pieter de Bloot illustre cette pratique plus modeste, en représentant le Décalogue sur une simple feuille de papier fixée directement au mur [fig. 4].

La présence du Décalogue au sein des demeures privées s'enracine dans les idéaux de l'Église réformée hollandaise, et répond aux injonctions de Calvin, mais aussi de Luther et d'Érasme, qui replacent la Parole au cœur de la religion. Dans l'iconographie du Christ chez Marthe et Marie, le Décalogue, associé au livre de Marie, rappelle la place centrale que doit occuper les Saintes Écritures dans la piété des fidèles, et la nécessité de lire la Bible quotidiennement.

Ainsi, l'unique chose nécessaire enseignée par le Christ, qui correspond à l'écoute de la Parole divine dans la théologie protestante, serait évoquée par le livre que lit Marie et ou bien par la présence des Tables de la Loi dans le décor de la scène évangélique. Les œuvres réalisées par des artistes adeptes de la foi réformée, ou à destination d'un public réformé, refléteraient ainsi la doctrine de la *Sola Scriptura*. Si le choix de Marie a pu être interprété comme un argument en faveur de la *Sola Fide*, et donc du fait que seule la Foi joue un rôle dans la justification des hommes selon la théologie réformée, ces œuvres insistent aussi sur l'importance des Saintes Écritures dans la religion réformée.

³⁹ Mia M. MOCHIZUKI, « At Home with the Ten Commandments: Domestic Text Paintings in Seventeenth Century Amsterdam », in : Amy GOLAHNY, Mia M. MOCHIZUKI, Lisa VERGARA (éds), *In his Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 287-300.

⁴⁰ M. M. MOCHIZUKI, « At Home », *art. cit.*, p. 290-291.

⁴¹ *Ibid.*, p. 289.

⁴² *Ibid.*, p. 289.

1.2. *Marie, figure de la vie contemplative en milieu catholique*

Dans d'autres œuvres, réalisées dans les Flandres espagnoles et plus certainement destinées à un public catholique, le livre joue un rôle différent que dans les exemples ci-dessus. En effet, dans l'iconographie flamande, Marie possède généralement un livre, mais elle ne semble pas s'y intéresser car elle s'en détourne pour regarder en direction du Christ et l'écouter. Son livre est parfois représenté fermé, ou à peine visible, caché dans les plis de sa robe, comme dans le tableau de Peter Paul Rubens et de Jan Bruegel le Jeune⁴³, ou dans l'une des nombreuses versions d'Erasmus II Quellinus [fig. 9]. Dans d'autres représentations, Marie tient le livre du bout des doigts, comme prête à le laisser tomber. L'ouvrage peut même reposer par terre, délaissé par la sainte. Dans le corpus d'œuvres flamandes, Marie est par ailleurs assise plus bas que le Christ, le plus souvent à même le sol, et, dès la fin du xvi^e siècle, elle adopte une position d'adoration vis-à-vis du Seigneur, comme dans une gravure d'après Ambrosius Francken [fig. 10] ou dans la version peinte d'Otto van Veen [fig. 11].

Dans les œuvres réalisées dans les Pays-Bas du Sud, Marie est identifiée avec Marie-Madeleine⁴⁴. L'identité composite de cette sainte, qui réunit trois femmes des Évangiles en une seule⁴⁵, est approuvée par le pape Grégoire le Grand en 591⁴⁶. Cette position est maintenue par l'Église de Rome, et réaffirmée aux xvi^e et xvii^e siècles face aux critiques des réformés, qui, suivant Lefèvre d'Étaples, distinguent les trois femmes des Évangiles et refusent de voir en Marie-Madeleine une seule femme⁴⁷. Cette polémique ne diminue pas la popularité de la sainte, et au contraire un engouement extraordinaire envers Marie-Madeleine caractérise la piété catholique du

⁴³ Peter Paul RUBENS, JAN BRUEGEL LE JEUNE, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1628, Dublin, National Gallery.

⁴⁴ Sur la figure de Marie-Madeleine, voir Susan HASKINS, *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*, Londres, Harper & Collins, 1993 ; Pierre-Emmanuel DAUZAT, *L'Invention de Marie-Madeleine*, Paris, Bayard, 2001 ; Régis BURNET, *Marie-Madeleine (I^{er}-XXI^e siècle), de la pécheresse repentie à l'épouse de Jésus : histoire de la réception d'une figure biblique*, Paris, Cerf, 2004.

⁴⁵ Marie de Béthanie (Jn 12,1-8) ; Marie de Magdala, présente lors de la Crucifixion (Jn 13,25 ; Mt 27,56-61 ; Mc 15,40-47 ; Lc 23,49-55) et à qui apparaît le Christ après la Résurrection (Mt 28,1 ; Mc 16,1-2 ; Lc 24,1 ; Jn 20,1) ; et la « pécheresse de Luc » (Lc 7,36-50).

⁴⁶ GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélies*, XXXIII, 1 (PL 76) : « Celle que Luc appelle une pécheresse, et que Jean nomme Marie, nous croyons qu'elle est cette Marie de laquelle, selon Marc, le Seigneur a chassé sept démons ». Voir S. HASKINS, *Mary Magdalen*, op. cit., p. 96 ; Jean-Louis CHRÉTIEN, « La double hospitalité », in : J.-L. CHRÉTIEN, G. LAFON, É. JOLLET, *Marthe et Marie*, op. cit., p. 13.

⁴⁷ Jacques LEFÈVRE D'ÉTAPLES, *De Maria Magdalena disceptatio*, Paris, Henri Estienne, 1518 ; Anselm HUFSTADER, « Lefèvre d'Étaples and the Magdalene », *Studies in the Renaissance* 16 (1969), p. 31 ; R. BURNET, *Marie-Madeleine*, op. cit., p. 34-37.



FIG. 9. ERASMUS QUELLINUS II, *Le Christ chez Marthe et Marie*, v. 1650, huile sur toile, 152 × 217 cm, Paris, vente Galerie Didier Aaron, 31 octobre 1975.

xvii^e siècle, dont elle devient la sainte préférée⁴⁸. Pour les catholiques, en effet, Marie-Madeleine est un modèle de contemplation, de dévotion et de repentir. Elle incarne ainsi le sacrement de la pénitence, rejeté par les protestants⁴⁹. Marie-Madeleine devient alors l'un des sujets favoris des arts visuels du xvii^e siècle sur le territoire catholique, et elle est mise en scène dans différents épisodes de sa vie, tirés des Évangiles ou de sa légende, que rapporte Jacques de Voragine dans *La Légende dorée*⁵⁰.

Marie, en choisissant la « meilleure part », c'est-à-dire l'écoute et la contemplation – et non l'action et l'agitation, qui caractérisent sa sœur – puis en se retirant dans la grotte de la Sainte-Baume pour prier, devient, pour les catholiques, le symbole de la vie contemplative. Elle conforte ainsi les ordres contemplatifs, attaqués par les réformateurs⁵¹. Calvin, dans

⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁹ Odile DELEND, « Modifications des représentations de Marie-Madeleine après le concile de Trente », in : Alain MONTANDON (éd.), *Marie-Madeleine : figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 120.

⁵⁰ L'image de Marie-Madeleine pénitente dans la grotte de la Sainte-Baume se répand très largement au cours du xvii^e siècle sur tout le territoire catholique (Marie-Paule BOTTE, Magali BRIAT-PHILIPPE, Marie-Noëlle MAYNARD, *Marie-Madeleine : la passion révélée*, Saint-Étienne, IAC-Éditions d'Art, 2016).

⁵¹ R. BURNET, *Marie-Madeleine*, *op. cit.*, p. 77.



FIG. 10. Ambrosius FRANCKEN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1585, gravure, 20,5 × 24,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



FIG. 11. Otto VAN VEEN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, v. 1600, huile sur cuivre, 63,9 × 52,3 cm, Calderdale Metropolitan Borough Council.

son *Harmonie des Évangiles*, utilise d'ailleurs l'épisode de Luc comme un argument pour réfuter la vie contemplative et les ordres religieux qui s'y conforment⁵². Le jésuite Cornelius a Lapide, dans son commentaire du passage de Luc, rappelle « contre Calvin [...] que Marie, assise silencieuse aux pieds du Christ, insensible à ce qui se passe autour à cause de son attention soutenue aux paroles du Christ, est le type même de la vie contemplative »⁵³.

Dans les œuvres destinées à un public catholique et illustrant le Christ chez Marthe et Marie, les artistes doivent donc souligner le caractère contemplatif de Marie, mais aussi rappeler qu'elle est elle-même Marie-Madeleine. Dans un premier temps, pour illustrer l'attitude contemplative de Marie, les artistes se sont certainement tournés vers un même modèle iconographique, celui de l'allégorie de la « Méditation ». Elle est figurée par une femme appuyant son menton sur l'une de ses mains et se détournant d'un livre fermé qu'elle tient dans son autre main⁵⁴. Elle est ainsi illustrée dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa, ainsi que dans la traduction française de Baudouin⁵⁵. Ensuite, pour souligner l'identité de la figure de Marie-Madeleine dans celle de Marie de Béthanie, les artistes la présentent avant sa conversion, c'est-à-dire sous les traits d'une belle femme richement vêtue et parée de bijoux. Gerard Seghers peint une Marie très séduisante, l'épaule et le sein droit dénudés [fig. 12]. Les étoffes dont elle est vêtue sont d'une plus grande richesse que le tablier de Marthe, et elle arbore de riches bijoux – bijoux de cheveux, boucles d'oreilles et bracelets de perles. Par ailleurs, la pose méditative conférée à Marie peut aussi faire écho aux nombreuses images de la Marie-Madeleine pénitente qui fleurissent entre le milieu du xvi^e siècle et le milieu du xvii^e siècle à travers l'Europe catholique, que ce soit dans les Flandres, en France, en Espagne ou encore en Italie⁵⁶.

⁵² Jean CALVIN, *Sur la concordance ou Harmonie composée de trois évangélistes asçavoir S. Matthieu, S. Marc et S. Luc*, in: Jean CALVIN, *Commentaires de Jehan Calvin sur le Nouveau Testament*, t. 1, Paris, C. Meyrueis, 1854-1855, p. 349 : « Mais parce que ce passage a été vilainement perverti et tiré par force à la louange de la vie qu'on appelle contemplative, il nous faut chercher le vrai sens de celui-ci, par lequel il apparaîtra que Christ n'a rien moins pensé que de recommander à ses disciples une oisiveté, pour les faire passer le temps en des spéculations frivoles sans aucun profit. Il est vrai que cette erreur n'est pas d'aujourd'hui mais est bien ancienne, de dire que ceux qui étant éloignés de tout manquement d'affaires s'adonnent du tout à contemplation, mènent une vie angélique. »

⁵³ Cornelius a LAPIDE, *The Great Biblical Commentary of Cornelius a Lapide*, Londres, John Hodges, 1890.

⁵⁴ O. DELENDÁ, « Modifications des représentations de Marie-Madeleine », *art. cit.*, p. 126.

⁵⁵ Cesare RIPA, « Méditation », *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, partie I, Paris, Aux amateurs de livres, 1643, p. 107.

⁵⁶ Marie-Paule BOTTE, in: *Marie-Madeleine*, *op. cit.*, p. 105, cat. 79, p. 146-cat. 108, p. 168. TITIEN, *La Madeleine pénitente*, 1533, Florence, Palais



FIG. 12. Gerard SEGHERS, *Le Christ chez Marthe et Marie*, v. 1620, huile sur toile, 20,5 × 21,5 cm, Madrid, Musée du Prado.

Erasmus II Quellinus propose plusieurs peintures illustrant le Christ chez Marthe et Marie, où il confère à cette dernière les différents traits caractéristiques qui rappellent l'iconographie de Marie-Madeleine. Toutefois, il donne à chaque fois une attitude différente à Marie. Elle est en prière dans le tableau de Lille⁵⁷ ; assise, les mains croisées sur un livre fermé dans le tableau de la Galerie Didier Aaron [fig. 9] ; ou dans une pose contemplative, la tête appuyée sur une main, dans la peinture de Valenciennes [fig. 13].

Pitti ; Guido RENI, *Sainte Madeleine en prière*, vers 1627-1628, Quimper, Musée des Beaux-Arts ; George DE LA TOUR, *La Madeleine à la veillesse*, 1642-1644, Paris, Musée du Louvre ; Esteban Bartolomé MURILLO (d'après), *La Madeleine pénitente*, XVII^e siècle, Madrid, Musée du Prado ; Geldorp GORTZIUS, *La Madeleine pénitente*, 1610, collection privée ; Simon de Vos, *La Madeleine pénitente*, 1634, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

⁵⁷ ERASMUS II QUELLINUS et Jan FYT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, XVII^e siècle, Lille, Musée des Beaux-Arts.



FIG. 13. ERASMUS QUELLINUS II, ADRIAEN VAN UTRECHT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, v. 1650, huile sur toile, 172 × 243 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.

Ces œuvres semblent montrer une sorte de progression dans les étapes dévotionnelles et contemplatives de Marie. Dans la version de la Galerie Aaron, Marie possède encore un livre, dont elle se détourne pour écouter le Christ. Dans les deux autres versions, elle n'a plus de livre. Son attitude est davantage méditative et entièrement tournée vers le Christ, seul objet de sa dévotion. Dans le tableau de Valenciennes, Marie adopte la position de la méditation, mais sans le livre, tandis que dans celui de Lille, elle est plus recueillie sur elle-même, les mains en prière, mais le regard toujours dirigé vers le Christ.

La figure de Marie du tableau de Valenciennes a peut-être servi de modèle à Johannes Vermeer pour sa propre version du sujet, peinte vers 1654-1656 [fig. 14]⁵⁸. En effet, hormis le changement du bras soutenant la tête, Marie adopte exactement la même posture méditative, assise aux pieds du Christ, le regard levé vers lui, la tête penchée et appuyée sur l'une de ses mains repliée, tandis que l'autre repose sur sa jambe. Cependant, Marie est vêtue beaucoup plus humblement que dans le tableau de Quellinus, et, très recueillie, elle ne montre aucun signe extérieur d'exaltation.

⁵⁸ Eduard TRAUTSCHOLDT, « Johannes Vermeer », *Thieme-Becker* XXXIV (1940), p. 265.



FIG. 14.
 Johannes
 VERMEER,
*Le Christ
 chez Marthe
 et Marie*,
 1654-1656,
 huile sur toile,
 158,5 × 141,5 cm,
 Édimbourg,
 National Gallery
 Scotland.

L'hypothèse selon laquelle Vermeer aurait utilisé comme modèle l'œuvre de Quellinus pour peindre Marie est tout à fait vraisemblable. En effet, peu de temps avant la réalisation de cette œuvre, Erasmus II Quellinus se rend dans la République hollandaise pour participer à la décoration du nouvel Hôtel de Ville d'Amsterdam⁵⁹. À la même période, Vermeer est accepté dans la guilde de Saint-Luc, et il est possible qu'il soit informé de la carrière et de la renommée de l'artiste anversois, et qu'il connaisse la composition de Valenciennes⁶⁰. De plus, nous pouvons déceler dans son œuvre la trace d'un autre modèle flamand, la peinture d'Otto van Veen, dont la composition est gravée par Georg van den Velden⁶¹. Donc Vermeer, peintre hollandais converti au catholicisme à la suite de son mariage avec Catharina Bolnes en 1653⁶², se serait inspiré de deux modèles peints par des artistes exerçant

⁵⁹ Hans SCHNEIDER, «Erasmus Quellinus te Amsterdam», *Oud Holland* 42 (1925), p. 54-57.

⁶⁰ Ben BROOS, Arthur K. WHEELOCK, *Johannes Vermeer*, Zwolle, Waanders, 1995, p. 92; Gilles AILLAUD, Albert BLANKERT, John Michael MONTIAS, *Vermeer*, 1986, Paris, Hazan, 2004, p. 80.

⁶¹ Georg VAN DEN VELDEN, d'après Otto VAN VEEN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

⁶² Jan BLANC, *Vermeer : la fabrique de la gloire*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014, p. 316.

dans les Flandres catholiques pour sa version du Christ chez Marthe et Marie. Si la destination de cette œuvre ne nous est pas connue, la démarche de se tourner vers des modèles catholiques et de représenter Marie dans une attitude proche de celle de la figure de la Méditation, nous laisse supposer que la peinture est également destinée à un public catholique⁶³. Enfin, dans les œuvres de Jan Steen, peintre hollandais mais également converti au catholicisme⁶⁴, Marie adopte aussi l'attitude méditative des œuvres catholiques, délaissant un gros volume posé à côté d'elle⁶⁵.

Ainsi, l'étude de la figure de Marie associée à un livre fait apparaître deux visions de l'épisode de Luc. Comme l'a déjà souligné Odile Delenda, la signification du livre et l'attitude de Marie vis-à-vis de ce dernier diffèrent si l'œuvre est destinée à un commanditaire catholique ou réformé⁶⁶. D'un côté, les éventuels commanditaires catholiques souhaiteraient voir Marie, associée à la figure de Marie-Madeleine, assise aux pieds du Christ, mains croisées, inactive, écoutant les paroles divines. De l'autre côté, les protestants ne pourraient accepter une telle représentation de la sainte, car elle affirmerait la supériorité de la vie contemplative sur la vie active. L'image de Marie lisant la Bible, la montrant ainsi en pieuse réformée, s'oppose alors à celle de la sainte comme symbole de la vie contemplative.

2. Marthe, l'action au service de l'hospitalité

Si une différence de traitement existe dans la figure de Marie entre l'iconographie catholique et protestante de l'épisode de Luc, la figure de Marthe n'est pas caractérisée par un attribut qui la ferait pencher d'un côté ou de l'autre. En dehors de l'accessoire de cuisine qu'elle tient fréquemment, et qui permet de la reconnaître même hors du contexte de la scène religieuse⁶⁷, les artistes ne lui ont pas attribué un élément équivalent au livre de Marie. C'est donc principalement son attitude, son action, son interaction avec les autres figures et sa place dans le décor, qui sont significatives de son interprétation par les artistes et les commanditaires.

Néanmoins, à partir de la fin du ^{xvi}^e siècle, alors que les peintres délaissent le schéma de la « nature morte inversée » et redonnent la primauté

⁶³ B. BROOS, A. K. WHEELOCK, *Johannes Vermeer, op. cit.*, p. 90.

⁶⁴ Peter C. SUTTON, Marigene H. BUTLER, « The Life and Art of Jan Steen », *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 78/337-338 (1982-1983), p. 7.

⁶⁵ Jan STEEN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1655, Nimègue, collection particulière.

⁶⁶ Odile DELEND, « Sainte Marie Madeleine et l'application du décret tridentin (1563) sur les saintes images », in : Eve DUPERRAY (éd.), *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Paris, Beauchesne, 1989, p. 201.

⁶⁷ Karel VAN MALLERY, d'après Maarten DE VOS, *Marthe*, 1595-1599, Amsterdam, Rijksmuseum.

aux figures de la scène religieuse, Marthe se voit accorder une place de plus en plus importante. Si elle est toujours associée à l'espace de la cuisine, et tient fréquemment des ustensiles de cuisine, voire de la nourriture, la différence physique avec sa sœur est de moins en moins marquée par rapport aux œuvres de Pieter Aertsen et Joachim Beuckelaer. Cette revalorisation de la figure de Marthe est stimulée, d'une part, par la défense accrue des œuvres et de la charité du côté catholique. D'autre part, dans les œuvres hollandaises, l'image de Marthe renvoie probablement à la vie active prônée par les réformés et spécialement à l'activité domestique, qui occupe une place importante dans la vie quotidienne des Hollandais.

2.1. *Marthe, figure de la charité catholique*

Dans plusieurs œuvres, Marthe se voit accorder une nouvelle dignité, notamment à travers des vêtements plus élégants et plus nobles que ceux qu'elle porte dans les œuvres de Pieter Aertsen ou de Joachim Beuckelaer, lui conférant une apparence plus proche de celle de sa sœur, comme dans les peintures d'Erasmus II Quellinus [fig. 9 & 13] ou de Johannes Vermeer [fig. 14]. Par ailleurs, elle n'est plus une figure faisant irruption dans la sphère sacrée occupée par Marie et Jésus, interrompant la discussion entre eux. Au contraire, les artistes l'unissent souvent au duo formé par le Christ et Marie. Déjà, dans la gravure d'après Ambrosius Francken, les trois figures ne forment plus qu'un seul groupe structurellement uni, dans lequel Marthe se voit attribuer la place centrale, dominant de toute sa hauteur Marie, assise sur le sol [fig. 10]. Cette même configuration est reprise par Otto van Veen [fig. 11], puis par Vermeer [fig. 12]. Marthe reste, toutefois, systématiquement associée à la nourriture terrestre, et aux luxuriantes natures mortes qui traduisent visuellement l'affairement dont elle fait preuve dans son accueil du Christ.

Parmi les nombreux aliments qui composent ces natures mortes, de la volaille est presque systématiquement représentée. Dans un polyptique réalisé pour la ville catholique de Erfurt, en Allemagne, le panneau de *Sancta Martha hospita* montre Marthe avec, comme attribut, un poulet dans une assiette⁶⁸. Dans un tableau attribué à Adriaen van Utrecht, conservé au musée de Picardie, l'artiste reprend le schéma de la nature morte inversée et place Marthe au premier plan, tenant une volaille plumée dans les bras⁶⁹. Le poulet serait alors une marque de son hospitalité et de l'accueil qu'elle fait au Christ. Une valeur positive est ainsi octroyée à

⁶⁸ Anonyme allemand, *Martha hospita*, Weimar, musée du château (reproduction par F. FABBRI, «L'accueil par Marthe, l'accueil par Marie», *art. cit.*, fig. 2, p. 73).

⁶⁹ Adriaen VAN UTRECHT (attribué à), *Nature morte avec Marthe s'affairant dans une cuisine et le Christ parlant à Marie*, xvii^e siècle, Amiens, musée de Picardie.

Marthe, représentée comme une sage gouvernante de maison, préparant la révélation divine⁷⁰.

Dans les œuvres d'Erasmus II Quellinus, la figure de Marthe se situe entre la nature morte et le couple Christ-Marie [fig. 9 et 13]. Elle semble alors se placer comme une figure intermédiaire entre les choses de la vie terrestre, qu'elle offre au Christ, et celles de la vie spirituelle, à savoir l'enseignement du Christ. Cette place conférée à Marthe, qui fait le lien entre vie terrestre et vie spirituelle, est peut-être à mettre en relation avec une certaine compréhension de l'épisode de Luc, qui valorise l'activité et le service de Marthe face à l'attitude de Marie. Cette lecture est notamment celle que propose Maître Eckhart (1260-1327) dans ses sermons *Intravit Iesus in quoddam castellum*⁷¹. Selon lui, Marthe est déjà une fidèle accomplie qui « peut diriger toute son activité et son travail vers le salut éternel » tandis que Marie est encore en devenir, destinée à « d'abord devenir une Marthe » avant d'être « réellement une Marie »⁷². Ce rôle positif accordé à Marthe se répand aux xv^e et xvi^e siècles dans plusieurs légendes⁷³ et mystères néerlandais, dont le *Maastrichtsche Paaschspel*⁷⁴, qui lui attribuent un rôle

⁷⁰ F. FABBRI, « L'accueil par Marthe, l'accueil par Marie », *art. cit.*, p. 72.

⁷¹ MAÎTRE ECKHART, *Sermon LXXXVI*, « Et ce néant était Dieu », Paris, 2000, p. 184-186 : « Lorsque Marthe dit : “Seigneur, ordonne-lui de m'aider.” Cela, Marthe ne le dit pas par contrariété, plutôt : elle le dit par une bienveillance qui la pressait. Nous devons l'attribuer à une bienveillance ou à une taquinerie. Comment donc ? Prêter attention ! Elle voyait que Marie était possédée par la délectation selon toute la satisfaction de son âme. Marthe connaissait Marie mieux que Marie Marthe, car elle avait déjà vécu longtemps et bien ; car c'est la vie qui confère la connaissance la plus noble [...] Alors le Christ lui répondit et dit : “Marthe, Marthe, tu te soucies, tu es en peine pour beaucoup de choses. Une seule est nécessaire. Marie a choisi la meilleure part, qui jamais ne lui sera ravie.” Cette parole, le Christ la dit à Marthe non pas sous forme de blâme, plutôt, il lui répondit et lui donna consolation que Marie deviendrait telle qu'elle le désirait. »

⁷² É. JOLLET, « L'acte de la contemplation », *art. cit.*, p. 81 ; Paul PETIT, *Œuvres de Maître Eckhart. Sermons. Traités*, Paris, Gallimard, 1942, « Sermon LXXXVI », p. 244-253, p. 252 : « Le Christ peut donc dire à bon droit : “Tu te soucies et t'inquiètes pour bien des choses” ; Marthe était si réelle que sa fuite hors du monde ne l'empêchait pas de diriger toute son activité et son travail vers le salut éternel. Même Marie devait d'abord devenir une Marthe avant qu'elle ne devint réellement une Marie. Car quand elle était assise aux pieds de Notre-Seigneur elle ne l'était pas encore : elle l'était bien par le nom, mais non par sa réalisation spirituelle [...]. Elle était encore assise dans le chapitre des ravissements et des sentiments tendres : elle venait d'arriver à l'école et apprenait à vivre. Tandis que Marthe au contraire se tenait si ferme dans l'être qu'elle pouvait dire : “Seigneur, dites-lui de se lever” ».

⁷³ Hans HANSEL, *Die Maria-Magdalena Legende*, Greifwald, Deilmayer, 1937, p. 115-119 ; C.G.N. de VOOYS, « De legende van S. Maria Magdalena bekeeringe », *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal en Letterkunde* 24 (1905), p. 16-44.

⁷⁴ Henri Ernst MOLTZER, *Middelnederlandsche dramatische poëzie*, Groningue, J.B. Wolters, 1875 ; Jacob Adolf WOPF, *Geschiedenis van het drama en van het toneel in Nederland*, t. 1, Groningue, J. B. Wolters, 1904, p. 21.

dans la conversion de sa sœur Marie. Une autre personnalité catholique majeure louant le rôle de Marthe est sainte Thérèse d'Avila. En s'adressant à ses sœurs, elle fait l'éloge de l'accueil et du service de Marthe envers le Christ, au détriment de la contemplation de Marie :

Que prétendez-vous de plus que de ressembler à cette bienheureuse sainte, qui a mérité de recevoir tant de fois dans sa demeure Notre Seigneur Jésus Christ, de lui donner à manger, de le servir, de manger à sa table? Si vous restiez en contemplation comme Madeleine, il n'y aurait personne pour donner à manger à cet Hôte divin⁷⁵.

L'accueil et l'hospitalité de Marthe sont donc reconnus comme des valeurs essentielles dans la vie des catholiques. Cette valorisation de la sainte va de pair avec la défense de la charité et de la pratique des bonnes œuvres par l'Église romaine, au titre de la défense de la foi catholique. Marthe rappelle alors le rôle essentiel joué par la charité et l'exercice des œuvres dans le processus de justification selon les catholiques. Pour l'Église de Rome, la foi ne saurait sauver sans la charité, et l'homme n'est pas seulement justifié par sa foi, mais aussi par ses œuvres⁷⁶. En cela, l'Église catholique s'attache à l'Évangile de saint Matthieu⁷⁷. Au cours de la sixième session du concile de Trente, en 1547, les pères catholiques réaffirment la nécessité de la charité et des œuvres dans la vie des fidèles, en rappelant que la foi seule n'est pas suffisante pour unir ces derniers au Christ⁷⁸.

Plusieurs figures importantes du catholicisme tridentin diffusent et défendent cette position de l'Église de Rome, dont saint Charles Borromée

⁷⁵ SAINTE THÉRÈSE D'AVILA, *Le Chemin de la perfection*, Paris, 1961, p. 118, cité in : É. JOLLET, « L'acte de la contemplation », *art. cit.*, p. 81.

⁷⁶ Émile MÂLE, *L'Art religieux après le concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle (Italie, France, Espagne, Flandres)*, 1932, Paris, Armand Colin, 1951, p. 87.

⁷⁷ Mt 25,34-35 : « Alors le roi dira à ceux qui seront à sa droite : "Venez les bénis de mon Père, recevez en partage le Royaume qui a été préparé pour vous depuis la fondation du monde. Car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger ; j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire ; j'étais un étranger et vous m'avez recueilli" ».

⁷⁸ *Le Saint concile de Trente œcuménique et général célébré sous Paul III, Jules III et Pie IV*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1674, sixième session (« Décret touchant la justification »), chapitre VII (« Ce que c'est que la Justification, & quelles en sont les causes ») : « Car si l'Espérance et la Charité ne se joignent pas à la Foi, elle n'unit pas parfaitement avec Jésus-Christ, ni elle ne rend pas l'homme un membre vivant de son corps. C'est ce qui a donné lieu à ces vérités, que la Foi sans les œuvres est morte et inutile (Jacob II, 17) ; et aussi, qu'en Jésus-Christ, ni la Circoncision, ni l'incirconcision ne servent de rien, mais la Foi qui opère par la Charité (Galat. V, 6). C'est cette Foi, que les catéchumènes, selon la tradition des apôtres, demandent à l'Église, auparavant le sacrement du Baptême, lorsqu'ils demandent la Foi, qui donne la vie éternelle, que la Foi seule ne peut pas donner sans l'Espérance et la Charité. Et pour cela, on leur répond incontinent cette parole de Jésus-Christ : si vous voulez entrer en la vie, garder les Commandements (Matth. XIX, 17) ».

ou Pierre de Bérulle⁷⁹. Les jésuites justifient également la nécessité des œuvres dans le salut des hommes. Ignace de Loyola, dans ses *Exercices spirituels*, met en garde contre la doctrine de la prédestination et sur le fait de croire en « l'excellence de la vertu de la foi », de peur que les fidèles ne deviennent « négligents et paresseux pour les bonnes œuvres, soit avant la conversion, lorsque la foi n'est pas encore animée par la charité, soit après »⁸⁰. Par la suite, au début du xvii^e siècle, Cornelius a Lapide, dans son commentaire de l'épisode de Luc, souligne aussi l'importance de la charité tout en dénonçant l'interprétation erronée de la péricope par les réformateurs :

Qu'est-ce que cette unique chose qui est nécessaire? Luther, Bullinger, Melancton, et d'autres innovateurs, répondent la Foi, c'est-à-dire écouter l'Évangile et croire en lui. Parce que c'est ce que fait Madeleine. D'où ils pensent que la foi seulement est nécessaire pour le salut. Croyez seulement, ils disent, que vous êtes sauvés par les mérites du Christ, et vous obtiendrez assurément votre salut. Mais une telle foi est irréflectie et trompeuse. Car les blasphémateurs et les scélérats peuvent la posséder. C'est pourquoi, en plus de la foi, l'espoir, la charité, et les bonnes œuvres sont nécessaires pour le salut, comme cela est clair dans Matt. XIX, 17, I Cor. XIII [...] ⁸¹.

La charité devient donc la première vertu face aux protestants⁸². Dans ce contexte, Marthe s'affirme aux côtés de Marie en tant que figure représentative d'une doctrine fondamentale pour l'Église de Rome, celle de la justification par les œuvres. Par ailleurs, la charité gagne aussi en importance dans la foi catholique, du fait de son interdépendance avec le sacrement eucharistique, autre point théologique opposant les catholiques aux réformés. Comme le souligne Alexandra Woolley, le bénéfice de la communion eucharistique reste imparfait si elle n'est pas accompagnée d'une pratique concrète de la charité⁸³.

Dans plusieurs images du Christ chez Marthe et Marie, des références directes ou indirectes à l'eucharistie peuvent être relevées, le plus souvent dans les natures mortes. Par exemple, dans la peinture de Quellinus passée en vente à la Galerie Didier Aaron, Marthe est en train de ramasser de larges grappes de raisin au milieu de gibiers et de carcasses de viandes [fig. 9]. Ces grappes de raisin sont assez communes dans les natures mortes présentes dans l'iconographie du Christ chez Marthe et Marie, mais elles

⁷⁹ É. MÂLE, *L'art religieux*, op. cit., p. 87-90.

⁸⁰ IGNACE DE LOYOLA, *Les Exercices spirituels*, Namur, éditeur, 2005.

⁸¹ C. a LAPIDE, *The Great Biblical Commentary*, op. cit.

⁸² ALEXANDRA WOOLLEY, *Du bon usage de la vertu : images de la charité dans l'art français du xvii^e siècle*, thèse de doctorat, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2015, p. 27.

⁸³ *Ibid.*, 115.

s'intègrent généralement dans des paniers au milieu d'autres fruits⁸⁴. Dans le cas de l'œuvre de Quellinus, le fait qu'il s'agisse du seul fruit au milieu d'une accumulation de viandes, et qu'il soit pris par Marthe, comme enlacé dans ses bras, confère au raisin une valeur particulière. On peut très probablement y voir une référence à l'eucharistie. Marthe, figure de la charité, choisit d'offrir au Christ du raisin, symbole de son sacrifice à venir. Ce sacrifice est d'ailleurs peut-être évoqué par la viande présente dans cette œuvre, possible souvenir du gigot trônant au premier plan du tableau de Pieter Aertsen de 1552⁸⁵. Le raisin occupe aussi une place de premier ordre dans une peinture attribuée au cercle d'Osias Beert⁸⁶. Dans cette œuvre, l'artiste reprend le schéma de la « nature morte inversée » de Pieter Aertsen, et présente la scène religieuse à l'arrière-plan d'une nature morte composée de différents éléments posés sur une table en bois. Au centre de celle-ci et au milieu d'autres coupes de fruits, un large plateau propose plusieurs grappes de raisin. Celui-ci prend le pas visuellement sur le reste de la composition. Par ailleurs, un *roemer* rempli de vin blanc est posé juste au-dessus du plat. De nouveau, nous pouvons supposer que cette prégnance visuelle accordée au raisin et au vin évoque le sacrement de l'eucharistie.

Il nous semble que c'est dans l'œuvre de Vermeer que la référence à l'eucharistie est la plus significative, et le plus directement liée à l'accueil et à la charité de Marthe [fig. 14]. En effet, dans la version du maître hollandais, Marthe se penche vers le Christ et apporte une corbeille dans laquelle repose un seul pain. Il s'agit de la seule nourriture représentée dans le tableau, la traditionnelle nature morte ayant été supprimée. La corbeille de pain forme le point central de la composition. Marthe n'est pas agitée, mais, au contraire, elle montre une attitude calme et retenue. Ses gestes ne trahissent pas la plainte dont elle fait part au Christ. Elle semble plutôt écouter la réponse du Christ à propos de la meilleure part. Vermeer choisit de la placer au centre de la peinture, contrairement à la tradition qui tend à l'excentrer sur le côté de la composition. Elle domine ici la scène de toute sa hauteur, et forme la pointe supérieure du triangle formé par les trois protagonistes. De plus, comme l'a souligné Étienne Jollet, c'est certainement dans cette œuvre que la différence physique entre les deux sœurs est la plus minime, si ce n'est inexistante⁸⁷. Marthe et le pain qu'elle offre au Christ sont donc au centre de la composition de Vermeer. Nous pouvons voir dans cette place accordée au pain une référence au sacrement de l'eucharistie, qui peut être

⁸⁴ Voir par exemple Hendrick VAN BALEN et David TENIERS LE VIEUX, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1620-1640, Bergame, Académie de Carrare; Adriaen VAN UTRECHT et Theodoor ROMBOUTS, *Le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1630, vente Sotheby's Londres (8 juillet 1999).

⁸⁵ É. JOLLET, « L'acte de la contemplation », *art. cit.*, p. 95.

⁸⁶ OSIAS BEERT I (suiueur), *Nature morte de fruits avec le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1640, vente Christie's Londres (10 avril 2003).

⁸⁷ É. JOLLET, « L'acte de la contemplation », *art. cit.*, p. 84.

interprétée à la lumière des textes de saint Augustin. Dans un discours à propos de l'assistance à l'office, le Père de l'Église utilise l'épisode de Luc pour établir un parallèle entre la Parole divine et le pain eucharistique, tous deux étant des nourritures essentielles pour les hommes⁸⁸. Comme nous l'avons dit plus haut, le tableau de Vermeer est probablement destiné à un public catholique, pour qui le sacrement eucharistique occupe une place privilégiée dans la piété et la liturgie. En juxtaposant ainsi le Christ dispensant son enseignement, et le pain offert par Marthe, Vermeer rappelle aux spectateurs les deux nourritures fondamentales pour tout catholique – la Parole divine et le pain eucharistique, qui est véritablement le corps du Christ selon le dogme de la transsubstantiation. Il réhabilite alors Marthe, en tant que pourvoyeuse du pain eucharistique.

2.2. *Marthe et les vertus domestiques en milieu protestant*

Il a souvent été souligné, à propos du Christ chez Marthe et Marie, que l'épisode est, pour les réformateurs, un argument en faveur de la *Sola Fide*⁸⁹. Cependant, il ne semble pas que Marthe, et les valeurs qu'elle représente – l'accueil, le service, les bonnes œuvres et le souci des tâches domestiques – soient vues de manière négative par Luther, Calvin et les autres réformés. En effet, dans la théologie protestante de la justification, si seule la foi compte pour le salut des hommes, les bonnes œuvres ne sont pas, pour autant, à dénigrer par les fidèles. Dans ses *Commentaires de l'Épître aux Galates*, Luther commente l'épisode de Luc et, en s'adressant aux lecteurs, il explique que le fidèle doit d'abord «s'exercer à écouter l'Évangile et qu'après l'avoir entendu et reçu, il se réjouisse et rende grâce à Dieu et qu'alors il s'exerce aux bonnes œuvres qui sont prescrites dans la loi [...]»⁹⁰. Ces deux faces de la vie du fidèle sont aussi défendues par Calvin lorsqu'il commente la péripécie lucanienne dans son *Harmonie des*

⁸⁸ SAINT AUGUSTIN, *Sermon CIV*, n° 4 (PL 38, 618), cité in : É. JOLLET, «L'acte de la contemplation», *art. cit.*, p. 111 : « Tant que nous sommes ici [à l'église] dans quelle mesure avons-nous part à ce que faisait Marie ? En effet, actuellement vous y avez quelque part, puisque écartés de vos affaires, dégagés de vos soucis domestiques, vous vous êtes réunis, vous êtes là, vous écoutez. En cela vous êtes semblables à Marie. Et il vous est plus aisé d'imiter Marie qu'à moi qui parle. Cependant ce que je vous dis vient du Christ, et, venant du Christ, cela vous nourrit. Comme le pain est pour tous, j'en vis avec vous. Nous vivons maintenant frères si vous vous tenez dans le Seigneur. »

⁸⁹ H. Rodney NEVITT JR., « Vermeer's Milkmaid in the Discourse of Love », in : Walter S. MELION, Joanna WOODALL, Michael ZELL (éds), *Ut pictura amor: The Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory and Practice, 1500-1700*, Leiden, Brill, 2017, p. 352 ; Jennifer S. WYANT, *Beyond Mary or Martha: Reclaiming Ancient Models of Discipleship*, Atlanta, SBL Press, 2019, p. 235.

⁹⁰ Martin LUTHER, *Œuvres, 15, Commentaires de l'Épître aux Galates*, Genève, Labor et Fides, 1969, p. 223.

Évangiles, et affirme qu'« il y a temps d'ouïr, et temps de faire, et de mettre la main à la besogne »⁹¹. Pour Calvin, « Dieu a créé les hommes et mis au monde, afin qu'ils s'emploient à quelque labeur et exercice ; et qu'il n'y a sacrifice plus plaisant à Dieu que quand un chacun se range à sa vocation, met peine de vivre en sorte qu'il apporte quelque profit à la société commune des hommes »⁹². Le *Catéchisme de Heidelberg* pose également la question de l'intérêt des bonnes œuvres dans la vie des hommes, puisque seule la grâce du Christ les délivre de la misère. La réponse explique alors que « Christ, après nous avoir rachetés par son sang, nous renouvelle aussi par son Saint-Esprit à son image, afin que nous montrions reconnaissants envers Dieu pour ses bienfaits par toute notre vie »⁹³.

Ainsi, l'attitude de Marthe ne va pas à l'encontre des recommandations professées par les réformateurs et le Catéchisme de Heidelberg. Au contraire, elle choisit d'accomplir de bonnes œuvres consciemment et de manière désintéressée, au profit du Christ qu'elle accueille dans sa demeure. Par ailleurs, l'activité de Marthe et les tâches domestiques qu'elle exécute peuvent répondre aux exigences que l'on attend d'une femme pieuse dans la société hollandaise et calviniste du xvii^e siècle. Simon Schama, dans son ouvrage *L'Embaras de richesses*, détaille l'attachement dont les Hollandais font état concernant la discipline du ménage, de l'ordre et de la propreté dans le cadre de la vie domestique⁹⁴. L'historien souligne que ces corvées domestiques ont une valeur morale, et que les femmes vertueuses sont représentées comme des ménagères, balai et seau à la main dans certains ouvrages contemporains, comme dans *De Beurs der Vrouwen* (« *La Bourse des femmes* »)⁹⁵. C'est d'ailleurs ainsi que Pieter Aertsen représente Marthe, un balai à la main, dans plusieurs de ses œuvres. Luther, dans le *Grand Catéchisme*, défend justement « les œuvres ordinaires et quotidiennes de la vie domestique » qui sont méprisées par les catholiques parce que « de telles œuvres sont sans valeur et sans éclat aux yeux du monde »⁹⁶.

Ainsi, nous pouvons supposer que dans les œuvres hollandaises, qui présentent un caractère protestant, Marthe est représentée comme une vertueuse ménagère, s'interrompant dans son action pour s'adresser au Christ. Dans les dessins conservés au Petit Palais et au British Museum, Marthe est assise devant l'âtre et est en train de peler un légume ou un fruit, peut-être une pomme – activité souvent représentée dans les scènes de genre

⁹¹ J. CALVIN, *Sur la concordance*, op. cit., p. 349.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Catéchisme de Heidelberg*, « La Reconnaissance », qu. 86, in : O. FATIO (éd.), *Confessions et catéchisme*, op. cit., p. 163.

⁹⁴ SIMON SCHAMA, *L'Embaras de richesses : la culture hollandaise au siècle d'or*, 1987, Paris, Gallimard, 199, p. 501 sq.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 507 et 509.

⁹⁶ MARTIN LUTHER, *Le Grand Catéchisme*, op. cit., p. 84.

hollandaises [fig. 5-6]⁹⁷. Elle se tourne pour discuter avec le Christ, tandis que Marie est concentrée dans sa lecture. Dans d'autres représentations, Marthe, un panier à la main, semble revenir de l'extérieur, chargée de provisions, certainement destinées au Christ⁹⁸.

Dans les œuvres de Rembrandt et de son entourage, Marthe est représentée sous les traits d'une ménagère hollandaise, proche des nombreuses femmes d'intérieur qui servent de modèle aux scènes de genre contemporaines. Son activité n'est pas dénigrée. Au contraire, elle représente, après la lecture des Écritures, l'autre caractéristique de la piété hollandaise. Comme le dit Calvin, il y a un temps pour l'écoute, incarné par Marie, et un temps pour faire, choisi par Marthe. Celle-ci évoque alors les vertus liées à la domesticité et aux différentes activités qui lui sont rattachées, et notamment la préparation des repas.

L'art des écoles du Nord est riche de représentations du Christ chez Marthe et Marie. Alors que les artistes cherchent à respecter le texte évangélique, en illustrant les trois personnages selon leur action respective, la mise en scène et plusieurs détails soulignent une interprétation différente de l'épisode, et laissent ainsi supposer que leurs œuvres sont destinées à des publics différents, catholiques ou partisans de la foi réformée.

D'un côté, les réalisations peintes dans les Flandres espagnoles refléteraient davantage une lecture catholique du texte de saint Luc. La position contemplative de Marie, la place et la valorisation de Marthe, notamment par son association à des attributs eucharistiques, évoquent deux points essentiels du catholicisme – la vie contemplative et l'exercice des œuvres. Ces mêmes éléments sont repris par les artistes catholiques des Pays-Bas du Nord, dont Vermeer et Jan Steen, ce qui montre une cohérence dans la compréhension de l'épisode et le message véhiculé par sa représentation dans un milieu catholique.

D'un autre côté, dans l'art hollandais, plusieurs œuvres montrent des détails révélateurs de l'interprétation protestante de l'épisode de Luc. S'il est toujours délicat de parler d'œuvres protestantes, surtout dans le contexte du calvinisme, opposé à l'art religieux, ces productions sont très probablement destinées à des commanditaires issus des différents courants réformés – calvinistes, luthériens, ou mennonites par exemple. Comme nous l'avons montré, les détails que sont le livre de Marie et les Tables de la Loi

⁹⁷ GABRIEL METSU, *Cuisinière pelant des pommes*, vers 1655-1658, Paris, Musée du Louvre; NICOLAËS MAES, *Jeune fille pelant des pommes*, vers 1657, New York, The Metropolitan of Art; GERARD TER BORCH II, *Intérieur avec une femme pelant des pommes et un enfant*, vers 1660, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

⁹⁸ REMBRANDT VAN RIJN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1632-1633, Haarlem, Teylers Museum; ÉCOLE DE REMBRANDT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1648-1654, Moscou, Musée Pouchkine; ÉCOLE DE REMBRANDT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1652, Londres, British Museum.

apparaissent davantage dans des œuvres d'artistes réformés et évoquent la place fondamentale de l'écoute de la Parole et de la lecture de la Bible dans le quotidien des protestants. Si la figure de Marie rappelle la nécessaire lecture des textes religieux, la figure de Marthe, quant à elle, évoque les vertus domestiques prônées par les Hollandais du xvii^e siècle.

Dans les deux cas, les œuvres produites au xvii^e siècle n'opposent donc pas Marthe et Marie, mais, au contraire, elles soulignent la complémentarité des deux sœurs, de leur attitude et de leur dévotion envers Jésus-Christ. Ces œuvres, en montrant deux faces de la piété quotidienne, l'hospitalité et l'écoute, la vie active et la vie contemplative, rappellent que Marthe et Marie ne peuvent pas aller l'une sans l'autre.