Université Rennes 2 Haute Bretagne
U.F.R. Arts, Lettres, Communications

N° attribué par la bibliothèque :

Thèse
pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Rennes 2
Discipline : Histoire de l'art

présentée et soutenue publiquement
par

Pascale Beaudet

le 29 janvier 2001

Titre :

L'effet Judith
Stéréotypes de la féminité et regard de la spectatrice Sur les tableaux d'Artemisia Gentileschi

Directeur de thèse :
Jean-Marc Poinsot

Jury

Mad. Griselda Pollock
M. Étienne Jollet
M. Jean-Claude Lebensztejn
M. Jean-Marc Poinsot

Introduction 5

Chapitre 1 : Mise en place méthodologique 17
2. Égalité ou différence 17
3. Les théories post-structuralistes et la féminité 19
4. Problèmes épistémologiques 23
5. Un essentialisme déconstructionniste 28
6. Féminisme et idéologie 29
7. Le « canon » en histoire de l'art 31

Chapitre 2 : Fragments biographiques 35
8. Notes liminaires sur l'histoire, le travail féminin et les polémiques littéraires 35
9. Formation d'une peintre 38
10. Le procès pour viol 41
11. Les années florentines :1613-1620 49
12. Rome, Venise, Londres et Naples 53

Chapitre 3 : Discours social, modèles et « objet » féminin 58
Stéréotypes et modèles 58
1. Mythes, rêves et mystères 58
2. Le modèle de Vasari 60
Une femme peut être un peintre 64
1. Une femme célèbre 64
2. Les artistes et chroniqueurs favorables à Artemisia 66
3. Le travail pionnier de Longhi et quelques adeptes de sa méthode 77
4. Iconologues européens et américains 91
5. Hétérogénéité d'un catalogue italien 98
6. Les historiens de l'art français 100
2. Une incursion en art contemporain 101
Une femme mais peut-être pas un peintre 102
1. Les épitaphes, prélude à une campagne de calomnie 102
2. Fixer les limites de son sexe 106
3. Le stéréotype à l'état pur 113
Une femme et un peintre 116
1. Un homme protoféministe et les auteures féministes 116
2. Une analyse iconographique féministe et ses critiques 126
3. Les féministes de la *cultural analysis* 132
4. Le début de la reconnaissance italienne 135
5. Une femme (légère) et un peintre 137
6. Le catalogue raisonné 139

Chapitre 4 : La place de la spectatrice 143
1. Le Livre de Judith 143
2. Le thème de Judith depuis le Moyen Âge 145
3. Variations sur un thème 146
4. Panofsky et Judith 148

5. Caravage et l'autoportrait 150
6. Le contrapposto 152
7. Méditations iconographiques 153
8. Incidente : les exécutions au XVIIe siècle 154
9. Les Judith de Naples et des Offices 155
10. L'ombre dans le tableau 158
11. Les Judith maléfiques 159
12. Retour sur Freud 161
13. Aporie 163
14. Judith et Méduse 166
15. D'étranges coïncidences 167
16. Interprétations psychanalytiques 169
17. Cinéma, peinture et psychanalyse 173
18. Pulsion scopique et scoptophilie 177
19. L'ombre dans le tableau (2) 186
20. Spectatrice ou travestie 188

Conclusion 193

Bibliographie 198

Annexe 1 : Liste des illustrations 217

Index 219

Introduction

Lorsque nous avons commencé ce travail, il y a huit ans, Artemisia Gentileschi n'était pas l'enjeu de discussions épistémologiques entre tenants de l'académisme (féministe et autre) et porte-étendard de la sémiotique féministe. Elle n'était pas non plus un sujet de prédilection pour les cinéastes et les romanciers. Elle était toutefois déjà un sujet d'étude sérieux, particulièrement pour les féministes anglophones. Or, depuis deux ou trois ans, les parutions abondent, aux États-Unis surtout mais aussi en France et en Angleterre, un film est tourné en France et les médias s'intéressent à ce « nouveau » peintre. La résonance soudaine de cette artiste dans l'imaginaire est dans doute un signe, mais quelles dénotations pouvons-nous lui donner ?

L'image, les représentations qui sont données de la femme peintre, différentes selon le siècle et le lieu, qui nous intéressent dans ce travail. Les femmes sont déjà omniprésentes dans le monde iconique mais cette fois, une femme représente le monde et (peut-être) se représente, tout en étant représentée dans les discours; elle est signe et productrice de signes, ce qui engendre confusion, dénégations, revendications... Femme peintre célèbre puis oubliée, *exceptionnelle* mais pas dans le sens où on l'entend habituellement, parce qu'elle peignait. Exceptionnelle parce qu'elle ne venait pas de l'aristocratie et parce qu'elle a peint un thème dont la violence n'était pas scandaleuse pour une femme à son époque mais l'est devenue. Elle est ainsi l'enjeu de discours multiples et d'interprétations qui le sont tout autant. L'objet d'étude Artemisia Gentileschi suscite une réflexion sur l'histoire de l'art comme discipline s'inscrivant dans l'histoire, charriant des valeurs transparentes à elles-mêmes, qui se donnent comme universelles.

Le premier chapitre présente une brève récapitulation de la critique des théories post-structuralistes par les théoriciennes féministes pour discuter ensuite de la notion de *gender*, le genre dans son acception anglophone qui est plus large qu'en français, telle que théorisée par Teresa de Lauretis et en faire le cadre de notre travail. Cette notion fondamentale est appliquée ensuite au « canon » de l'histoire de l'art. L'inscription de la peintre dans le *mainstream* de l'histoire de l'art a été depuis le XIXe siècle et jusqu'à récemment une quasi-impossibilité de nature épistémologique dans le cadre de l'histoire de l'art traditionnelle. La rhétorique propre à la biographie de l'artiste génial, codifiée par Vasari et subsistant jusqu'à nos jours, avec Harold Rosenberg, par exemple, a été mise en place pour les artistes masculins. Une femme qui peint des scènes violentes, comme c'est le cas de Gentileschi avec la série des *Judith et Holopherne*, ne correspond à aucune catégorie préétablie, à aucun archétype, elle n'a existé dans

aucun cadre de pensée jusqu'aux historiennes de l'art féministes des années soixante-dix.

Le deuxième chapitre donne quelques éléments de la biographie de la peintre. Des recherches importantes ont été rendues publiques récemment et certaines de ces découvertes modifient la perception que nous avons de la femme et de l'artiste. Cette courte biographie pose les jalons nécessaires à la compréhension du chapitre suivant.

Pour notre troisième chapitre, la fortune critique importe davantage que le recours aux sources premières. Pas dans le sens de l'utilisation traditionnelle qu'en fait le catalogue raisonné, où les attributions sont énumérées et réévaluées sur la base d'une discussion des opinions de divers auteurs; cela n'est pas l'objectif de notre travail. Nous préférons mettre l'accent sur l'analyse du discours des différents auteurs, chroniqueurs, historiens et historiennes de l'art qui ont écrit sur Artemisia Gentileschi. L'exhaustivité absolue n'était pas notre but, bien que nous ayons cherché à lire la plupart des documents se rapportant en priorité à la série des *Judith et Holoferne*, puisque c'est là que se constitue le clivage dans l'appréciation de l'artiste. Si quelques textes n'ont pas été cités, c'est qu'ils discutent de l'attribution de tableaux de façon neutre ou ne remettent pas en cause la typologie que nous avons créée, étant courts ou redondants par rapport à des textes déjà étudiés. D'autre part, nos propres limites ont tracé aussi les contours d'une géographie de lecture composée du français, de l'anglais, de l'italien et de l'espagnol. Notre limite de lecture est l'année 1999, soit jusqu'à l'année de la publication du catalogue raisonné de Ward Bissell.

Le discours de l'histoire de l'art n'est qu'une partie du dicible, du discours social, traversé par lui et qui le traverse. Nous retiendrons de l'analyse de discours selon Marc Angenot le concept d'hégémonie qui s'exerce à l'intérieur du discours social dans son ensemble : « Parler du discours social, ce sera donc décrire un objet *composé*, formé d'une série de sous-ensembles interactifs, d'éléments migrants métaphoriques, où opèrent des tendances hégémoniques et des lois tacites »[1]. Un de ces sous-ensembles est le discours sur l'art, qui communique avec d'autres sous-ensembles : la littérature, la philosophie, les écrits religieux et moraux; une de ses tendances hégémoniques a le phallocentrisme comme substrat. Le contenu de ce substrat varie selon les lieux et les auteurs mais prend des formes déterminées :

> Tout ce qui se dit dans une société réalise et altère des modèles, des pré-construits — tout un déjà-là qui est un produit social cumulé. Tout paradoxe s'inscrit dans la mouvance d'une *doxa*. Tout débat ne se

[1]. M. Angenot, *1889 : un état du discours social*, p. 16.

développe qu'en s'appuyant sur une topique commune aux argumentateurs opposés.[2]

L'hégémonie, par un ensemble de dispositifs, favorise une certaine homogénéisation à l'intérieur des discours (rhétoriques, topiques, *doxa*). Mais hégémonique ne signifie pas domination absolue : d'autres tendances peuvent se développer en opposition ou parallèlement à elle. L'hégémonie, est selon Angenot un « canon de règles » et d'impositions légitimantes »[3]; en histoire de l'art, un canon particulier s'est développé en filiation avec le canon général et a imposé ses choix et ses exclusions.

Ce sont les modèles que le canon a définis, cette continuité et ces différences dans les écrits, puis l'altération radicale que le modèle féministe apporte que nous allons examiner, en rapport avec notre sujet d'étude, pour déterminer comment ce sujet a apparu, a quasi disparu puis a réapparu dans le discours de l'histoire de l'art.

Il sera tenu compte de l'inscription des discours dans l'histoire, dans la mesure où nous ne cherchons pas à constituer un état récapitulatif détaillé de chaque auteur mais une mise en contexte. Ce troisième chapitre n'est pas une thèse sur un sujet du XVIIe siècle mais sur les discours qui ont été produits par une pluralité d'auteurs depuis le XVIIe siècle.

Artemisia Gentileschi[4] ayant subi la défaveur commune au Caravage et aux caravagesques tout au long des XVIIIe et XIXe siècles, le catalogue raisonné de ses œuvres est difficile à constituer; seulement une cinquantaine d'œuvres peuvent lui être attribuées de façon assez sûre et les documents de première main qui ont été conservés sont peu nombreux. Il s'agit d'un cas particulier de l'histoire de l'art, mais qui dans son extrémisme subsume tous les autres cas, toutes les autres histoires de femmes peintres. Le *topos* ou stéréotype établi au XIXe siècle établissant des voies réservées pour chaque sexe, elle est à la fois une femme qui peint comme un homme - scènes de meurtres tirées de l'Ancien Testament, portraits de la noblesse, scènes mythologiques (mais les nus masculins

---

[2]. *Ibid.*, p. 19.

[3]. *Ibid.*, p. 22.

[4]. La façon de nommer les femmes artistes pose des problèmes épineux : le patronyme vient du père et dans le cas présent peut porter à confusion entre le père et la fille, le prénom utilisé seul peut porter des connotations trop familières, le nom complet est lourd. Pour donner de la variété, nous avons oscillé entre prénom et nom complet; le prénom utilisé seul n'est pas un signe de mépris mais de proximité. Lorsque le nom de famille seul sera employé, il ne pourra s'agir du père d'Artemisia, Orazio, qui sera toujours désigné par son prénom.

lui sont interdits, comme à toutes les femmes artistes[5]) - et comme une femme, natures mortes, doux portraits de saintes et de saints, madones allaitant, nu féminin allégorique. Il était impensable au XVIIe siècle d'accorder aux femmes artistes la permission d'observer la nudité masculine[6]; dans la vie quotidienne, même le regard était interdit aux femmes « honnêtes », une femme soutenant le regard d'un homme ne pouvant être qu'une prostituée. Le contrôle social des femmes passait par le regard, les yeux baissés étant signe de modestie, de chasteté et d'obéissance[7]. En conséquence, l'apprentissage nécessaire aux tableaux d'histoire qui font les réputations et établissent les carrières était refusé aux femmes artistes. Cependant, certaines femmes avaient réussi malgré tout, avant Artemisia, à atteindre la célébrité et la reconnaissance : la Milanaise Sofonisba Anguissola, les Bolonaises Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani ont toutes été des peintres reconnues et ce, même à l'extérieur des frontières de leurs États respectifs. En 1769, Luigi Crespi recense 23 femmes peintres actives à Bologne aux XVIe et XVIIe siècles[8], les femmes vivant de leur pinceau n'étaient donc pas si rares, contrairement à ce que le canon cherche à faire croire.

Les lettres d'Artemisia usent d'une rhétorique androgyne quelquefois contradictoire dans ses lettres et montrent humilité ou affirmation devant les puissants : « Je ferai ainsi voir à Son Illustre Seigneurie ce qu'une femme sait faire » et « Je ne cesse de vous importuner avec ces bavardages de femme » et encore « Je n'ajouterai rien de plus, sinon que je suis convaincue que Son Illustre Seigneurie n'y perdra pas avec moi et qu'Elle trouvera une âme de César dans le cœur d'une femme »[9].

L'image d'Artemisia Gentileschi a subi au cours des siècles des transformations dignes des *Métamorphoses* d'Ovide, selon la construction idéologique de la féminité de chaque époque. Sa particularité vient de l'aura scandaleuse qui a entaché sa réputation dès après sa mort, donnant d'elle l'image d'une femme aux mœurs dissolues, offense particulièrement dirigée vers les femmes. Un homme aux mœurs légères n'existe pas, puisqu'il ne fait que prouver sa virilité... Ce genre de digression biographique a quasi supplanté les

---

[5] Toutefois, dans un catalogue récent, R. Ward Bissell s'interroge sur cette question et, étonnamment, prétend que l'Accademia del disegno aurait pu permettre à Artemisia d'assister à ses séances de dessin. Ce n'est cependant que spéculation de sa part. Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 22.

[6]. W. Chadwick, *Women, Art, and Society*, p. 7.

[7]. P. Simons, « Women in Frames : the Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture », *History Workshop Journal*, p. 20.

[8]. L. Crespi, *Vite de pittori bolognesi*, 1769, cité par W. Chadwick, *op. cit.*, p. 81.

[9]. *Actes d'un procès pour viol*, lettre du 7 août 1649, p. 225, lettre du 13 mars 1649, p. 222, lettre du 13 novembre 1649, p. 229.

commentaires sur sa peinture, particulièrement au XIXe siècle. La fin du XIXe siècle et le début du XXe ont vu la réhabilitation de Caravage et des caravagesques et la multiplication des écrits sur eux. Les jugements de valeur sur la femme plutôt que sur l'artiste ont persisté, de manière parfois éclatante, mais le plus souvent déguisée, dévaluant du même coup l'artiste. Nous souhaitons ici analyser l'apparition et les transformations de ces attitudes, jusqu'à dénouer l'écheveau idéologique à la source de leur formulation. À partir de ce qui a été écrit sur Artemisia depuis le XVIIe siècle, nous dégagerons les différentes perceptions des auteurs selon le contexte dans lequel ils ont vécu. L'époque et le pays sont des facteurs importants qui ont contribué à façonner le regard qui a été posé sur la femme artiste; mais aussi l'école de pensée. Plutôt que de faire une lecture strictement chronologique, nous avons préféré classer les auteurs selon trois types : les auteurs qui accordent de la considération à la femme et à la peintre, leur attitude ayant permis que le travail d'Artemisia ne se perde pas, ce qui est le cas pour trop de femmes artistes; ceux qui la considèrent comme une femme légère mais dont le jugement n'entache pas l'examen des peintures; enfin, ceux qui créent une image tellement négative qu'en conséquence la peintre ne peut être considérée comme un véritable sujet d'étude, attitude qui culmine avec ceux qui créent une aporie, refusant qu'une femme ait pu peindre des tableaux comme les *Judith et Holoferne* de Naples et de Florence. Le type de commentaires ne s'aligne pas selon la nationalité ou le sexe mais on retrouve bien sûr des tendances, les féministes étant surtout des femmes américaines et britanniques. Toutefois, le juge le plus sévère d'Artemisia est une Anglaise du XIXe siècle, Anna Jameson.

L'exception est très souvent mentionnée dans le cas de Gentileschi et ce, jusqu'à très récemment. Dans le livre de Lapierre (et dans le film de Merlet, où Artemisia est sacrée première femme peintre de l'histoire !), ce stéréotype revient souvent; elle y est l'exception talentueuse; mais pour Jameson, elle est l'exception monstrueuse.

> La femme artiste célèbre est souvent transformée en légende et les répercussions en sont évidentes. Son intervention dans la chasse gardée masculine de l'art est récupérée par le stéréotype, esquissé par Boccace, de la femme exceptionnelle, l'exception de son sexe à cause d'un talent artistique.[10]

---

[10]. « The successful woman artist is often transformed into a legend, and the implications are obvious. Her intervention into the male preserve of art is retrieved for the stereotype, adumbrated by Boccaccio, of the exceptional woman, atypical of her sex by virtue of artistic ability. » R. Parker et G. Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, p. 26.

Cela pour isoler les femmes artistes dans une classe à part, montrer que la norme n'est transgressée qu'occasionnellement et que le devoir d'une femme est de s'occuper de sa famille.

Des commérages et des clichés ont été repris par les différents historiens de l'art et leur prégnance a orienté leurs analyses : le *topos* de la femme artiste (inférieure « par nature » aux artistes masculins) crée ce que les anglophones appellent un « double standard », soit une grille d'évaluation divergeant selon le sexe; la légende amoureuse de Gentileschi, femme dépravée, qu'on dit constituée par les auteurs du XVIIIe siècle et qui en fait débute dès le XVIIe; enfin, au XXe siècle, la fable de l'artiste se vengeant symboliquement de son viol par la peinture. Whitney Chadwick souligne que la transformation de la femme artiste en sujet de représentation est un effet bizarre mais trop commun qui forme un leitmotiv dans l'histoire de l'art; elle devient un signe pour la créativité mâle au lieu d'en être un producteur[11]. On peut citer l'exemple de Marietta Robusti, fille et collaboratrice de Tintoret, dont la vie trop courte a été représentée au XIXe siècle par Léon Cogniet, Karl Girardet, Eleuterio Pagliano et Philippe Jeanron; elle est aussi devenue un sujet de roman pour Georges Sand et a inspiré une pièce à Luigi Marta, un peintre italien. Le même phénomène s'est produit dans le cas d'Artemisia : du côté littéraire, trois romans ont décrit sa vie. Anna Banti, la femme de l'historien de l'art Roberto Longhi, a écrit le premier livre pendant la Deuxième Guerre mondiale; Rauda Jamis, auteure française d'origine italienne et cubaine, a publié en 1990 une biographie romancée; enfin, tout récemment, Alexandra Lapierre a eu un succès considérable avec son livre hybride en deux parties, roman et notes de recherche. Au cinéma, un documentaire pour la télévision, *Artemisia : A Woman's Life*, a été réalisé par l'actuelle gouverneure générale du Canada, Adrienne Clarkson, en 1992, et un long métrage de fiction, *Artemisia*, réalisé par Agnès Merlet a été diffusé en 1997. Il est une exception parmi ces productions littéraires et cinématographiques qui ont toutes respecté l'histoire : le film d'Agnès Merlet, qui n'est qu'un prétexte à faire de belles images dans une fiction romantique qui n'a rien à voir avec le XVIIe siècle. Si, pour une fois, Artemisia n'est pas présentée comme une victime, elle manifeste cependant une indépendance et une liberté absolument impensables pour une jeune fille de cette époque.

Les historiennes de l'art et les auteures féministes ont contribué à remodeler l'image de la femme artiste, bien que certaines aient continué à privilégier l'interprétation de la vie au lieu de l'œuvre, ce qui garde l'artiste prisonnière d'un stéréotype inversé : le phallocentrisme entraîne le mépris des femmes à cause de

---

[11]. W. Chadwick, *op. cit.*, p. 19.

leur sexe (et de la difficulté masculine à constituer une identité qui ne soit pas menacée par le féminin) et le féminisme inverse la proposition; c'est une femme donc son œuvre doit être considérée. Un féminisme aux fondements théoriques d'abord marxiste puis sémiotique, comme celui de Parker et Pollock, ainsi que celui de Whitney Chadwick, qui situe l'art au confluent d'idéologies qui le façonnent, sera utile à notre lecture des écrits sur Artemisia et de leur profonde influence sur le jugement porté sur ses œuvres. En ce qui concerne Artemisia, ces historiennes, dont la plupart cherchent à intégrer les œuvres au sein de l'histoire de l'art traditionnelle, ont voulu conférer le statut de héros à leur sujet de recherche, de façon à lui faire atteindre la stature d'un Michel-Ange ou d'un Rembrandt. Elles ont en tout cas réussi à attirer l'attention sur elle et à créer un effet d'entraînement chez les spécialistes du XVIIe siècle : expositions et catalogue raisonné ont alors été produits.

Parmi les rares documents sur Gentileschi qui sont parvenus jusqu'à nous, il importe de mentionner les actes du procès pour viol (sur la personne d'Artemisia Gentileschi), qui sont conservés à Rome. De cet événement découle toutes les avanies littéraires qu'a subies Artemisia, une femme victime de viol étant presque toujours tenue pour responsable de celui-ci. Les historiens de l'art ont dû aller consulter les actes du procès sur place jusqu'en 1981, date à laquelle ils ont été publiés en italien; la traduction française en a été faite en 1983. En anglais, ils ne seront publiés qu'en 1989, annexés au livre de Mary D. Garrard[12]. Dans sa préface de l'édition française, Dora Vallier commente ce procès de l'époque baroque, profus, et prétend que tous les témoins mentent. En fait, le menteur a un surnom : à Rome, on l'appelle *lo smargiasso,* le menteur : il s'agit d'Agostino Tassi. La méconnaissance des règles commandant le déroulement des procès de l'époque, en plus du manque d'informations sur la vie d'Artemisia, ont pu provoquer cette impression de confusion.

Le but de notre troisième chapitre est d'examiner ce qui s'est dit, pour ensuite passer au non-dit, à ce que révèle la psychanalyse, dans le quatrième chapitre. À la lecture d'un texte, le regardeur est, au mieux, présent de façon implicite, et plus souvent qu'autrement, quasi invisible. De plus, en règle générale, l'auteur s'adresse à des lecteurs, le peintre à des spectateurs : même si la convention veut que « lecteur » et « spectateur » comprenne la forme féminine, il est clair que ni la lectrice, ni la spectatrice ne sont convoquées. La question de l'audience littéraire ou artistique a partie liée avec celle de l'individualisme qui a pris son essor depuis le début de la période moderne. D'autres ont remarqué l'invisibilité de la spectatrice, dont Lisa Tickner[13], qui cite une étude de Michael

---

[12]. Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, appendice B.

[13]. L. Tickner, « Feminism, Art History, and Sexual Difference », *Genders*, p. 103-104.

Baxandall, d'où il ressort implicitement que la personne qui apprécie les tableaux du XVe siècle est citadine, cultivée, riche, est un commerçant averti et est un individu de sexe masculin[14]. Peut-être était-ce évident aux yeux de l'historien ou plutôt cette question n'était pas soulevée; elle n'était sans doute pas pertinente. Impertinente, de fait. L'invisibilité du regardeur a été travaillée depuis quelques années mais pas celle de la spectatrice, ni celle de la lectrice : les auteurs présument que les gens qui les lisent sont des hommes et ce, jusqu'à nos jours. John Barrell observe qu'au XVIIIe siècle, les femmes étaient tacitement exclues de l'audience, parce qu'on les croyait inaptes à la généralisation et incapables de détachement face aux œuvres d'art[15].

D'autres auteurs, Louis Marin, Jean Clair, Pascal Quignard, Georges Didi-Huberman, pour ne citer que ceux-là, font du seul lecteur leur interlocuteur[16]. Les deux premiers le prennent à témoin de leur terreur devant la page blanche, terreur qu'ils relient à Méduse et qui est finalement, comme nous le verrons, terreur devant le féminin. Dans ces conditions, bien sûr, l'interlocuteur ne peut pas être une femme. Toutefois, cette exclusion, constitutive de la culture, doit être regardée en face, aussi bien par les hommes que par les femmes, de façon à mettre fin un jour au phallocentrisme comme idéologie infiltrant tous les secteurs de la société, de même que les rapports individuels et collectifs.

Créé par Mieke Bal, le concept appelé *hysterics* en hommage à une patiente de Freud nous sera fort utile dans les chapitres sur la fortune critique et l'analyse des Judith[17]. Mieke Bal rappelle la triste histoire d'une patiente de Freud, Emma Eckstein, telle que Freud l'a rapportée dans des lettres à Fliess. Souffrant de maux d'estomac, la malade avait été opérée dans le nez, suivant une ancienne conception de l'hystérie qui déplaçait le siège de la maladie dans un autre lieu que là où il se manifestait. Emma se mit soudainement à souffrir d'hémorragies graves; Freud appela un confrère à son aide et celui-ci retira du nez de la patiente un pansement de gaze de 60 cm à demi pourri, cause des saignements.

Bal retient deux aspects de cet événement : le déplacement et ce que nous pourrions appeller l'irreprésenté. Déplacement, au sens où la cause du mal est

---

[14]. M. Baxandall, *L'œil du quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance.*

[15]. J. Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt : « The Body of the Public »*.

[16]. Louis Marin, *Détruire la peinture*, Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*; Pascal Quignard fait de Méduse le symbole de l'aphasie dans *Le nom sur le bout de la langue*.

[17]. M. Bal développe ce concept dans le chapitre intitulé « Visual Rhetoric : The Semiotics of Rape », *Reading « Rembrandt »*, p. 60-93.

détournée de son point d'origine et déplacement dans son sens psychanalytique de déviation du sens, de censure qui cache la vérité. L'irreprésenté est causé par la narration que fait Freud de la maladie d'Emma, de la souffrance de cette dernière à l'autocongratulation de Freud, qui interprète les saignements de nez de sa patiente non comme résultats d'une opération mal faite et d'un mauvais diagnostic mais comme symptômes de l'hystérie. Mais quelle sorte de sémiotique, se demande Bal, peut être appliquée à une expérience non dite ?

> En conséquence, trois aspects de ce mode de lecture ou mode poétique qui nous permettrait de lire à partir de la perspective de la victime devraient s'entrelacer : la visualité, l'imagination et l'identification. Une telle poétique devrait dépasser l'opposition traditionnelle mot-image de façon à fournir des images là où des mots prédominent et des mots où les images répriment le langage.[18]

Cette lecture rhétorique du visuel est une sémiotique qui se sert des signes verbaux aussi bien que des non-verbaux : le silence étant un de ceux-ci et la volonté de déplacer l'accent depuis l'évidence ou ce qui se montre tel vers le caché, le détail révélateur. La lecture « hystérique » ne se déroule pas au niveau de l'intrigue ou du personnage principal mais tourne son attention vers le détail, la victime. L'interprétation d'un passé immuable et figé retrouve la possibilité d'une autre lecture, dans le présent « hystérique » de l'identification.

Créée à l'origine pour interpréter les tableaux représentant la mort de Lucrèce[19], cette poétique convient tout à fait à l'interprétation de tableaux censés exprimer la vengeance d'une femme violée, les *Judith et Holopherne* d'Artemisia Gentileschi. « Lue « hystériquement », la scène du saignement de nez d'Emma devient la *figuration* d'une scène de viol. »[20] Selon Bal, les *Lucrèce* peuvent être lues comme des représentations métaphoriques-métonymiques d'un viol.

Heureusement, la voix d'Artemisia Gentileschi n'a pas été aussi entièrement oblitérée que celle de la patiente de Freud, grâce à son témoignage au procès pour viol (cf. *Fragments biographiques*) et aux quelques lettres qui subsistent d'elle. Mais en l'absence de tout commentaire de la peintre sur l'une ou l'autre de ses

---

[18]. « Hence, three aspects of this mode of reading or poetics that would allow us to read from the victim's perspective would have to intertwine : visuality, imagination, and identification. Such a poetics would cut across the traditional word-image opposition in order to fill in images where words predominate, and words where images repress language. » *Ibid.*, p. 63.

[19]. Cette matrone se donne la mort suite à un viol commis sur elle par le fils de Tarquin, le tyran qui dominait Rome; d'après la tradition romaine, elle se poignarde sous les yeux de son mari et de son père en demandant vengeance. Sa mort aurait provoqué la révolution qui amena l'abolition de la royauté à Rome. « Lucrèce », *Dictionnaire encyclopédique Quillet.*

[20]. M. Bal, *op. cit.*, p. 64.

Judith, une telle poétique peut servir de déclencheur à la réflexion. De même le décryptage des documents qui ont été écrits sur elle demande un décodage basé sur une « hystérisation » du détail.

Le dernier chapitre abordera ces questions par le biais de la série des *Judith et Holopherne* et particulièrement les deux tableaux les plus sanglants dont l'un est aux Offices et l'autre au Museo e gallerie nazionali di Capodimonte. Ces deux derniers tableaux ont suscité des sentiments extrêmes, de l'admiration à l'horreur; ils sont sans doute les plus violents à avoir été peints par une femme avant le XXe siècle. Sur le même thème, les tableaux du Detroit Institute of Arts et du Palazzo Pitti détournent l'attention de la décapitation; moins violents, intimistes, ils ne suscitent pas la controverse parce qu'ils répondent davantage à ce que prescrit la société au sujet de la conduite d'une femme peintre, particulièrement au XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle. Après un retour sur le récit biblique et les sources d'Artemisia, nous commenterons le type « maléfique » du personnage de Judith tel que les peintres l'ont traité et ses correspondances avec Méduse. Méduse et Judith synthétisent les deux faces du féminin : beauté et horreur, ce sont les emblèmes de la peur masculine du féminin. Notre interprétation des *Judith* se fera avec l'aide de la psychanalyse féministe comme théorie sémiotique, en reprenant la notion de spectatrice telle que l'ont élaborée les théoriciennes féministes du cinéma, faisant appel au regard et à la notion de castration, masculine et féminine.

La psychanalyse peut être considérée comme une théorie sémiotique, puisqu'elle interprète les signes que transmet l'inconscient. La psychanalyse, et particulièrement celle qui s'intéresse au spectateur, postule qu'un lien étroit unit l'inconscient et l'image : l'image porterait des traces de l'inconscient et l'inconscient contiendrait des représentations. La notion de pulsion scopique, théorisée par Freud, est reliée au concept plus général de pulsion, « le représentant psychique des excitations »; le regard comme objet *a* a été théorisé par Jacques Lacan. Nous y reviendrons dans *Pulsion scopique et scoptophilie.*

Depuis Freud, qui a appliqué sa théorie à un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci et au *Moïse* de Michel-Ange, différents modèles ont été construits pour interpréter les œuvres d'art. La pathographie créée par Freud (ce que Bal et Bryson appellent le modèle analogique[21]), distingue l'œuvre comme symptôme et détermine à partir d'elle certaines caractéristiques de la psyché de l'artiste. Chez Léonard, Freud puise dans un souvenir d'enfance, un vautour frappant de sa queue la bouche de l'enfant et retrace sa manifestation dans plusieurs œuvres, pour déterminer le portrait psychique de l'artiste comme homosexuel passif.

---

[21]. M. Bal et N. Bryson, « Art and… », *On Meaning-Making*, p. 180.

Plusieurs auteurs ont mis en œuvre ce modèle, en le modifiant plus ou moins profondément, notamment Anton Ehrenzweig dans *L'ordre caché de l'art* et Jerome Oremland. Il ne sera pas question ici de discuter du moi et de l'idéal du moi d'Artemisia Gentileschi qui pourrait se répercuter dans ses tableaux. Quelques éléments de son enfance méritent d'être soulignés, comme la mort précoce de sa mère, sans parler du viol mais nous ne cherchons pas ici à dessiner le profil psychanalytique de l'artiste.

Pour ce qu'ils appellent le modèle de spécification, Bal et Bryson donnent un exemple appliqué au *gender*, utilisant la gravure de Dürer illustrant un artiste en train de dessiner une femme allongée selon la perspective, scène qui est habituellement vue comme une allégorie. Mettant ce modèle en pratique, on verrait dans ce dispositif une façon de mettre à distance le corps féminin en illustrant une frayeur devant ce même corps. L'écran quadrillé et le drap qui recouvre le corps peuvent être lus comme des objets qui protègent le dessinateur. Ce n'est pas la structure psychique de l'artiste qui est mise au jour mais une signification supplémentaire de l'œuvre. Le concept psychanalytique de castration donne un éclairage autre sur l'œuvre et sur le sens qu'on lui assigne d'habitude : la démonstration scientifique se trouve alors chargée de sens au point de vue des rapports entre les sexes.

Le modèle dit sémiotique, dont le développement est plus récent, est vu comme une utilisation des théories du sujet, de la sémiose et de la censure pour éclairer des facettes contradictoires de l'œuvre. Les ambiguïtés qu'une œuvre recèle peuvent ainsi être lues simultanément, en rapport avec les traces que l'inconscient de l'artiste a laissé sur la toile, condensations, déplacements. Ces interprétations, plutôt basées sur Freud et Lacan, ouvrent l'œuvre à des résonances plus vastes. Bal et Bryson citent une étude de Margaret Deutsch Carroll[22] sur *L'enlèvement des filles de Leucippe* de Rubens. Elle y voit la condensation de deux significations contradictoires : le viol vécu comme agression par les femmes et comme événement gratifiant pour les hommes. Dans le tableau, les corps masculins sont cachés et confondus avec les corps des chevaux alors que les corps féminins sont exhibés dans des poses gracieuses : cette « mise en dissimulation » des corps masculins révélerait un manque de confiance dans leur pouvoir de séduction.

La classification en modèles, bien que toujours simplificatrice, aide à donner un aperçu d'une tendance. Il arrive souvent, toutefois, que les auteurs empruntent à l'un ou à l'autre modèle dépendant de ce qu'ils veulent mettre en lumière. Dans la quatrième partie de ce travail, nous aurons recours à une combinaison des

---

[22]. M. D. Carroll, « The Erotics of Absolutism : Rubens and the Mystification of Sexual Violence », *Representations*, p. 3-30 citée par Bal et Bryson, *ibid.*, p. 182.

modèles sémiotique et de spécification dans notre analyse des Judith d'Artemisia Gentileschi.

Comme le féminisme fait partie intégrante de notre réflexion, il serait contradictoire d'en faire seulement une question théorique et de ne pas l'appliquer à la langue. En France, récemment, cette question a soulevé les passions, à propos de la façon d'appeler une femme ministre : madame le ou la ministre ? Mais au Québec, endroit d'où nous écrivons, la pratique de la féminisation des termes est passée dans les mœurs. La langue est vivante, elle évolue et doit tenir compte des changements sociaux; or, les femmes occupent maintenant des postes dans tous les secteurs de la société. Notre époque est celle de la postmodernité, de la déconstruction. Déconstruisons donc la règle énoncée par Vaugelas suivant laquelle le masculin doit l'emporter sur le féminin parce qu'il serait plus « noble »[23]. De plus, une réalité ignorée par la langue disparaît, elle s'efface au lieu d'être là implicitement, surtout quand une structure comme le phallocentrisme domine. L'Office québécois de la langue française, respectant les nouveaux usages, recommande la féminisation des titres et des fonctions[24].Lorsque le féminin est absorbé par le masculin dans les accords, lorsqu'un terme professionnel n'existe qu'au masculin, il est le symptôme d'une contradiction, d'une confusion de genres et de la domination hiérarchique d'un genre sur un autre, domination qui réitère celles qui sont présentes dans la société. Lorsque l'on évoque les droits de l'homme, les droits spécifiques des femmes y sont peut-être inclus implicitement pour certains, mais dans les faits ils sont le plus souvent ignorés par la majorité des États. Nommer une réalité oblige à la prendre en compte et à tirer des conclusions. La psychanalyse nous a appris l'importance de nommer les choses; les ignorer les condamne au refoulement.

Par conséquent, dans le texte, une femme qui écrit sera une auteure, une femme qui enseigne, une professeure, suivant les recommandations de l'Office de la langue française.

---

[23]. A. Callamard, « *Droits de l'homme* ou *Droits humains* ? Le sexisme à fleur de mots », *Le Monde diplomatique*, p. 28.

[24]. M. Biron, G. Delage, *Au féminin; Guide de féminisation des titres de fonction et des textes*.

Chapitre 1 : Mise en place méthodologique

Qu'est-ce qu'une femme? Un être réel, inscrit dans l'histoire, ou une construction fictionnelle ? Ces positions antagonistes ont été débattues à l'envi récemment. Notre intention n'est pas de faire l'analyse complète de la question mais plutôt d'aborder les théorisations sur la féminité qui ont été faites chez les poststructuralistes et les féministes des trente dernières années de façon à bien identifier les assises de notre travail. Cette synthèse rapide ne prétend pas faire le tour de la question mais lancer quelques éléments de réflexion.

Dans la langue française, le genre féminin est subsumé sous le **masculin** selon une règle édictée par Vaugelas, suivant laquelle la forme masculine est « plus noble », ce qui n'est ni une raison « scientifique », ni une raison découlant de la grammaire[1]. La pensée, jusqu'à une époque récente, faisait de même. Le terme « homme », en principe, englobe les hommes et les femmes; toutefois, le terme « femme » porte toujours une connotation sexuelle, ce qui n'est pas le cas du terme « homme ». Si dans un contexte particulier les femmes sont perçues en tant qu'êtres humains, c'est, paradoxalement, en tant qu'hommes, bien qu'elles n'en soient pas[2]. Comment sortir du biologique et des conceptions qui en découlent où le féminin est posé comme la négativité du masculin, son reflet nocturne, l'Autre muet doté d'une sexualité « brute » difficile à contrôler, sans tomber dans la logique poststructuraliste où la femme est un effet de rhétorique ? Les conceptualisations féministes autour du *gender* ont amené un autre regard sur la question et fournissent des éléments de réponse.

2. Égalité ou différence

Un article de Michèle Barrett publié en 1987 regroupe les différents courants féministes qui souscrivent à la notion de différence sous trois dénominations : la différence comme diversité d'expérience, la différence comme

---

[1]. A. Callamard, *op. cit.*, p. 28. En anglais, langue qui semble moins sexiste à cause de son genre neutre, a aussi eu son Vaugelas, le grammairien John Kirby. Parmi ses « 88 règles de grammaire », qu'il publie en 1746, la vingt et unième décrète que le genre masculin est plus général que le féminin.

[2]. T. de Lauretis, dans « The Violence of Rhetoric », *Technologies of Gender*, p. 49, donne l'exemple de Lévi-Strauss et de sa célèbre étude sur les structures élémentaires de la parenté où les femmes sont considérées comme des êtres humains, semblables et dissemblables aux hommes; en effet, dans la société, leur fonction est de servir de valeur d'échange parmi les hommes. Leur valeur de procréatrices et de dispensatrices de gratifications sexuelles en fait les objets et les signes de la communication parmi les êtres humains. Mais elles ne sont pas productrices de signification pour elles-mêmes, au contraire des hommes.

position signifiante et la différence sexuelle[3]. La première réfère au féminisme américain des années 70, la seconde au féminisme s'inspirant de Derrida et la troisième au féminisme qui relit Lacan. Le féminisme des années 90 persiste dans l'affirmation de la différence mais a évolué dans la direction du *gender*, combinant marxisme, psychanalyse et influence de Foucault. Certaines préfèrent l'appellation *sexual difference* à *gender*[4], sur la base d'une trop forte connotation sociologique, et d'autres prônent un retour au concept d'égalité[5].

Le féminisme qu'on a aussi appelé *empirical, radical* ou *cultural feminism*, réagissait au féminisme des années d'après-guerre qui revendiquait l'égalité entre les hommes et les femmes et présumait que les différences étaient surtout culturelles et non innées; en conséquence, une femme était perçue comme un homme. Le célèbre « On ne naît pas femme, on le devient » de Beauvoir n'était plus accepté sur la base de la différence entre les sexes. Ce féminisme a tenté de se réapproprier les attributs féminins discrédités par le système du *gender*, comme la faculté de prendre soin des autres et de les écouter, celle d'engendrer, le rapport particulier au corps, fait de grande proximité... Adrienne Rich, avec *On Lies, Secrets, and Silence* et *Of Woman Born* et Mary Daly avec *Gyn/Ecology* ont été deux auteures influentes de ce courant de pensée, auxquelle on peut ajouter Andrea Dworkin et Dale Spender. L'énergie vitale et la conscience des femmes, dont le rayonnement proviendrait du corps, étaient célébrées. L'essence féminine, selon elles, a été immergée, noyée dans le patriarcat et pourrait être redécouverte; l'amitié entre femmes était prônée pour refaire les liens, retrouver l'identité féminine perdue[6]. Cette approche a été qualifiée de « version féministe de l'éternel féminin »[7].Ce qui la sous-tend est la constitution d'une nature féminine essentialiste et hors de l'histoire. Le peu d'intérêt porté sur la provenance des différences entre les sexes a des conséquences directes : si elles sont acquises, alors les stratégies féministes qui découlent de l'analyse ne peuvent pas être les mêmes. Pourtant, des études indiquaient dès les années soixante-dix que la façon dont on traite les enfants dès le berceau a une influence sur leur comportement ultérieur, par exemple le livre d'Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*[8].

---

[3]. M. Barrett, « The Concept of « Difference », *Feminist Review*, p. 29-41.

[4]. Rosi Braidotti, *Patterns of Dissonance*, Drucilla Cornell, *Transformations*, et Elizabeth Grosz, citées par Rita Felski, « The Doxa of Difference », *Signs*, p. 4.

[5]. R. Felski,.*ibid.*, p. 15-19.

[6]. L. Alcoff étudie la question en détails dans « Cultural Feminism versus Post-structuralism : The Identity Crisis in Feminist Theory », *Signs*, p. 405-436.

[7]. Par Hester Eisenstein et Lynne Segal, citées par M. Barrett, *op. cit*, p. 30.

[8]. Il a été publié dans sa langue d'origine (en italien) en 1973, traduit en français en 1974 et en anglais en 1975.

Les années 70 ont vu l'émergence d'une iconographie basée sur le corps féminin, dont une des plus célèbres est celle de Judy Chicago avec le *Dinner Party*. C'était l'expérience du corps que les artistes cherchaient à transmettre en vue de changer la perception du corps telle que traditionnellement acceptée, en marge de la pornographie autant que d'un romantisme féminin mièvre. Ce mouvement partageait sensiblement les mêmes préoccupations que le « féminisme culturel » et a reçu des critiques assez semblables, en tant qu'il replaçait les femmes dans une lourde immanence. Ce temps de réappropriation était sans doute nécessaire. D'autres pratiques ont été mises en œuvre depuis; nous ferons allusion à certaines dans la conclusion.

3. Les théories post-structuralistes et la féminité

Dans le même temps, ces préoccupations de restauration de l'identité, de repli vers des valeurs et des idées rattachées à une « nature » féminine allaient voir leur validité remises en question par le poststructuralisme; toutes ces remises en question allaient faire naître d'autres formes de pensées féministes. Le poststructuralisme (qualifié par Linda Alcoff de « postessentialisme »), étant donné la déconstruction du sujet qu'il préconise, allait faire paraître obsolète cette conception du féminin[9]. En effet, le sujet n'abrite même plus une conscience individuelle, il est le lieu où s'affrontent divers discours; la construction humaniste du sujet comme authenticité et unicité est niée. Lacan, Derrida, Foucault, qu'on peut citer comme chefs de file d'un mouvement de pensée aux ramifications protéiformes, œuvrent chacun dans leur domaine, qui la psychanalyse, qui la grammatologie ou l'analyse du discours. Plusieurs auteures féministes se sont approprié certains de leurs concepts, quelquefois périlleusement, ces penseurs étant chacun occupés à déconstruire la « femme ».

Michel Foucault a démontré, dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité*, que la bourgeoisie a développé, depuis la fin du XVIIIe siècle, un ensemble de techniques en vue de se perpétuer comme classe dominante[10]. Sa thèse principale pose que la sexualité, loin d'être du ressort de l'intime, est modelée par la classe dominante, en accord avec ses visées politiques. Encore aujourd'hui, l'idée communément admise est celle de la répression du sexuel depuis le XVIIe siècle, avec un moment culminant au XIXe siècle et la libération au XXe. Foucault pense au contraire que la fixation sur le sexuel a caractérisé l'époque moderne, créant un discours autour de la sexualité. Alors que la Chine, le Japon, l'Inde et l'empire romain voyaient la sexualité comme « ars erotica »,

---

[9]. *Ibid.*, p. 415.

[10]. M. Foucault, *La volonté de savoir*.

une expérience qui doit rester de l'ordre du secret (mais pas dans la censure ou le refoulement), la société occidentale fonctionne dans le mode de la confession, celle du religieux, celle de la psychanalyse. La sexualité devient alors un objet de connaissance, une « scientia sexualis ». Foucault identifie quatre figures ou objets de savoir qui ont été privilégiées, autour desquelles le discours s'est construit : la sexualisation du corps des femmes et des enfants, la socialisation de la reproduction et la psychiatrisation du comportement sexuel déviant classé comme perversion.

Mais Michel Foucault a refusé de valider des termes comme « femme », « prolétariat » ou « opprimé », arguant que ces catégories recréent le discours dominant; cette position nominaliste a pour effet de rendre la catégorie « femme » invisible une fois de plus. Ce qui réunit penseures féministes et Foucault est bien sûr la sexualisation du corps féminin; toutefois, Foucault pense la sexualité en termes masculins; comme presque tous les penseurs, et même parmi les plus novateurs, il nie la différence sexuelle et constitue le sexe masculin comme « universel ».

Dans *Éperons,* texte écrit en écho au féminisme des années 70, Jacques Derrida nomme l'existence de la phallocratie; il fusionne le terme avec logocentrisme, où le langage est pure présence, discours essentialiste et hiérarchique à l'ontologie kantienne, pour créer un néologisme : « phallogocentrique », qui définit la femme comme étant hors de ce système. Les oppositions binaires traditionnelles dont les femmes ont été faites prisonnières, homme/femme, culture/nature, positif/négatif, analytique/intuitif, selon lui, sont renforcées par la revendication d'un « genre » féminin. La seule façon de subvertir cette structure est de situer les femmes en dehors d'elle, en tant que différence absolue; tout essai de redéfinition retombe dans les pièges du phallogocentrisme et est condamné à réitérer ses mécanismes. Derrida démontre que trois hypothèses contradictoires sur la construction de la figure féminine chez Nietzsche peuvent exister en parallèle : deux d'entre elles où la femme est condamnée comme figure du mensonge ou comme figure de vérité et la troisième où la femme est reconnue, « affirmée comme puissance affirmative, dissimulatrice, artiste, dionysiaque »[11].

L'indécidabilité, bien que fructueuse au plan intellectuel, ne peut exister dans la démarche féministe qui pose le changement (ou la « politique ») comme une de ses composantes fondamentales. Le féminisme n'est pas seulement un moyen d'analyser la société, il est aussi un outil pour faire évoluer la perception du monde et influer si possible sur la « réalité ». Comme le fait remarquer Alcoff,

---

[11]. J. Derrida, *Éperons : les styles de Nietzsche. Spurs : Nietzsche's Styles*, p. 96.

le féminisme ne peut s'exprimer seulement comme pratique négative; la mobilisation ne peut s'effectuer sur cette base.

La critique de Spivak des écrits de Derrida, notamment *Éperons*, se base sur la notion de double déplacement. Celle que Freud a définie soutient que la sexualité préœdipienne de la petite fille est masculine, puis qu'elle doit changer d'objet (transférer son désir de la mère vers le père); et celle dont Derrida use, un déplacement en forme de mise en abyme qui prend la femme comme figure et qui déplace la scène primordiale en scène de l'écriture. La déconstruction, pour Spivak, n'est pas une autre façon d'utiliser la femme comme instrument d'autoaffirmation masculine. Toutefois, la question cruciale de la position d'une femme qui pratique la déconstruction est pleine de pièges : ou elle est repositionnée comme objet, ou elle revient à la conception critiquée du sujet souverain. Pourtant, en posant la question « qui suis-je? », la femme auteure récupère sa place de sujet dans l'histoire; elle peut alors fabriquer de « fausses » lectures stratégiques et annuler le double déplacement. Le « différentiel sexuel » est incontournable; l'accession d'un homme à une androgynie provisoire ne peut le changer en femme :

> Car si une « clitoridectomie au moins symbolique a toujours été l'accession normale à la féminité et à la maternité non reconnue, pourquoi a-t-il été nécessaire de cartographier l'entièreté de la géographie de la sexualité féminine dans le sens de la possibilité imaginaire d'un démembrement du phallus ? » Et quand nous demandons : quel est cet homme auquel l'itinéraire du désir fait créer un tel texte?— cela nous aidera à nous souvenir que le texte (du discours mâle) gagne sa cohérence en accouplant la femme à l'homme en une équation chargée et en coupant ce qui dépasse du clitoris.[12]

La critique radicale de Spivak fait écho à toutes celles qui ont été faites sur la psychanalyse par d'autres féministes, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Sarah Kofman, pour ne citer qu'elles. Chez Freud, la constitution d'une sexualité féminine directement calquée sur celle de l'homme a été très critiquée par ces

---

[12]. « For if an « at least symbolic clitoridectomy has always been the « normal » accession to womanhood and the unacknowledged name of motherhood, why has it been necessary to plot out the entire geography of female sexuality in terms of the imagined possibility of the dismemberment of the phallus? » And when we ask : what is man that the itinerary of his desire creates such a text?- it will help us to remember that the text (of male discourse) gains its coherence by coupling woman with man in a loaded equation and cutting the excess of the clitoris out. » G. C. Spivak, « Displacement and the Discourse of Woman », *Displacement. Derrida and After*, p. 190-191. Les guillemets contiennent une « autocitation » modifiée d'un autre texte : « French Feminism in an International Frame », *Yale French Studies*, 62, 1981.

dernières; nous reviendrons sur cette question dans le dernier chapitre. Si Freud a reconnu que les femmes constituaient pour lui un « continent noir », et a repris sa théorie de l'œdipe féminin à quelques reprises, Lacan, relisant Freud, n'a pas eu cette modestie :

> Il n'y a de femme qu'exclue par la nature des choses qui est la nature des mots, et il faut bien dire que s'il y a quelque chose dont elles-mêmes se plaignent assez pour l'instant, c'est bien de ça — simplement, elles ne savent pas ce qu'elles disent, c'est toute la différence entre elles et moi.[13]

Toute l'autorité du Père se retrouve dans ces lignes. Heureusement, quelques femmes ont pris cette affirmation au second degré et ont reformulé ses théories, parmi elles Julia Kristeva, dont nous reprendrons certains éléments théoriques dans le dernier chapitre.

La primauté du Phallus chez Lacan comme premier signifiant du désir entraîne une impossibilité de représentation symbolique du sexe féminin. Reprenant les termes du complexe d'Œdipe tel que créé par Freud, Lacan soutient que la femme représente la preuve de la castration; l'anxiété de castration masculine se trouve rejetée sur elle.

Le sujet chez v étant constitué par la langue, parce que la femme n'est pas « toute », elle échapperait à l'homme et à la langue. Elle est l'Autre du Même, selon l'expression d'Irigaray, qui a fait de Lacan une critique élaborée[14]. La femme, absente en tant que sujet, n'y est considérée qu'en rapport avec la maternité, ce qui n'est que la réitération de la position philosophique traditionnelle. Sa jouissance intrigue Lacan, qui prétendra que cette jouissance échappe au discours et que ses collègues psychanalystes n'en ont rien dit. Mais d'où pourraient-elles parler, se demande Irigaray ?

La théorie lacanienne, selon elle, se place du côté de la vérité en ce qui a trait à la sexualité féminine et au rapport sexuel. En refusant de tenir compte de ses propres déterminations historiques, elle fait du phallocentrisme « une valeur universelle et éternelle »[15].

---

[13]. J. Lacan, *Le Séminaire, XX*, p. 68.

[14]. L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, particulièrement dans le chapitre intitulé « Cosi fan tutti », p. 83-101.

[15]. *Ibid.*, p. 99.

4. Problèmes épistémologiques

La difficulté réside alors à se penser comme sujet percevant et pensant alors que les femmes sont « objectifiées » par le système du *gender*, contradiction presque inextricable, et rendue telle par des théories totalisantes qui emprisonnent la pensée dans ses rets masculinistes :

> Peu importe où nous nous tournons — vers des documents historiques, des constructions philosophiques, des statistiques scientifiques sur le social, l'introspection ou des pratiques quotidiennes —, la médiation des corps féminins au sein de constructions de la femme est dominée par le discours misogyne. Pour les féministes, qui doivent transcender ce discours, il semble qu'il n'y ait rien vers quoi se tourner.[16]

Depuis que ce texte a été écrit, des brèches ont été faites, des stratégies ont été élaborées par les théoriciennes féministes. De fait, la question était de trouver une issue pour sortir de cette impasse. Quelle est la place qui reste pour se mouvoir intellectuellement ou plutôt quel espace la pensée féministe peut-elle occuper, dans un monde conceptualisé par et pour les hommes ? C'est un espace restreint mais il existe. Julia Kristeva se le représente comme l'espace du maternel[17]. Quant à Teresa de Lauretis, elle le situe comme un discours issu des marges entre les discours hégémoniques et les interstices des institutions[18]. De Lauretis aborde ce problème et celui de l'essentialisme, dans un texte très actuel, « The Technology of Gender ». La définition du féminisme doit se défendre contre l'écueil de l'essentialisme; autrement, le féminisme risque de disparaître. En effet, définir les femmes selon l'argument biologique ramène alors à la « nature » et celles-ci ne peuvent plus être pensées comme des sujets produits par la culture. Toutefois, l'existence du féminisme dépend de l'existence de la catégorie « femme ». Pour sortir de ce dilemme, De Lauretis propose une théorisation complexe, réévaluant les pensées de Foucault, de Derrida (implicitement), du marxisme althusserien et de plusieurs féministes, marxistes ou non, théorie basée sur la notion de *gender*. Elle propose que le *gender* est une représentation, que sa représentation est sa construction, que celle-ci se produit continûment et qu'elle est aussi effectuée par sa déconstruction. Le *gender* devient ainsi un système de significations; il est à la fois une construction

---

[16]. « No matter where we turn — to historical documents, philosophical constructions, social scientific statistics, introspection, or daily practices — the mediation of the female bodies into constructions of woman is dominated by misogynist discourse. » L. Alcoff, *op. cit.*, p. 406.

[17]. Dans « Maternité selon Giovanni Bellini », *Polylogue*.

[18]. T. de Lauretis, « The Technology of Gender », *Technologies of Gender*, p. 25

socioculturelle et un dispositif sémiotique, un système de représentation qui confère une signification aux individus. S'inspirant de la « technologie du sexe » de Michel Foucault, elle précise :

> (…) le *gender*, aussi, à la fois comme représentation et autoreprésentation, est le produit de technologies sociales variées comme le cinéma, et de discours institutionnalisés, d'épistémologies et de pratiques critiques, aussi bien que de pratiques de la vie quotidienne.[19]

Gender et genre doivent être distingués : le français (pas plus qu'aucune autre langue romane, d'ailleurs) ne définit pas le genre dans sa dimension sexuelle, comme le fait l'anglais, en plus de définir une catégorie grammaticale :

> Ce que la sagesse populaire sait, c'est que le *gender* n'est pas le sexe, un état de nature, mais la représentation de chaque individu en termes de relations sociales particulières qui préexistent à l'individu et se fondent sur l'opposition *conceptuelle* et rigide (structurale) des deux sexes biologiques.[20]

Le *gender* n'est bien sûr pas un dispositif isolé mais est interelié aux systèmes politique et économique; par l'asymétrie qui le caractérise, il serait directement lié à la production des inégalités sociales.

Une autre pierre d'achoppement féministe a été la définition de l'idéologie, particulièrement celle des marxistes; ceux-ci n'ont pas pensé l'idéologie en fonction de la constitution du sujet féminin mais des classes sociales définies par des critères économiques. De Lauretis fait référence à Althusser et à sa théorie des Appareils Idéologiques d'État; l'idéologie telle que formulée par Althusser conviendrait aussi bien, dit-elle, au fonctionnement du *gender* : « Dans l'idéologie est donc représenté non pas le système de rapports réels qui gouvernent l'existence des individus, mais le rapport imaginaire de ces individus aux rapports réels sous lesquels ils vivent. »[21]. Le *gender*, pour Lauretis, fait

---

[19]. « (…) gender, too, both as representation and as self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionnalized discourses, epistemologies and critical practices, as well as practices of daily life. » *Ibid.*, p. 2.

[20]. « What the popular wisdom knows, then, is that gender is not sex, a state of nature, but the representation of each individual in terms of a particular social relation which pre-exists the individual and is predicated on the *conceptual* and rigid (structural) opposition of two biological sexes. » *Ibid.*, p. 5.

[21]. L. Althusser, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'État (Notes pour une recherche), *La Pensée*, p. 26.

partie de l'idéologie — et serait même un des sites premiers où s'exerce l'idéologie — mais ne se situe pas dans l'infrastructure en tant que dépendante de la sphère privée, comme le prétend Althusser. Ce qu'elle retient de celui-ci toutefois, c'est que l'idéologie opère par l'engagement de la subjectivité, notion qu'elle appliquera au *gender* et qui sera une des articulations majeures entre la réalité du sujet féministe et la construction imaginaire du *gender*. Cela dit, la place de celui-ci dans l'idéologie est problématique : suivant la réflexion de Joan Kelly dans « The Doubled Vision of Feminist Theory », de Lauretis accepte la notion féministe fondamentale que le personnel est politique et qu'il ne peut plus y avoir de division de la réalité entre le privé et le public[22]. À la place, on peut considérer alors des groupes de relations sociales intereliées : relations de travail, de classe, de race et de *sex-gender*.

Althusser a écrit que « l'idéologie n'a pas de dehors (pour elle) »; même si le sujet croit qu'il est hors d'elle, il en est tout de même prisonnier; seule la connaissance scientifique, selon lui, permet d'être vraiment hors de l'idéologie. De Lauretis reprend l'argument pour l'adapter aux femmes :

> Mon argument dans *Alice doesn't* était à cet effet : le décalage, la tension et le constant glissement entre la Femme, comme représentation, comme objet et condition de représentation, et, d'un autre côté, les femmes comme êtres dans l'histoire, sujets de « relations réelles », sont motivés et soutenus par une contradiction logique dans notre culture, mais irréconciliable : les femmes sont à la fois à l'intérieur et hors du « gender », à la fois à l'intérieur et hors de la représentation.[23]

Le sujet féministe que de Lauretis voit émerger dans les écrits et les débats féministes, contrairement au sujet d'Althusser, est conscient de cette vision dédoublée, pour reprendre le titre de Kelly. Cette contradiction, énonce-t-elle, est la condition de possibilité sur laquelle le féminisme doit se bâtir. Plus encore, le féminisme aurait pris conscience de sa complicité avec l'idéologie en général et celle du *gender* en particulier, et cette conscience viendrait des travaux des

---

[22]. J. Kelly, *Women, History, and Theory*, p. 51-64.

[23]. « My own argument in *Alice doesn't* was to that effect : the discrepancy, the tension, and the constant slippage between Woman as representation, as the object and the very condition of representation, and, on the other hand, women as historical beings, subjects of « real relations, » are motivated and sustained by a logical contradiction in our culture and an irreconciliable one : women are both inside and outside gender, at once within and without representation. » T. de Lauretis, *op. cit*,., p. 10. De Lauretis fait référence à son livre *Alice doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

féministes de couleur. Mais complicité ne signifie pas adhésion et cette complicité est une question fondamentale pour la compréhension de l'idéologie de notre époque et pour le développement d'une théorie radicale et d'une pratique qui vise le changement socioculturel. Ce que de Lauretis perçoit comme une ambiguïté dans la notion de *gender* doit être conservé : on ne peut le désexualiser, c'est-à-dire le rendre purement fictif en en faisant un pur effet discursif, ou le rendre androgyne en prétendant que les deux sexes vivent les mêmes expériences dans une classe, une race ou une culture données.

Cette position inconfortable d'entre les deux chaises de l'essentialisme et du poststructuralisme ne peut être résolue facilement; de Lauretis pose donc un « sujet du féminisme » constitué par l'idéologie du *gender*, cette idéologie étant de l'ordre de la représentation; c'est l'engagement de la subjectivité qui crée le lien entre les femmes comme êtres historiquement constitués et les représentations imaginaires des processus qui constituent ces individus. La subjectivité est construite par l'expérience, qu'elle définit comme « un ensemble d'effets signifiants, d'habitudes, de dispositions, d'associations et de perceptions résultant de l'interaction sémiotique du soi et du monde extérieur (d'après les mots de C.S. Peirce) »[24].

C'est par le processus d'interpellation, aussi emprunté à Althusser, que de Lauretis cherche à articuler la façon dont les représentations sociales sont absorbées par les individus et deviennent une réalité pour eux.

Elle emprunte par la suite à Michel Foucault la technologie du sexe et constate qu'il nie le *gender* et qu'une seule forme de sexualité est envisageable pour lui; autrement dit, la sexualité est masculine. Luce Irigaray n'a pas été la seule à démontrer que chez Freud et chez Lacan, la sexualité féminine a été réfléchie (le terme n'est pas gratuit) à partir de la sexualité masculine. Les théoriciennes féministes du cinéma ont commencé à penser la question des regards masculins et féminins, dès avant la parution de *La volonté de savoir* en 1976, caractérisant le cinéma comme dispositif cinématique et donc comme technologie du *gender*, où les notions de spectateur et de spectatrice sont abordées. Dans cet esprit, nous caractériserons aussi la peinture comme technologie du *gender*, un dispositif dont l'origine remonte au XVe siècle, où, de la même façon, la représentation du corps féminin est le lieu premier de la sexualité et du plaisir visuel masculins mais où la spectatrice a aussi sa place, ce que nous développerons au dernier chapitre.

---

[24]. « (…) a complex of meaning effects, habits, dispositions, associations, and perceptions resulting from the semiotic interaction of self and outer world (in C.S. Peirce's words). » T. de Lauretis, *op. cit.*, p. 18.

Pour de Lauretis, la théorie est également une technologie du *gender*, concernée ou non par cette question, mais qui en contient toujours des représentations. La théorie psychanalytique pose la femme en rapport à l'homme et la résume en une équation : femmes = Femme = Mère; l'auteure prétend que cette théorie ne peut aborder le rapport des femmes à la Femme, les femmes comme êtres diversifiés, et la Femme comme catégorie universaliste et sujet unifié.

Récusant aussi bien le féminisme essentialiste de la Grande Déesse que celui qui est issu des Américaines blanches de la classe moyenne, le texte de Lauretis prétend que la critique féministe du *gender* pourrait causer des ruptures dans le tissu social si elle était partagée par un plus grand nombre d'individus.

De Lauretis aborde aussi la question de la lectrice, réelle ou hypothétique, par le biais de la critique d'un article de Jean Kennard[25]. Cette dernière émet l'hypothèse d'une lectrice lesbienne alors que de Lauretis penche plutôt pour une lectrice lesbienne « réelle ». Tout en s'accordant avec Kennard sur l'expérience de lecture différente de la lectrice lesbienne, elle refuse de faire d'elle un effet de texte; la déconstruction de la lectrice conduirait selon elle à une récupération masculine de l'interprétation des textes littéraires. Bon nombre de textes ont été produits sur ce thème de la lecture sexuée, dont celui de Diana Fuss, « Reading like a Feminist », qui fait un retour sur trois autres textes dont les arguments se développent en parallèle à ceux évoqués par de Lauretis[26]. Tania Modleski ajoute à l'hypothèse de la lectrice la nécessité qu'elle soit avancée par une lectrice réelle, en l'occurrence par une critique féministe, ce qui va dans le sens de Lauretis tout en en restreignant un peu plus les possibilités[27]. Robert Scholes, s'interrogeant sur les mêmes points dans « Reading like a Man », en vient à la conclusion que la personne en lui lit « comme » un homme (il fait la distinction entre « as » et « like », impossible à traduire en français, c'est-à-dire entre « à la façon de » et « ayant les caractéristiques de ») alors que Jonathan Culler, qui est à l'origine de tous ces écrits, prétendait lire comme une femme dans « Reading as a Woman »[28]. À la base de ces interrogations est la place d'où l'on parle, ce que Fusser appelle l'essentialisme du poststructuralisme. La théorie lacanienne est à l'origine de cette préoccupation; à la question « qui parle ? », il substitue « quelle est la place

---

[25]. J. Kennard, « Ourselves behind Ourselves : A Theory for Lesbian Readers », *Gender and Reading : Essays on Readers, Texts, and Contexts*, p. 63-80.

[26] D. Fuss, « Reading like a Feminist », *The Essential Difference*, p. 98-115.

[27]. T. Modleski, « Feminism and the Power of Interpretation », *Feminist Studies/Critical Studies*, p. 121-138.

[28]. R. Scholes, « Reading like a Man », *Men in Feminism*; p. 204-218, J. Culler, « Reading as a Woman », *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism*, p. 43-64.

d'où je parle ? » et cette place du sujet serait ultimement inlocalisable. Lacan, posant un sujet divisé, à l'identité incertaine et qui de fait n'accède qu'à l'identification, participe à la constitution d'une position fondamentalement anti-essentialiste du sujet.

Devant le tableau, nous proposons donc l'hypothèse d'une spectatrice, qui est à la fois une spéculation théorique, un effet de texte, et une femme réelle, féministe, dont l'expérience est particulière; un sujet sexué dont la classe, l'âge, la race contribuent à la complexité. La spectatrice engage un dialogue avec l'œuvre, elle construit le tableau en même temps qu'elle est construite par lui. Mais cette présence à l'œuvre n'est pas toujours déjà donnée : la position face à l'œuvre se construit et se reconstruit, l'ancienne position laissant place à la nouvelle.

Le texte de Lauretis, rigoureux, synthétisant un nombre impressionnant de notions en peu de pages, propose des repères et des réflexions auxquels nous souscrivons. Cependant, nous nous distinguerons d'elle sur deux questions : l'essentialisme et le cadre de référence.

5. Un essentialisme déconstructionniste

L'essentialisme, ce problème épineux pour le féminisme, est une contradiction à laquelle il est possible de faire face. Gayatri Spivak et Diana Fuss ne remettent pas totalement en cause l'essentialisme; Fuss propose une nouvelle dénomination, qui est aussi une juxtaposition paradoxale (et ironique) : l'essentialisme déconstructionniste[29]. Pour Fuss et Spivak, il s'agit de faire usage d'un essentialisme stratégique, temporaire, pour se mettre en conjonction avec les sujets éjectés de l'historiographie traditionnelle. Des notions humanistes comme l'action, la présence, la conscience et la totalité sont utilisées par le collectif que Spivak étudie pour « laisser parler le subalterne », et même si, ultimement, Spivak ne croit pas en une conscience du paysan ou du subalterne, elle croit toutefois à la démarche en tant qu'utilisée dans un but politique clair. Fuss ajoute que cette réflexion pose le problème dans des termes différents; plutôt que désavouer l'essentialisme tout de go, il vaut mieux évaluer les raisons pour lesquelles il est employé; servir des intérêts hégémoniques ou des groupes opprimés. La notion d'action est aussi mise de l'avant par de Lauretis, en tant que facteur de changement et contre tout déterminisme historique; celle de conscience également, la conscience du sujet dans laquelle les modalités d'inscription du

---

[29]. G. Chakravorty Spivak, « Subaltern Studies : Deconstructing Historiography », *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics*. Spivak s'intéresse ici à un collectif marxiste qui étudie l'histoire de l'Asie du Sud; leur projet est d'analyser et de montrer l'élitisme des approches traditionnelles des études sur l'Asie du Sud.

savoir et les objets s'intègrent. L'effacement continu du sujet féminin tel qu'il l'a été depuis des siècles exige des repositionnements (théoriques) stratégiques, combinés à une pratique axée vers le changement social. La volonté de reconsidérer le sujet féminin tel qu'il a été édifié depuis des siècles est en soi un geste « déconstructionniste »; délimiter clairement la place d'où l'on parle et définir les instruments dont on se sert aidera à dégager de nouvelles possibilités.

De Lauretis revient à plusieurs reprises sur la nécessité de se détacher du cadre de référence masculin, plus précisément de cesser de bâtir les théories féministes à partir des modèles masculins, ce qui est une tâche difficile, sinon impossible car les théoriciennes ne peuvent construire à partir du néant. Subvertir les modèles actuels, voilà les chemins à fréquenter; détourner les cadres masculinistes, se les réapproprier pour constituer une théorie qui convienne aux femmes et leur rende justice.

6. Féminisme et idéologie

Le féminisme étant une représentation (nous ne faisons pas allusion aux images) qui s'affronte à d'autres, quelques féministes ont pensé l'oppression des femmes avec l'aide de la notion d'idéologie. Nous avons vu que Teresa de Lauretis discute la définition d'Althusser (et, ce faisant, la transforme)[30]. Le féminisme n'y est pas explicitement identifié comme une idéologie, celle-ci étant généralement perçue comme formation oppressive. Terry Eagleton, dans son livre éclairant, prétend que les doctrines clé du postmodernisme ont volontairement discrédité le concept d'idéologie pour l'évacuer, et propose au contraire de la réintroduire[31]. Une des définitions de l'idéologie la rattache au pouvoir d'un groupe social dominant et à sa légitimation. Celui-ci peut mettre en jeu six différentes stratégies qui interagissent entre elles de façon complexe :

> Un pouvoir dominant peut se légitimer en *favorisant* des croyances et des valeurs communes; les *naturaliser* et les *universaliser* de façon à les rendre évidentes et apparemment inévitables; *dénigrer* les idées qui peuvent le mettre en cause; *exclure* les formes de pensée rivales, peut-

[30]. T. de Lauretis, « The Technology of Gender », p. 6-7.
[31]. T. Eagleton, *Ideology*, p. xi.

> être par une logique implicite mais systématique; et *obscurcir* la réalité sociale par des moyens opportuns.[32]

Ces stratégies sont applicables au système qui a aliéné les femmes depuis plusieurs siècles. Peut-on lui appliquer le terme d'idéologie ou celui de *sex-gender system*, ou système sexué, qui serait une formulation moins essentialiste de la notion de patriarcat ? La notion d'idéologie a connu plusieurs avatars depuis l'apparition du mot en 1796 et les dimensions nouvelles que lui a données le marxisme. Si l'on accepte une définition de l'idéologie qui met l'accent sur les rapports de domination, cela entraîne que le féminisme, un exemple parmi d'autres, n'est pas une idéologie, idée contestable en soi. Une définition plus large de l'idéologie comme celle du philosophe Martin Seliger, permettrait d'y inclure le féminisme :

> (…) un ensemble d'idées par lesquelles les hommes [*sic*] posent, expliquent et justifient les fins et les moyens de l'action sociale organisée, et spécifiquement l'action politique, sans tenir compte du fait que cette action vise à préserver, modifier, détruire ou reconstruire un ordre social donné.[33]

Cette définition, par contre, ne conviendrait plus au système sexué comme système dominant qui codifie les rapports entre les hommes et les femmes dans toutes les sphères de la société (et pas seulement dans le domaine politique) et entraîne une oppression spécifique pour les femmes. L'intérêt de la définition marxiste pour le féminisme réside en ce qu'elle a été pensée en fonction des classes sociales, donc d'un rapport de domination. Il serait plus approprié de définir le féminisme comme un ensemble de valeurs, de croyances et d'idées, autrement dit une façon de voir le monde (une représentation) de laquelle découle une pratique, vision du monde qui analyse et conteste l'oppression des femmes issue d'un système particulier, le système sexué, en tant que système qui façonne les relations hommes-femmes dans la société, système qui s'est exercé selon différentes modalités au cours des siècles.

---

[32]. « A dominant power may legitimate itself by *promoting* beliefs and values congenial to it; *naturalizing* and *universalizing* such beliefs so as to render them self-evident and apparently inevitable; *denigrating* ideas which might challenge it; *excluding* rival forms of thought, perhaps by some unspoken but systematic logic; and *obscuring* social reality in ways convenient to itself. » *Ibid.*, p. 5.

[33]. « (…) sets of ideas by which men [*sic*] posit, explain and justify ends and means of organised social action, and specifically political action, irrespective of whether such action aims to preserve, amend, uproot or rebuild a given social order. » Martin Seliger, *Ideology and Politics*, London, 1976, p. 11, cité par Eagleton, *ibid.*, p. 6-7.

7. Le « canon » en histoire de l'art

Le canon de l'histoire de l'art est influencé par le système sexué, comme tout autre norme établissant une hiérarchie à l'intérieur d'un milieu donné. Depuis le XVe siècle, la tradition en histoire de l'art, d'abord vasarienne, s'est constituée selon le modèle de l'artiste-héros et une filiation de pères en fils spirituels qui exclut d'office les femmes, comme la loi salique… Bien que présentes comme artisanes au moyen âge et par la suite comme artistes, les femmes ont toujours été reléguées aux oubliettes de l'histoire de l'art et de plus en plus jusqu'au XIXe siècle, jusqu'à faire croire à Virginia Woolf que les femmes écrivains ne pouvaient pas exister au XVIe siècle[34]. Il est incontestable que les femmes avaient à surmonter des obstacles structurals considérables, particulièrement si elles provenaient des classes laborieuses mais il reste quelques témoignages de création féminine de cette époque, en littérature comme en peinture. La créativité féminine s'est aussi logée dans les arts dits (ou devenus) mineurs, la broderie, les courtepointes (*quilts*), la miniature, l'aquarelle…[35]

Fonctionnant comme un système de reconnaissance qui promeut certains artistes (souvent pour des raisons commerciales), le canon, auquel nous avons fait allusion précédemment dans sa dimension hégémonique, suscite au plan émotif des effets de vérité et d'universalité. La dénégation du sujet de l'énonciation, que Louis Marin a démontrée dans le fonctionnement du dispositif formel du récit historique (le remplacement de la relation je-tu par le « il » lorsque l'action qui se déroule parallèlement à la surface du tableau ignore le spectateur)[36], s'applique aussi au grand récit de l'histoire de l'art. Griselda Pollock le définit comme :

> (…) une formation discursive qui constitue les objets/textes qu'il choisit comme résultant d'une maîtrise artistique et ainsi, contribue à la légitimation de l'identification exclusive des hommes blancs à la créativité et à la culture.[37]

---

[34]. Dans *Une chambre à soi* où elle invente la poignante histoire de la sœur de Shakespeare qui se suicide parce qu'elle ne peut développer ses dons de comédienne et d'auteure.

[35]. G. Pollock et R. Parker ont étudié ce thème dans *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*.

[36]. L. Marin, *À propos d'un carton de Lebrun : le tableau d'histoire et la dénégation de l'énonciation*, Urbino, Centro internazionale di Semiotica e di Linguistica, Document de travail F41, 1975, cité par R. Payant, « Picturalité et autoportrait : la fiction de l'autobiographie », *Vedute*, p. 90-91.

[37]. « (…) a discursive formation which constitutes the objects/texts it selects as the products of artistic mastery and, thereby, contributes to the legitimation of white masculinity's exclusive identification with creativity and with Culture. » G. Pollock, *Differencing the Canon*, p. 9.

Dans cette formation, les femmes artistes sont perçues comme extériorité et différence, l'Autre de l'histoire de l'art.

Le canon peut évoluer et dans ce processus faire naître d'autres canons qui s'opposent à lui ou coexister avec des canons concurrents. La tradition ou canon est à l'heure actuelle contesté, non seulement par les féministes mais par tous ceux qui sont « hors » de lui, artistes issus de minorités, mais aussi par des intellectuels/intellectuelles issus de courants socialistes. Le canon résiste néanmoins et le débat est plus ou moins vif selon les pays, plus animé dans les contrées anglophones.

Griselda Pollock se demande fort justement si une histoire de l'art féministe est possible, étant donné les valeurs contradictoires que défendent le canon et le féminisme; Lisa Tickner partage les mêmes préoccupations[38]. Les moyens de diffusion de l'histoire de l'art traditionnelle, soit le catalogue, la monographie et le catalogue raisonné, de même que les démarches mettant l'accent sur l'expression individuelle de l'artiste, l'autonomie de la discipline, la recherche de valeurs transcendantes, de l'originalité et de l'avant-garde ont forgé une pratique solidement implantée qu'il n'est probablement pas possible de changer.

Depuis les années 70, la tendance, particulièrement dans le monde anglophone, est de constituer des champs d'étude séparés, les « Women Studies », tout comme les « Lesbian and Gay Studies », les « Black Studies », etc. Le danger est de créer des ghettos qui, au lieu de contester le « canon », ne font que le renforcer en accordant un espace marginal mais exutoire aux protestataires. Le canon identifiant les femmes comme représentations plutôt que comme sujets, on peut tenter de le subvertir de l'intérieur mais il sera d'autant plus facile pour lui, étant donné les structures où son pouvoir s'exerce — musées, universités, galeries d'art — de discréditer les essais de réforme.

Dans le chapitre qui suit, nous étudions la manière dont le canon a changé avec les siècles à partir du cas d'Artemisia Gentileschi. Moins exclusif au XVIIe siècle, le canon été a de plus en plus restrictif, jusqu'à éliminer la peintre des références historiques. Le XIXe siècle a posé les fondements idéologiques de cette exclusion, avec quelques résistances de la part d'auteures anglaises; le XXe siècle a été plus radical dans le cas de la plupart des femmes mais un article majeur concernant Gentileschi a paru en 1916, qui a permis l'écriture d'un autre article fondamental en 1968 (tous deux rédigés par des hommes mais la plupart des historiens de l'art ne sont-ils pas des hommes ?) et une pléthore de documents depuis. Un catalogue raisonné a même vu le jour très récemment. Le canon inclurait-il désormais Artemisia Gentileschi ? Des efforts manifestes ont été faits

---

[38]. G. Pollock, *ibid.*, chap. 1, et L. Tickner, « Feminism, Art History, and Sexual Difference », *Genders*, p. 94.

en ce sens, par des féministes et par des hommes. Toutefois, cette artiste est un exemple isolé et rendu célèbre par un film « grand public » et plusieurs biographies romancées : « Les femmes peuvent seulement rester marginales dans une histoire de l'art centrée sur l'objet »[39]. Toutes les femmes artistes n'ont d'ailleurs pas connu ce traitement, à part Camille Claudel et Frida Kahlo, décrites elles aussi comme victimes de leur amant ou de leur mari, et dont la vie, mise en scène mélodramatiquement dans des films ou des livres, prend plus d'importance que les œuvres.

[39]. « Women can only stay marginal in an object-centered art history. » Tickner, *op. cit.*, p. 97.

Chapitre 2 : Fragments biographiques

De façon à donner à nos lecteurs des repères historiques, nous devons à notre tour produire une « fiction biographique » et ajouter notre façon de voir Artemisia Gentileschi, être historiquement constitué et inspiratrice d'une multitude de fictions dont chaque version est peu ou prou différente des autres. La nôtre aura partie liée avec les versions féministes mais elle ne vise pas à constituer une hagiographie ou un récit héroïque : plutôt situer une femme dans le contexte de l'Italie du XVIIe siècle, une femme qui devient une peintre reconnue et à ce titre jouissant d'un statut enviable (bien que toujours précaire), dont le début de la vie a été marqué par trois événements difficiles : la mort précoce de sa mère, le viol perpétré sur elle par un être aimé, puis le procès intenté contre le violeur par son père.

La plupart des textes, féministes ou non, ont mis en relief la première partie de la vie d'Artemisia, en mettant l'accent sur le pour viol et le procès. Ce sont certes des événements importants de cette vie mais son travail de peintre, qui se déroule en majeure partie après ces drames, mérite de prendre le premier plan. La vie d'Artemisia Gentileschi est marquée par les déplacements, d'abord causés par le procès, puis par la nécessité de trouver des commandes. Née à Rome, Artemisia résidera à Florence, retournera à Rome, séjournera à Venise et en Angleterre et terminera sa vie à Naples qui était alors possession espagnole.

29 lettres écrites par elle ont été préservées, qui sont une source d'informations précieuses sur ses relations avec les aristocrates, les collectionneurs et un ami, Galilée. D'autres renseignements proviennent d'archives (notamment celles de l'Accademia del Disegno de Florence) ou d'inventaires de collections. La plupart des tableaux auxquels Artemisia fait allusion dans ses lettres sont inconnus bien que les dix dernières années aient été très actives au plan des attributions et que quelques tableaux nouveaux aient émergé de l'obscurité. Artemisia a résidé à Naples de 1629 à 1652 environ et cette période historique a été relativement peu étudiée; le dépouillement des archives devrait révéler des faits nouveaux ou amener quelques précisions sur sa vie.

8. Notes liminaires sur l'histoire, le travail féminin et les polémiques littéraires

Artemisia naît au cœur d'une période que Braudel qualifie de « grand siècle de l'Italie » (1550-1650), au plan du rayonnement international[1]. L'Italie est

[1]. F. Braudel, *Le modèle italien*, p. 103.

prospère, au sommet de sa puissance économique : « Et jamais la primauté de la culture n'a été aussi officiellement acceptée. »[2]. Les grandes entreprises sixtines ont attiré des peintres de l'extérieur des États pontificaux : des Flandres, de la Lombardie, des Marches, de l'Ombrie, de la Toscane, de Naples, de Venise, de Ligurie... La commande privée croît aussi. Pour trouver preneur, chacun doit se spécialiser, la concurrence est forte; ainsi, un climat propice est créé pour de grandes innovations[3]. En retour, auréolés par leur prestige d'Italiens, plusieurs artistes sont activement recherchés par les monarques anglais et français, tels Marie de Médicis et Charles Ier. Au tournant du siècle, Carrache et Caravage mûrissent leur œuvre, Cesare Nebbia et le cavaliere d'Arpino sont chargés de travaux prestigieux. C'est dans cette ère de prospérité pour les peintres et de changements que la vie d'Artemisia commence; mais le contexte n'est pas aussi prometteur pour les femmes de cette époque.

Certaines auteures ont signalé que la périodisation de l'histoire européenne en termes de révolution industrielle et d'émergence du capitalisme est d'un intérêt limité pour les historiennes du travail féminin[4]. Le système économique n'est en effet pas seul en cause dans l'exclusion des femmes de certains métiers et la subordination généralisée auxquelles elles ont été soumises depuis la fin du moyen âge. L'historienne Heidi Hartmann désigne le patriarcat — et la division sexuelle du travail qui en découle — comme formation historique précédant le capitalisme. Le patriarcat, conçu comme un ensemble de relations sociales dans lesquelles la solidarité masculine permet aux hommes de contrôler les femmes, serait une des formes du système sexué[5]. Même si cette définition du patriarcat et du système sexué ne correspondent pas tout à fait à la nôtre, la réflexion sur la division sexuelle du travail est pertinente. Durant le moyen âge, les femmes avaient occupé un statut élevé principalement dans les secteurs du marché du travail où la production était organisée sur une base familiale et ce, surtout dans les villes d'Europe du Nord. Au début de la Renaissance, les corporations excluent progressivement les femmes de presque toutes les professions. D'autre part, le mariage et la famille se transforment. La femme artisan, personnage familier du moyen âge, disparaît vers le milieu du XVIIe siècle. Les femmes se dirigent vers les métiers non spécialisés, mal payés, de l'industrie; par exemple,

---

[2]. *Ibid.*, p. 106.

[3]. Claudio Strinati, « Roma nell'anno 1600. Studio di pittura », *Ricerche di Storia dell'arte*, p. 34.

[4]. Dont Katrina Honeyman et Jordan Goodman, « Women's Work in Europe, 1500-1900 », *Gender and History in Western Europe*, p. 353-376; Heidi Hartmann, « Capitalism, Patriarchy and Job Segregation by Sex », *Signs*, p. 137-169.

[5] H. Hartmann, *op. cit.*, p. 138.

elles vont travailler dans les fabriques florentines de laine et de soie, qui produisaient des tissus d'usage courant. À titre de comparaison, dans les soieries de Lyon, Gênes et Venise, les tisserands, des hommes, travaillaient des tissus complexes et coûteux[6]. Dans les villes, la vente au détail, le service domestique et la prostitution étaient les seules autres options disponibles pour les femmes. C'est dans ce contexte de restriction progressive des possibilités offertes aux femmes que naît Artemisia. Toutefois, comme elle est formée dans l'atelier de son père, elle échappera au sort habituel des femmes sans fortune et aura un métier. La plupart des femmes peintres, du XVe au XVIIIe siècle, ont d'ailleurs été formées par leur père.

Dans la foulée du concile de Trente, la misogynie ambiante s'exprime dans divers traités et plusieurs textes protoféministes sont écrits en réaction à ceux-ci[7]. A un Giuseppe Passi qui commente les défauts des femmes, *I donneschi diffetti*, en 1599, répond par exemple *La nobiltà e l'eccellenza delle donne co' diffetti et mancamenti degli uomini* de Lucrezia Marinelli, en 1601. Les défauts des femmes, d'après Passi, sont nombreux : luxure, jalousie, ambition, prostitution, effronterie, magie, hypocrisie et beaucoup d'autres, ce à quoi Marinelli répond que c'est l'égoïsme et l'envie masculins, ainsi que la frustration sexuelle qui sont à la source de la misogynie masculine[8]. Quelques années après, G. B. Barbo commet un ouvrage dans le même esprit, *L'oracolo, overo invettiva contra le donne*[9]. D'après Ginevra Conti Odorisio, la misogynie du XVIIe siècle s'appuie sur la doctrine jésuite qui prône l'asservissement spirituel et social des femmes[10]. Les jésuites se fondent sur la tradition de misogynie des docteurs de l'Église, Paul, Thomas d'Aquin, saint Augustin, saint Grégoire, pour qui Ève est celle qui a commis la faute; les femmes doivent expier cette faute. Ces libelles se situent

---

[6]. Pour plus de détails sur le travail des femmes dans l'Europe proto-industrielle, cf. K. Honeyman et J. Goodman, *op. cit.*

[7]. G. C. Odorisio, *Donna e societá nel seicento*, p. 35.

[8]. *Ibid.*, p. 37.

[9]. Il est publié à Vicenza en 1616. M. Garrard, *op. cit.*, p. 155. Garrard cite également d'autres diatribes contre les femmes, et les réactions de celles-ci, en Angleterre et en France. En Angleterre, John Knox, *First Blast of the Trumpet*, 1558, Joseph Swetnam, *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward* [sic], *and unconstant women*, 1615; et les réponses féminines de 1617 : Rachel Speght, *A Mouzell for Melastomus*, Ester Sowernam, *Ester bath hang'd Haman : Or An Answere to a lewd Pamphlet, entituled, The Arraignment of Woment*, Constantia Munda, *The Worming of a mad Dogge;* en France, Alexis Trousset, *Alphabet de l'imperfection et malices des femmes*, 1617. *Ibid.*, p. 154-155.

[10]. G. C. Odorisio, *op. cit.*, p. 37.

aussi dans le contexte de la chasse aux sorcières qui s'intensifie au XVIe siècle et se poursuit jusqu'à la fin du XVIIe siècle dans toute l'Europe[11].

9. Formation d'une peintre

Artemisia naît à Rome le 8 juillet 1593[12], elle grandit dans la paroisse de Santa Maria del Popolo, un quartier neuf où mendiants, courtisanes et artistes de plusieurs nationalités se côtoient[13];.elle y vivra au moins jusqu'en 1611[14]. C'est R. Ward Bissell qui a retrouvé la date de naissance d'Artemisia, date qui avait été falsifiée par Orazio pour le procès (il l'avait rajeunie de quatre ans), ce qui a entraîné des attributions erronées pour certains de ses tableaux, notamment la *Suzanne et les vieillards* de Pommersfelden. Selon la coutume dans les communautés artistiques de l'époque, Artemisia est nommée d'après sa marraine, Artemisia Capizucchi, membre d'une famille illustre de Rome[15]. La mère d'Artemisia, Prudentia Montone, meurt en couches en 1605 et Orazio élève seul ses quatre enfants, dont trois fils. Griselda Pollock mentionne avec justesse que la mort précoce de Prudentia a eu des conséquences profondes sur la vie et l'œuvre d'Artemisia, dont on parle peu; le compagnonnage de Tuzia, voisine des Gentileschi, ne l'a pas protégée contre les entreprises de Tassi, ce que la présence de la mère aurait peut-être fait[16].

Orazio donnera à tous ses enfants une formation de peintre mais Artemisia seule persévérera avec succès, au point d'employer ses frères comme secrétaires, tâche qu'ils rempliront parfois de façon approximative. Dans une de ses lettres datée du 22 mai 1635, Artemisia s'enquiert auprès du duc François d'Este de tableaux qu'elle avait fait convoyer par ceux-ci et dont elle est sans nouvelles[17].

Orazio Gentileschi (1563-1638), le père d'Artemisia, a été formé par son demi-frère, le maniériste Aurelio Lomi. Il s'établit à Rome vers 1576 et devient un peintre de fresques réputé; il travaille notamment au Vatican et à Saint-Jean de

---

[11]. C. Ginzburg, *Le sabbat des sorcières*, p. 5.

[12]. R. Ward Bissell, « Artemisia Gentileschi : A New Documented Chronology », *The Art Bulletin*, p. 153. Bissell a retrouvé la date de naissance dans le *liber baptizatorum* de la paroisse San Lorenzo in Lucina de Rome.

[13]. Jacques Bousquet, « Valentin et ses compagnons », *Gazette des Beaux-Arts*, p. 101.

[14]. *Ibid.*, p. 106.

[15]. A. Lapierre, *Artemisia*, p. 428, précisant la note 8 de Bissell, « Artemisia Gentileschi : A New documented Chronology », *The Art Bulletin*, p. 153.

[16]. G. Pollock, *op. cit.*, p. 151. Pour être juste, mentionnons le livre de Lapierre dont le troisième chapitre donne une saissante description de la mort de la mère et des rituels religieux autour d'elle. A. Lapierre, *op. cit.*, p. 40-54.

[17]. *Actes d'un procès pour viol en 1612*, p. 211.

Latran à la fin du siècle. Il se familiarise avec la peinture de Caravage à peu près au même moment, devient son ami et subit son influence tout en ne s'éloignant pas complètement de l'idéalisme et de l'élégance qui lui sont caractéristiques. Dans les actes du procès en diffamation que le peintre Giovanni Baglione intente contre la « clique de la via della Croce » (l'architecte Onorio Longhi, Caravage et Gentileschi), on apprend qu'Orazio a prêté à Caravage une paire d'ailes et un costume de capucin[18]. Artemisia a donc été en contact avec les œuvres de Caravage : elle a manifestement vu la *Judith* de celui-ci, peinte avant 1600, et cette œuvre l'influencera pour la composition de deux de ses tableaux; elle a aussi sans doute vu les tableaux exposés à Rome : la *Mise au tombeau* et la *Mort de la Vierge* à la Chiesa Nuova et les tableaux des saints Mathieu, Pierre et Paul à San Luigi dei Francesi et Santa Maria del Popolo.

Orazio n'est pas un théoricien, pas plus que Caravage. Il apprendra la peinture à Artemisia sans lui apprendre à écrire, ce qui a été révélé par le procès de 1612. Il transmettra à sa fille l'habitude nouvelle de travailler d'après modèle (méthode de travail qu'elle mentionne dans ses lettres), un goût prononcé pour la représentation les soieries et les drapés et la recherche de compositions originales. Artemisia reviendra à l'idéalisme pictural de son père à la fin de sa vie, dans sa période napolitaine; dans ses années romaines et florentines, elle préférera un caravagisme exacerbé pour les tableaux d'histoire, les *Judith et Holopherne, Jaël et Sisara, Lucrèce*, et une manière plus tempérée pour ses portraits, comme le *Portrait d'un condottiere*.

Si Artemisia n'est sans doute pas une fervente de la théorie des arts, il semble qu'elle ait travaillé avec le dessin, du moins à la fin de sa vie. Dans sa deuxième lettre du 13 novembre 1649 à Antonio Ruffo, elle déclare avoir envoyé un dessin à l'évêque de Santa Agata de' Goti et qu'on ne l'y reprendra plus parce qu'un autre artiste a été engagé pour faire la peinture d'après ce dessin, probablement pour des raisons d'économie, Artemisia, artiste célèbre, exigeant des prix correspondant à sa popularité[19]. Tirée de la même lettre, cette phrase prouve implicitement l'importance du dessin préparatoire pour elle : « Car une fois trouvé le motif, établis les clairs et les obscurs et campés les personnages sur les différents plans, tout le reste n'est rien. »[20]. Par ailleurs, il est assuré qu'elle travaillait d'après modèle puisqu'elle en fait mention dans deux lettres à Antonio Ruffo, celles du 12 juin 1648 et du 5 juin 1649.

Il est aussi avéré qu'elle maîtrisait le vocabulaire pictural des attitudes, comme le démontre Mary D. Garrard, en choisissant les poses notamment dans

---

[18]. Actes cités par W. Friedlander, *Caravaggio Studies*, p.278.

[19]. *Actes d'un procès pour viol en 1612*, p. 231.

[20]. *Ibid.*

les sculptures de l'Antiquité ou de Michel-Ange, dans les tableaux de son père ou de Giorgione[21]. Plusieurs auteurs ont émis l'hypothèse d'une influence de Cassiano dal Pozzo pour *L'allégorie de la peinture*, à cause des références à l'*Iconologia* de Cesare Ripa : la chaîne dorée où pend un masque pour l'imitation, les boucles indisciplinées pour la frénésie divine du tempérament artistique, le *drappo cangiante*, tissu moiré, allusion aux talents du peintre; il est toutefois un attribut qu'Artemisia ne reproduit pas, c'est celui du bandeau sur la bouche, la peinture comme poète muet. Cassiano dal Pozzo aurait été le commanditaire de l'œuvre et peut-être aurait-il choisi son contenu[22]. Dal Pozzo possédait une collection de portraits; il en choisissait les sujets selon diverses caractéristiques, comme leur longévité, une caractéristique physique ou une intelligence précoce. Christine de Suède, Anna Colonna, madame d'Aubignan et madame d'Ampus figuraient notamment dans cette collection[23]. Le cavaliere dal Pozzo était un érudit, amateur de sciences naturelles et curieux de la Rome antique, un des plus importants collectionneurs à Rome, ami de Galilée et du cardinal-neveu Francesco Barberini. Natif de Turin mais devenu romain vers 1611, il accède à de nouvelles sources de revenus grâce à son amitié avec Francesco Barberini, ce qui lui permettra de réunir un nombre considérable de tableaux; Poussin était l'un de ses peintres préférés[24]. Plusieurs lettres d'Artemisia révèlent des liens d'amitié et le soutien constant de Cassiano. Quoi qu'il en soit, dans la controverse *disegno-colore* qui régnait au XVIe siècle, Artemisia se place comme Caravage dans le camp des adeptes de la couleur.

Spear reprend la thèse de Friedlander comme quoi il n'y a pas de traité sur la théorie de l'art entre 1590 et 1650. Pourtant, Zuccaro publie *L'Idea de' pittori, scultori et architetti* en 1607; Romano Alberti expose un résumé de ces thèses en

---

[21]. M. D. Garrard, *op. cit.*, chapitres 2 à 6.

[22]. M. Levey suggère que Cassiano pourrait être le commanditaire de l'œuvre dans « Notes on the Royal Collection – II : Artemisia Gentileschi's *Self Portrait* at Hampton Court », *Burlington Magazine*, p. 80; Bissell situe les tableaux allégoriques des années 1630 en relation avec le cercle de Cassiano dans « Artemisia Gentileschi : A New Documented Chronology », *The Art Bulletin*, p. 158; R. Spear propose que Cassiano aurait pu lui-même dicter les termes de l'allégorie dans *Caravaggio and His Followers*, p. 98; M. Garrard réévalue cette possibilité; elle mentionne qu'aucune lettre à Cassiano ne parle d'une commande d'un autoportrait comme allégorie de la peinture, bien qu'il soit fait allusion à un autoportrait; de plus, elle argue que Ripa s'appuie sur une tradition artistique vivante; enfin, la troisième édition du livre a été illustrée en bonne partie par le Cavaliere Cesari d'Arpino, un ami de la famille Gentileschi; Garrard, *op. cit.*, p. 355.

[23]. M. Garrard, *op. cit.*, p. 87, citant Giacomo Lumbroso, « Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo : Protettore delle Belle Arti Fautore della scienza dell'antichità nel secolo decimosettimo », *Miscellanea di storia italiana*, 15, 1876, p. 164.

[24]. F. Haskell, *Patrons and Painters*, p. 98-114.

1604, ce livre étant probablement un compte rendu des réunions de l'Accademia del Disegno des années 1593-1594[25]. Zuccaro, artiste officiel et fondateur de l'Accademia San Lucca en 1593, désapprouve les extravagances de Caravage. Celui-ci, de son côté, n'adhérait probablement pas aux thèses de Zuccaro sur l'importance du disegno interno, reflet du divin en l'artiste et du dessin comme base de toute recherche intellectuelle puisqu'il semble bien qu'il peignait directement sur la toile, en faisant une esquisse sommaire dans le gesso avec le manche du pinceau. Orazio et Artemisia étaient probablement plus proches des théories que Lomazzo, maniériste tardif, professait dans l'*Idea del tempio della pittura*, publié en 1590. Son livre est à la fois un manuel et un traité; il ne soumet à aucune hiérarchie les « parties théoriques », soit la proportion, le mouvement, la couleur, la lumière et la perspective[26].

10. Le procès pour viol

La célébrité actuelle d'Artemisia provient avant tout du procès « le plus fameux de l'histoire de l'art », qui a lieu en 1612[27]. Michel Foucault indique qu'au XVIIe siècle, l'Église et l'État cherchaient d'abord à contrôler la sexualité dans le mariage et que la sexualité s'inscrivait sous le mode de la confession[28]; en effet, d'une part le concile de Trente, qui se termine en 1563, à fixé de nouvelles règles pour la confession; la « mise en discours de la concupiscence » s'organise depuis le XVIe siècle et se poursuivra jusqu'à la fin du XVIIIe. D'autre part, le XVIIe siècle voit le début des interdictions entourant le corps et la valorisation de la sexualité dans le mariage. On peut ainsi voir le procès sur deux registres, à la fois comme mise en scène du sexuel et comme aveux publics de crimes (sexuels) commis, qui ont dû défrayer la chronique et régaler l'assistance.

---

[25]. Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, p. 223.

[26]. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, chap. I, p. 19.

[27]. Les actes du procès intenté par la Curie et l'État contre Agostino Tassi pour défloration et proxénétisme sont conservés à l'Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore, *Processi, sec. XVII*, vol. 104, anno 1612, ancienne pagination f° 270-447, nouvelle pagination f° 1-340. Ils ont d'abord été publiés par Antonino Bertolotti sous une forme abrégée, dans « Agostino Tassi : suoi scolari e compagni pittori in Roma », *Giornale di erudizione artistica*, p. 193-214, puis mentionnés par Passeri, dans les *Vite de' pittori, scultori, ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, et par J. A. F. Orbaan, dans *Documenti sul Barocco in Roma*, Rome, Soc. romana di storia patria, 1920. Plus récemment, Eva Menzio a publié les actes d'abord en italien, dans *Artemisia Gentileschi/Agostino Tassi : Atti di un processo per stupro*, Milan, Edizione delle Donne, 1981 puis en français en 1983; enfin par Mary D. Garrard, *op. cit.*, p. 403-487, qui publie une traduction anglaise de Efrem G. Calingaert.

[28]. Dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir*.

Dans sa supplique au pape Paul V, Orazio Gentileschi accuse Agostino Tassi d'avoir défloré sa fille de force et prétend que le fourrier du pape, Cosimo Quorli (de mèche avec Tassi), lui a volé un tableau, une *Judith* :

> Très saint père, Orazio Gentileschi, peintre, très humble serviteur de Votre Sainteté, avec tous ses respects, vient vous narrer comment, par l'intermédiaire et avec la complicité de madame Tuzia, sa locataire, une fille du plaignant a été déflorée de force et connue charnellement encore et encore par Agostino Tassi, peintre, ami intime et associé du plaignant; à ce commerce obscène a été mêlé votre fourrier, Cosimo Quorli. En plus de la défloration, le même fourrier Cosimo, par ses intrigues, a arraché des mains de la jeune fille quelques tableaux de son père et en particulier une *Judith* de grande taille. Très saint père, ce geste est si affreux, causant de si grands et graves préjudices au pauvre plaignant, surtout parce qu'il a été perpétré sous le couvert de l'amitié, qu'il équivaut à un meurtre, et qu'il a été commis par une personne habituée à commettre des crimes plus graves que celui-ci, l'auteur étant ledit Cosimo Quorli.[29]

La déclaration d'Orazio a contribué à confondre les historiens de l'art, qui d'ailleurs l'ont lue trop vite. Il distingue le viol des relations charnelles qui ont eu lieu par la suite; c'est ainsi que plusieurs auteurs, déjà portés à croire la défense d'Agostino, ont interprété la supplique comme mensonge, l'un d'entre eux arguant qu'un viol ne pouvait pas être commis « encore et encore »[30].

---

[29]. « Beatissimo Padre Horatio Gentileschi Pittore, humilissimo servo della Santità Vostra, con ogni reverentia le narra come per mezzo et a persuasione di Donna Tutia sua pigionante; una figliola dell'orator è stata forzatamente sverginata et carnalmente conosciuta più et più volte da Agostino Tasso pittore et intrinseco amico et compagno del oratore essendosi anche intromesso in questo negotio osceno Cosimo Quorli suo furiere; Intendendo oltre allo sverginamento, che il medesimo Cosimo furiere con sua Chimere habbia cavato dalle mane della medema zittella alcuni quadri di pittura di suo padre et in specie una Iuditta di capace grandezza. Et perché Beattissimo Padre questo è un fatto così brutto et commesso, in così grave et enorme lesione et danno del povero oratore et massime sotto fede di amicitia che del tutto si rende assassinamento. Et anco commesso da una persona solita commettere peggio delitti di questo essendoci stato fautore il detto Cosimo Quorli ». A Bertolotti, « Agostino Tasso. Suoi scolari e compagni pittori », *Giornale di erudizione artistica,* p. 200-201.

[30]. R. Ward Bissell, dans son article de 1968, p. 153. D'autres auteurs ont douté du viol, notamment G. Passeri*, Vite de' pittori,* T. Pugliatti, *Agostino Tassi tra conformismo e libertà*, R. et M. Wittkower, *Born under Saturn* et F. Haskell, « Artemisia's Revenge ? », *New York Review of Books*.

La virginité, au XVIIe siècle, était avant tout une « métaphore du contrôle » [31], le contrôle que la famille exerçait sur la jeune fille et la maîtrise de soi de celle-ci. « L'honneur » se mesurait par la capacité de la famille à défendre ses intérêts et sa réputation contre les menaces venues de l'intérieur et de l'extérieur. La fille était alors la propriété du père (ou, dans le cas où le père serait mort, de la mère) et la virginité l'équivalent d'un bien économique en plus d'un gage d'honorabilité; dans la loi romaine de l'époque, c'est donc le père qui est offensé et qui porte plainte :

> Dans la mentalité des gens ordinaires de la Rome du XVIIe siècle, la sexualité ne constituait pas une dimension distincte et privée de l'expérience, mais était plutôt un bien comme un autre — économique, social ou personnel — à utiliser pour négocier le meilleur parcours, ou le moins ardu possible, pour cheminer dans les difficultés de la vie moderne[32].

Les femmes étaient définies par leur rapport avec les hommes mais les femmes mariées ou veuves avaient une certaine indépendance : elles pouvaient gérer leurs biens dotaux à leur guise, sous certaines conditions[33]. Dans les cas de viol, on avait recours à la justice surtout pour que l'accusé épouse la jeune fille ou qu'il fournisse une dot, de façon à « réparer » l'honneur de la famille. Les recherches d'Elizabeth Storr Cohen sur une dizaine de procès pour défloration qui ont eu lieu à Rome à l'époque baroque montrent que lorsqu'une jeune fille subit sa défloration, avant toute action en justice, elle s'attend à ce que le violeur la dédommage au moins par de l'argent, sinon par le mariage, mais qu'en attendant cette « réparation », elle doit consentir aux rapports sexuels[34]. Lorsque les juges

---

[31]. Selon l'expression d'E. Storr Cohen, « La verginità perduta », *Quaderni storici*, p. 172.

[32]. « Per la mentalità della gente comune della Roma secentesca la sessualità non era una dimensione nettamente distinta e intimamente privata dell'esperienza, quanto piuttosto un bene come un altro — economico, sociale e personale — da utilizzare per contrattare il migliore, o il meno arduo, percorso possibile per avanzare tra le difficoltà della vita dell'età moderna. » *Ibid.*, p. 170.

[33]. A Rome, les lois municipales prévoient des « solennités », c'est-à-dire des formalités lors de la disposition de biens immobiliers par une femme : la femme doit comparaître devant un juge civil, acompagnée par un parent et un curateur nommé par le juge et expliquer ses raisons; si le curateur et membre de la famille déclarent que l'acte ne lui est pas préjudiciable alors le juge pourra donner son autorisation. R. Ago, « Femmes et droits de propriété (Rome, XVIIe siècle) », *Clio*, p. 102-103..

[34]. E. Storr Cohen, *op. cit.*, p. 178. Le même comportement est noté par Sandra Cavallo et Simona Cerutti dans « Onore femminile e controllo sociale della riproduzione », *Quaderni storici*, p. 349.

interrogeaient les victimes, ils cherchaient à acquérir des preuves de la défloration : la douleur, le sang et la résistance de la victime sont des éléments de preuve, de même que les promesses de l'accusé envers elle; de même, le juge tient compte des promesses de cadeaux ou serments de mariage[35]. Dans le cas où le violeur refuserait de réparer sa faute, il sera condamné, suivant la gravité de l'offense. Dans le code pénal romain du XVIIe siècle, la défloration est subdivisée en trois délits : le *stupro semplice* est une défloration consentie; le *stupro qualificato* est une défloration consentie avec promesse de mariage; enfin le *stupro violente* est une défloration forcée. Les condamnations vont de l'exil à la mort.[36] S'il n'y avait pas de condamnation, les jeunes filles, surtout les plus pauvres, n'avaient plus beaucoup de choix, si elles n'avaient pas de dot : elles devenaient religieuses… ou prostituées.

En plus du déshonneur[37], des motifs de rivalité professionnelle seraient à l'origine de la décision d'Orazio de poursuivre Tassi : l'obscure histoire du tableau volé ou encore une dispute possible entre eux pendant leur collaboration au Casino delle Muse. Le vol et la défloration semblent presque sur le même pied pour Orazio, ce que les auteurs ont sous-estimé jusqu'ici, mettant l'accent sur le déshonneur jeté sur la famille Gentileschi. Le vol de cette Judith « de grande taille » représentait sans doute une perte financière importante; commise par un serviteur du pape, responsable des biens mobiliers, elle était en plus injurieuse. On spécule encore sur l'identité du tableau; récemment, Bissell a réaffirmé l'hypothèse selon laquelle elle serait de la main d'Orazio (ce serait la *Judith* de la Nasjonalgalleriet d'Oslo) alors que Garrard propose que ce soit une copie d'une œuvre d'Orazio de la main d'Artemisia, tableau appartenant à la Pinacoteca du Vatican[38].

Tassi était alors un collaborateur et ami d'Orazio et le professeur de perspective d'Artemisia. En 1611, Tassi était arrivé de Toscane depuis quelques mois où il avait travaillé pour Ferdinand Ier de Médicis; c'était un peintre de paysages et de marines mais aussi un spécialiste de la perspective que Cigoli avait

---

[35]. E. Storr Cohen, *op. cit.*, p. 175.

[36]. A. Lapierre, *op. cit.*, p. 148.

[37]. A. Lapierre insiste sur le déshonneur comme motivation essentielle d'Orazio, en plus de décrire en détails les relations entre Tassi et Orazio, chap. 4 à 22; de même Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 14-18, Garrard, *op. cit.*, ne discute pas les intentions d'Orazio mais s'attarde à la *Judith* volée, essentiellement pour arriver à une identification du tableau en question. Dans l'article de Cavallo et Cerutti, *op. cit.*, l'honneur féminin est également défini comme une composante majeure dans les causes de promesses de mariage non tenues portées devant la juridiction ecclésiastique du Piémont aux XVIIe et XVIIIe siècles.

[38]. Bissell résume les nombreuses hypothèses dans son catalogue raisonné, *op. cit.*, p. 198-201 ; Garrard, *op.cit.*, p. 28-32.

employé sur le chantier de son palais; cette année-là, il avait été chargé de la décoration de la Sala Regia, en collaboration avec Giovanni Lanfranco et Carlo Saraceni, ainsi que de la Sala del Concistoro du palais Quirinal, avec Orazio. En septembre, ils allaient tous les deux travailler au Casino delle Muse, dans le jardin du palais de Scipione Borghese à Montecavallo (aujourd'hui Palazzo Pallavicini Rospigliosi).

D'après les témoignages du procès, Tassi aurait promis le mariage à Artemisia pour la faire taire après le viol. Voici une partie du témoignage d'Artemisia sur les événements du 9 mai 1611 :

> Me voyant libérée, je me précipitai vers le tiroir de la table, je pris un couteau et je marchai sur Agostino en disant : « Je veux te tuer avec ce couteau puisque tu m'as déshonorée! ». Il dit alors en ouvrant son gilet : « Me voilà prêt. » Je lui donnai un coup de couteau qu'il esquiva, sinon j'aurais pu lui faire mal et le tuer facilement. Cela dit, je le blessai un peu à la poitrine mais il n'en sortit que peu de sang car je l'avais à peine effleuré avec la pointe du couteau. Agostino referma alors son gilet; quant à moi je pleurai et me lamentai du tort qu'il m'avait fait. Pour me calmer il me dit : « Donnez-moi la main. Je vous promets de vous épouser dès que je serai sorti du labyrinthe dans lequel je me trouve en ce moment. »[39]

Ce « labyrinthe » était son statut d'homme marié à Maria Cannodoli, statut dont il essayait de se défaire par des moyens draconiens. Sa femme s'était enfuie avec son amant en mai 1610, juste avant le départ pour Rome, appréciant peu le ménage à trois que Tassi voulait former avec sa propre sœur, âgée de 14 ans et enceinte de Tassi. Celui-ci l'avait mariée à son assistant à qui il avait versé une somme pour ce mariage de complaisance. Pour laver son honneur de cocu, il avait chargé des hommes de main d'assassiner sa femme contre remise de 200 écus, tâche qui heureusement ne sera pas menée à bien[40], ce que confirmera un ami de Tassi lors du procès pour viol, Giovan Battista Stiattesi[41]. En février 1611, Tassi est arrêté pour inceste : c'est sa sœur qui le dénonce, après qu'il a fait emprisonner son mari pour dettes. En effet, la loi interdisait les relations sexuelles entre membres d'une même famille, peu importe le degré de parenté. Tassi est libéré dès le 1er mars. Par la suite, il sera impliqué dans des procès en 1613, 1619, 1622, 1630 et 1635 pour des méfaits tels que coups et blessures, *insolenze ed altro*[42], débauche, sodomie et tentative d'homicide. Il sera condamné aux galères par la justice florentine[43]. En 1602, Tassi avait déjà été forcé de « réparer » la

---

[39]. *Actes d'un procès pour viol en 1612*, *op. cit.*, p. 61.

défloration de Maria, sa femme[44]. La sœur de Tassi, Olimpia, témoignera lors du procès pour adultère et inceste :

> Mon frère est un escroc et un misérable qui vit d'expédients; il n'a jamais accepté de bien se conduire, et cela depuis son enfance, et par conséquent il s'en fut de Rome à Livourne, et il y a des assignations et des accusations contre lui pour des escroqueries qu'il a commises quand il était loin de Rome (…).[45]

Passeri rapporte une anecdote qui n'est peut-être pas véridique mais qui en a toutes les apparences; Tassi avait travaillé pour le pape Innocent X, à l'époque où il était cardinal; le pape dit un jour que de tous les peintres avec qui il avait fait affaire, Tassi était le seul qui ne l'avait pas déçu. Il s'expliqua ainsi :

> Nous avons toujours eu peu d'estime pour plusieurs de ceux qui pratiquent cette profession mais à les fréquenter ils réussissent à donner une impression d'hommes honorables et bons. Ayant toujours considéré Agostino comme un misérable, il a réussi à se montrer tel dans chaque situation et ainsi nous ne nous sommes jamais trompé à son sujet.[46]

Tassi aurait réitéré sa promesse de mariage pendant plusieurs mois pour continuer à avoir des rapports sexuels avec Artemisia; il l'avait séduite, elle était amoureuse, elle souhaitait l'épouser. D'après Tuzia — amie et chaperon d'Artemisia ainsi que locataire d'Orazio — Tassi aurait été très jaloux :

> En somme, Monsieur, on ne pouvait pas faire un pas en compagnie d'Artemisia sans qu'Agostino ne soit derrière elle, quand elle allait à la messe ou ailleurs. Agostino était pour ainsi dire possédé par Artemisia et il me tourmentait quand il ne pouvait avoir la commodité d'entrer et de parler à Artemisia. Il frappait à ma porte et quand je refusais de lui

---

[40]. Lapierre, *op. cit*., p. 73-75.

[41]. Interrogatoire de Giovan Battista Stiattesi, *Actes d'un procès pour viol en 1612, op. cit.*, p. 91.

[42]. « insolences, etc. », A. Lapierre, *op.cit*., p. 424.

[43]. Rudolf et Margot Wittkower, *op. cit,.*, p. 164.

[44]. A. Lapierre, *op. cit.*, p. 132.

[45]. « E questo mio fratello è un furbaccio et un tristo che non ha mai voluto fare bene sino da piccolo et perciò se ne andò uia fuori di Roma a Liuorno et si trouaranno scritture et processi delle furbarie che ha fatte quando è stato fuori di Roma (…) » A. Bertolotti, *op. cit.*, p. 199.

[46]. « Abbiamo tenuto sempre in cattivo concetto molti di questa professione, ma con averli praticati, ci sono riusciti onorati, e di buone qualità, ed avendo sempre tenuto per uno sciagurato Agostino si è sempre in ogni esperienza riuscito tale, e così non ci siamo ingannati nel pensare di lui. » G. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, p. 112.

> ouvrir, il disait alors que j'avais introduit quelqu'un chez Artemisia et il se vantait de mille menaces. Aussi, par peur, je lui ouvrais et aussi pour qu'on voie bien que personne ne venait là.[47]

Il aurait même empêché des mariages éventuels[48]. La défense de Tassi est habile : il tente de jeter le discrédit sur le témoignage d'Artemisia en mettant en doute sa moralité. Ainsi, il prétend qu'elle aurait eu toute une série d'amants (mais pas lui) : un peintre nommé Geronimo Modenese, le notaire Giovan Battista Stiattesi, des personnes qu'il ne nomme pas mais dont il dit que l'une d'entre elles était vêtue comme un ecclésiastique. De plus, rapporte-t-il, le fourrier du pape, Cosimo Quorli, a prétendu souvent être soit l'amant, soit le père d'Artemisia...

Durant le procès, Artemisia subit la torture des entrelacs (en italien, *sibilli*, ainsi nommés en référence aux devineresses de l'Antiquité) sur ordre des juges : ces cordelettes qui enserrent les doigts risquaient de la priver de la pratique de son métier. Dans la Rome du XVIIe siècle, la torture était une forme normale de vérification de la sincérité du témoin ou de l'accusé. Le greffier du procès écrit :

> Alors, pour ôter toute trace d'infamie, tout doute qui aurait pu subsister à l'endroit de la personne d'Artemisia, pour renforcer ses paroles, à toutes fins utiles, considérant son sexe et son âge (dix-sept ans d'après ce qu'il semble), le juge ordonne qu'Artemisia Gentileschi affronte le tourment de la « sibylle » en présence et en face du prévenu.[49]

Sous la torture, qui dure le temps d'un miserere, elle s'exclame : « Voici donc l'anneau de mariage dont tu me fais présent et ce sont là tes promesses! »[50]. Agostino, qui est pourtant le prévenu, ne sera pas torturé. Et pourtant, les juges doutent ouvertement de sa bonne foi :

> Sa Seigneurie fit alors remarquer au prévenu que son audace était grande à vouloir soutenir pareil mensonge, alors que, pour la Cour, il était établi que non seulement le prévenu ici présent avait commis l'acte de chair plusieurs fois avec ladite Artemisia, mais qu'en outre il l'avait déshonorée et ce, avec violence, comme il appert de la

---

[47]. *Actes d'un procès pour viol en 1612, op. cit.*, interrogatoire de Tuzia, p. 79-80.
[48]. *Ibid.*, interrogatoire de Giovan Battista Stiattesi, p. 92-93.
[49]. A. Lapierre, *op. cit.*, p. 174.
[50]. *Actes d'un procès pour viol en 1612, op. cit.*, p. 157.

déposition de cette même Artemisia, laquelle a reconnu spontanément devant Dieu, l'exactitude des faits.[51]

Pour s'assurer la victoire, Tassi paie un jeune homme, Niccolo Bedino, pour qu'il jure devant la cour avoir été le serviteur d'Orazio pendant deux ans et avoir porté pendant tout ce temps des lettres d'Artemisia à ses amants. Mais la sœur de Tassi, Olimpia, vient témoigner que le jeune homme n'a jamais été à l'emploi d'Orazio mais qu'il était plutôt le valet de Tassi. Et Valerio Ursino, un ancien ami de Tassi, raconte avoir demandé à Bedino pourquoi il mentait; celui-ci répondit que Tassi lui avait promis de le récompenser[52] Ces deux dépositions feront pencher la justice en faveur d'Orazio; le jugement sera rendu après de sept mois de travaux, le 27 novembre 1612. Mais si la condamnation de Tassi est reformulée le lendemain et prononce son bannissement de Rome, elle n'est pas habituelle : on condamnait plutôt le coupable à épouser la jeune fille déshonorée ou à payer une dot à sa famille. De plus, le 9 avril 1613, la sentence contre Tassi sera annulée, de même qu'une autre, suite à un litige avec Valerio Ursino, prononcée en avril 1613, qui le bannissait des États pontificaux[53]. Intervention du cardinal-neveu Scipione Borghese ? Lapierre le laisse entendre. Quoi qu'il en soit, Tassi continuera sa carrière sans entraves malgré tous ses démêlés avec la justice.

Peu de temps avant que le procès finisse, Orazio fera appel à la grande-duchesse de Toscane, Christine de Lorraine, sans doute pour contrebalancer l'influence que Tassi y avait encore. Il lui donne sa version des faits et indique qu'il lui enverra incessamment des tableaux de sa fille, « afin qu'elle puisse en partie juger de sa vertu ». Depuis la prison de Corte Savella, Tassi écrivait à Florence pour organiser l'achat de tableaux d'Adam Elsheimer par le grand-duc et ainsi conserver les faveurs du prince. Orazio planifiait probablement le mariage et le départ de sa fille : cette lettre et l'envoi qui a suivi ont sans doute servi d'introduction à Artemisia pour la cour de Florence[54].

De nombreuses interprétations du viol d'Artemisia ont été faites par les historiens de l'art; elles vont de la dénégation totale du viol (notamment

---

[51]. *Ibid.*, interrogatoire d'Agostino Tassi du 11 mai 1612, p. 148.

[52]. Les dépositions d'Olimpia Bargellis et de Valerio Ursino ainsi que le jugement contre Tassi ont été publiés pour la première fois par Lapierre, *op. cit.*, p. 210 et 214 ; ils ont été tirés de l'Archivio di State di Roma, Tribunale criminale del Governatore, *Processi, sec. XVII*, vol. 104, fº 295-301 et 331-336.

[53]. A. Lapierre, *op. cit.*, p. 456.

[54]. La lettre est conservée à l'Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, et a été d'abord publiée par Leopoldo Tanfani-Centofanti dans *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa, E. Spoerri, 1897, p. 221-224. Lapierre la reproduit en italien, p. 454-455.

Wittkower et Bissell, dans l'article de 1968, opinion sur laquelle il reviendra en 1999, cf. *Le catalogue raisonné*, chapitre suivant), à l'acceptation complète du témoignage d'Artemisia (entre autres Garrard, Chadwick). Plusieurs se sont demandé pourquoi Orazio avait attendu presque un an avant de poursuivre Tassi. Orazio n'était peut-être pas au courant de la liaison de sa fille et s'il l'était, lui ou Artemisia croyaient peut-être à la volonté de Tassi à vouloir prendre Artemisia pour femme. Artemisia était piégée par la perte de sa virginité, et se savait devenue une mauvaise candidate au mariage; de plus, elle était déjà « âgée » pour se marier. On ne sait pas combien Orazio a payé la dot d'Artemisia[55] mais il a probablement dû largement ouvrir son escarcelle pour lui trouver un mari. Le lendemain du jugement, Artemisia épouse le frère d'un des témoins du procès, Pierantonio Stiattesi, un peintre florentin. Une procuration signée par Pierantonio, chargeant son frère Giovan Battista de gérer ses affaires romaines, révèle qu'il a déjà contracté une dette envers Orazio; il est très probable qu'il a épousé Artemisia pour sa dot[56]. Un mois à peine après la fin du procès le couple part vivre à Florence, sans doute pour fuir le scandale.

11. Les années florentines :1613-1620

En 1615, Andrea Cioli, le secrétaire d'état du grand-duc de Toscane Cosme II, écrit qu'elle est déjà une artiste bien connue des Florentins; il demande même à son correspondant, l'ambassadeur du grand-duc à Rome, Piero Guicciardini, son avis sur Orazio, en vue de l'inviter à Florence[57]. La famille Lomi-Gentileschi est d'origine florentine mais l'activité picturale de la fille a sans doute attiré l'attention sur le père. Quoi qu'il en soit, le mauvais caractère d'Orazio et son manque de *disegno* (reproche éminemment anti-caravagiste) et peut-être aussi le travail de sape de Tassi, qui conserve des liens avec Florence, lui ferment la voie,

---

[55]. P. 215, Lapierre prétend que le chanoine Lelio Guidicciono, un proche du cardinal Scipione Borghese, a versé 400 écus pour doter Artemisia mais ne donne pas ses sources; est-ce une licence d'écrivain ? Pourtant, elle indiquer d'habitude si elle échafaude une hypothèse ou si elle se fie à une source. Ce qui est avéré, c'est la présence du futur chanoine de Santa Maria Maggiore et San Giovanni di Latran comme témoin au mariage d'Artemisia. *Ibid*., p. 457.

[56]. Archivio di Stato di Roma, 30 Notai capitolini, *Ufficio 36*, vol. 24 (1612), f° 646, cité par Lapierre, *op. cit.*, p. 457.

[57]. A. M. Crinò, « More letters from Orazio and Artemisia Gentileschi », *Burlington Magazine*, p. 264-265.

comme en témoigne la réponse de Guicciardini[58]. Pendant son séjour florentin, Artemisia adoptera le patronyme Lomi plutôt que Gentileschi, probablement pour des motifs professionnels. Artemisia voulait probablement rappeler ses origines toscanes aux Médicis; à moins qu'elle n'ait voulu ainsi couper avec son père [59].

Artemisia Gentileschi est la première femme à entrer à l'Accademia del Disegno depuis sa fondation en 1563, comme le prouvent des documents d'archives, notamment le reçu octroyé en échange du paiement des droits d'entrée en 1616[60]. Cropper y voit une intervention du grand-duc pour la protéger de ses créanciers, alors que Bissell, suivant en cela Garrard, y voit la protection du prince pour une artiste admirée[61]. Le même auteur s'interroge sur les privilèges qui lui ont été accordés : ont-ils été les mêmes que ceux de ses collègues ? Il reconnaît que la tradition a toujours empêché les femmes d'assister aux séances de dessin d'après modèles mais juge imprudent de conclure de facto que la tradition a été maintenue[62]. Toutefois, il n'y a pas d'exemple connu de tableaux de la main d'Artemisia où figurent des nus masculins.

Artemisia a peut-être rencontré Galilée à la cour des Médicis, où il avait été invité par Cosme II à partir de septembre 1610 ou encore à l'Accademia del Disegno où il entre en 1613[63]. Dans une lettre datée du 9 octobre 1635, Artemisia le remercie d'être intervenu en sa faveur pour le paiement d'un tableau (probablement la Judith de Naples); elle sollicite de nouveau son aide, cette fois pour des tableaux envoyés à Ferdinand II, fils de Cosme II[64].

Cette même année 1616, l'artiste est invitée par Michelangelo Buonarroti le Jeune à peindre une *Inclinazione* pour la Casa Buonarroti; l'arrière-neveu de

---

[58]. Pendant qu'il était en prison, Tassi avait contacté Guicciardini pour conseiller au grand-duc l'achat de tableaux d'Elsheimer; il est donc probable que l'ambassadeur lui ait demandé son avis. Lapierre, *op. cit.*, p. 268. Pour la lettre de l'ambassadeur de Florence à Rome, cf. A. M. Crinò et B. Nicolson, « Further Documents relating to Orazio Gentileschi », *Burlington Magazine*, p. 144.

[59]. Garrard, *op. cit.*, p. 36 et Papi, *Artemisia*, p. 43, prétendent qu'elle a agi ainsi à cause d'une possible hostilité envers son père due au procès. Bissell s'oppose à cette interprétation dans son catalogue raisonné, p. 20, ayant retrouvé la mention du nom d'Orazio, tantôt comme Gentileschi, tantôt comme Lomi, dans les registres baptismaux de deux des enfants d'Artemisia.

[60].R. Ward Bissell, « Artemisia Gentileschi : A New Documented Chronology », *op. cit.*,. p. 154 et M. Garrard, *op. cit*., p. 36.

[61]. E. Cropper, « New Documents for Artemisia Gentileschi's Life in Florence », *Burlington Magazine*, p. 760, R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 22 et M. Garrard, *op. cit*., p. 35.

[62]. R. Ward Bissell, *op. cit*., p. 22.

[63]. M. Garrard, *op. cit*., p. 38.

[64]. Lettre du 9 octobre 1635, publiée par M. Garrard, *op. cit.*, p. 383-4.

Michel-Ange aménageait alors la *galleria* en hommage à son illustre ancêtre. Il avait invité quantité d'autres artistes dont Anastasio Fontebuoni, Giovanni Biliverti, Jacopo da Empoli, Matteo Rosselli, Fabrizio Boschi et Giovanni di San Giovanni. Pour cette œuvre, elle a été payée près de deux fois ce que reçut ce dernier pour le même travail mais moins que ce qui avait été cru précédemment, Buonarroti lui ayant accordé des prêts et cela n'avait pas été pris en compte[65]. Le mari d'Artemisia a d'ailleurs contribué à ces dettes (dans un mot à Buonarroti, il demande encore un peu plus d'argent que ce que sa femme a déjà requis). Dans une lettre du 5 juin 1619, Artemisia se plaint au grand-duc que son mari a dilapidé sa dot et qu'elle ne peut être tenue responsable de dettes qu'il a contractées. Elle demande donc que le jugement qui a été rendu contre elle par l'Accademia del Disegno soit annulé[66]. Dans la Rome du XVIIe siècle, la dot n'appartient pas au mari, bien qu'il en ait la gestion; tout acte de disposition doit recevoir l'autorisation de l'épouse et l'aliénation ne peut dépasser la moitié de la dot[67]. Comme l'époux était juridiquement responsable de son épouse, les responsabilités ne pouvaient être inversées; c'est du moins ce qu'elle invoque. Bissell énumère les créanciers d'Artemisia de 1616 à 1619 : un menuisier, un pharmacien, un pâtissier et un tailleur[68]. Dans une lettre au grand-duc datée du 20 février 1620, elle mentionne : « les nombreuses indispositions dont j'ai souffert auxquelles s'ajoutent les non moins nombreux ennuis qui accablent ma famille et ma maison »[69]. Fait-elle allusion à ses grossesses, au décès de trois de ses enfants sur les quatre qu'elle a eus ou aux dettes de son mari ?

Il existe au moins six *Judith* de la main d'Artemisia (et de nombreuses copies), ce qui en fait le sujet le plus représenté par elle, du moins dans l'état actuel des connaissances. Elle a illustré nombre de thèmes religieux, mythologiques et historiques; certains sont connus uniquement par les lettres de l'artiste ou par les inventaires après décès de familles napolitaines. De la Bible, elle a représenté Judith, Suzanne et les vieillards, Esther et Assuérus, David, Jaël et Sisara, Bethsabée, Samson et Dalila, Joseph et la femme de Putiphar; elle a aussi peint le Christ, la Vierge, des saints (Jean-Baptiste, Janvier, Procule et

---

[65]. E. Cropper, dans « Artemisia Gentileschi, la *pittora* », *Barocco al femminile*, p. 205, mentionne que sur les 34 florins qu'elle a reçus de Buonarroti, 20 ont été payés pour l'*Allégorie de l'Inclination* .

[66]. Lettre conservée à l'Archivio di Stato di Firenze, registres de l'Accademia del Disegno, vol. 64, f° 724, publiée par Lapierre, *op. cit*., p. 288 et 467.

[67]. R. Ago, « Universel/particulier : femmes et droits de propriété (Rome, XVIIe siècle) », *Clio*, p. 101.

[68]. R. Ward Bissell, *op. cit*., p. 33.

[69]. *Actes d'un procès pour viol en 1612, op. cit.*, p. 205.

Nicée) et des saintes (Catherine, Cécile, Marie-Madeleine), Salomé, Loth et ses filles, la Samaritaine et les apôtres, les Âmes du Purgatoire, les sept anges de la Passion… De la mythologie, elle a peint Galatée, Hercule et Omphale, Diane, Minerve, Vénus, Clio; de l'Antiquité elle a retenu Lucrèce et Cléopâtre.

Trois *Judith* ont été peintes entre 1611 et 1620 : *Judith décapitant Holopherne* (Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), *Judith et sa servante* (Rome, Palazzo Pitti) , et *Judith décapitant Holopherne* (Florence, Offices); la *Judith et sa servante* de Detroit a été peinte un peu plus tard, à Rome. Ce sont les quatre tableaux qui retiendront particulièrement notre attention comme « agents paradigmatiques » qui vont susciter des réactions extrêmes d'adhésion ou de rejet, parfois pour le même tableau (en l'occurrence, les *Judith* de Naples et des Offices); cette question sera abordée en détails au chapitre suivant.

En l'absence de toute datation par l'artiste, les avis divergent sur le moment exact où les tableaux ont été peints. Pour ce qui est du tableau de Naples, la plupart des auteurs s'accordent pour le situer dans les années pré-florentines d'Artemisia[70] : Garrard pense qu'il a été fait vers 1612-1613[71], Bissell, dans son catalogue raisonné, le place vers 1611-1612. Le tableau de Florence a longtemps été considéré antérieur à celui de Naples, affirmation contredite par Garrard, notamment par l'examen d'une radiographie, qui a révélé de nombreux repentirs[72]. Il a manifestement été coupé du côté gauche, et des retouches très postérieures l'ont altéré, adoucissant l'expression du visage de Judith, modifiant certains traits du visage et disciplinant la chevelure. A l'origine, ce tableau devait être presque carré, alors que celui de Florence adopte un format vertical. Le tableau de Caravage sur le même thème est une inspiration majeure des tableaux de Naples et de Florence; d'autres influences ont été mentionnées : les tableaux de son père sur le même thème, un tableau de Rubens qui nous est connu par une gravure de Cornelius Galle I et un autre d'Elsheimer.

La *Judith* des Offices aurait été achevée vers 1620. Dans sa composition, le tableau ressemble singulièrement à celui de Naples tout en en différant par une plus grande ornementation et le choix des couleurs. La somptuosité des coloris et la richesse de l'ornementation ont d'ailleurs provoqué des commentaires opposés : tantôt on loue le tableau pour ces raisons, tantôt on le conspue. Il

---

[70]. R. Ward Bissell, *op. cit.*, p. 191-198, recense les avis de tous ceux qui se sont prononcés sur la datation de ce tableau. Seuls Modestini et Spike attribuent le tableau à Orazio, cf. Spike (qui cite un avis de Modestini), « Florence, Casa Buonarroti, Artemisia Gentileschi », *Burlington Magazine*, p. 732.

[71]. M. Garrard, *op. cit.*, p. 32-34.

[72]. *Ibid.*, p. 307-311.

démontre assurément une plus grande maîtrise de la technique picturale. Le contraste provocant entre la richesse des parures de Judith et le meurtre sanglant ne pouvait manquer de susciter des réactions, admiratives ou horrifiées.

Selon Garrard, le tableau du Palazzo Pitti a été peint vers 1613-1614 à Florence[73], alors que Bissell croit qu'il a été peint à Rome autour de 1612[74]. Bien que tous les chercheurs aient situé le tableau dans les premières années de la carrière d'Artemisia, les opinions varient sur le lieu de sa création, Rome ou Florence[75]. Le tableau du Palazzo Pitti est singulièrement apaisé par rapport aux deux autres, qui présentent la décapitation dans ce que Louis Marin appelle « le maintenant immobile du fantasme », soit l'acte dans toute sa violence. Il s'apparente à plusieurs tableaux du début du XVIIe siècle : les deux femmes s'apprêtent à quitter les lieux du meurtre, la tête d'Holopherne étant soulevée par Judith en signe de victoire ou encore reposant dans un panier. Ainsi, Saraceni, Vouet, Stanzione, Allori, Sirani, ont préféré situer l'action à ce moment, leur permettant de peindre différents types de belles femmes vêtues avec recherche en contrapposto avec une vieille femme (ou une femme noire) dans un paysage bucolique ou, pour une atmosphère plus dramatique, dans un cadre plus oppressant, celui de la tente d'Holopherne.

12. Rome, Venise, Londres et Naples

La *Judith et sa servante* la moins controversée est celle du Detroit Institute of Arts; beaucoup moins violente que celles de Naples et de Florence, elle a rallié les suffrages grâce à sa composition originale et l'effet de suspension du temps qu'elle sait susciter. Le tableau a même été qualifié de chef-d'œuvre par un conservateur du Detroit Institute of Arts. Garrard le situe vers 1625, ce que Bissell confirme tout en donnant un spectre plus large : entre 1623 et 1625[76].

À la mort du grand-duc Cosme II, le 28 février 1621, Artemisia Gentileschi se trouve à Rome, où elle restera plus longtemps que prévu , jusque vers 1628 (elle ne devait y être que deux mois, selon une lettre au grand-duc[77]). Elle trouve alors de nouveaux appuis auprès de mécènes romains, particulièrement auprès de Cassiano dal Pozzo. En 1637, c'est au cavaliere dal Pozzo qu'elle fait la demande

---

[73]. *Ibid.*, p. 39.

[74]. R. Ward Bissell, *op. cit.*, p. 198-203.

[75]. Bissell, *ibid.*, constate que quatre auteurs considèrent qu'il a été réalisé à Rome avant le départ pour Florence; quatre autres préfèrent l'attribuer au début des années florentines d'Artemisia

[76]. M. Garrard, *op. cit.*, p. 67-72, R. Ward Bissell, *op. cit.*, p. 219-220.

[77]. Lettre du 16 février 1620. *Actes d'un procès pour viol en 1612, op. cit.*, p. 205.

suivante : « Ayez l'amabilité de me faire savoir si mon mari est en vie ou pas. » [78]. On perd la trace du mari d'Artemisia en 1623; où il n'est plus mentionné dans les *Stati delle Anime* de la paroisse de Santa Maria del Popolo[79]. Elle obtiendra quelques commandes des cardinaux Francesco et Antonio Barberini, neveux du pape Urbain VIII : on garde la trace d'un tableau dans la collection Barberini, un *Vénus et Cupidon* et dans des lettres elle dit leur envoyer d'autres tableaux[80]. Le défenseur et collectionneur de Caravage, le marquis Vincenzo Giustiniani, a aussi acquis une de ses oeuvres, un *David avec la tête de Goliath* qui nous est inconnu[81]. Mais elle réussira à se tailler une place enviable parmi les peintres romains, à tel point que plusieurs peintres et graveurs font son portrait (cf. infra, *Une femme célèbre*). La raison de son départ pour Naples, alors qu'elle bénéficiait pourtant d'une excellente réputation et sans doute d'une vie privilégiée, reste une énigme.

Avant de partir pour Naples, elle séjourne à Venise de 1627 à 1628 ou 1629[82]. On connaît ce voyage grâce à des lettres d'Antonio Colluraffi publiées en 1627. Celui-ci était un des précepteurs des jeunes nobles vénitiens parmi lesquels Gian Francesco Loredan qui rédigera des épitaphes infamantes après la mort d'Artemisia (voir infra, *Les épitaphes, prélude à une campagne de calomnie*). Dans une lettre, Colluraffi recommande Artemisia à un de ses élèves, Alvise da Mosto. Dans une autre, il commande à Artemisia l'emblème d'une académie qu'il fonde le 6 janvier 1627, l'Accademia degli Informi; cet emblème représente une ourse qui lèche son nouveau-né. À Venise, Artemisia peindra notamment un *Hercule et Omphale* pour Philippe IV d'Espagne; des collectionneurs vénitiens achèteront ses œuvres, dont un certain Giacomo Pighetti, qui possédait un Cupidon endormi. On le sait grâce à des vers anonymes, qui célèbrent aussi une Lucrèce et une Suzanne. Ces vers sont publiés en 1627 à Venise (voir infra, *Une femme célèbre*); ils la désignent comme « Pittrice Romana in Venetia », ce qui

---

[78]. *Ibid.*, lettre du 24 octobre 1637, p. 216.

[79]. A. Lapierre, *op. cit.*, p. 471. Lapierre a retrouvé ce qui a peut-être été une des causes de la séparation du couple : la jalousie du mari. Une plainte contre lui pour coups et blessures a été déposée en juin 1622. Un ressortissant espagnol prétend avoir été agressé sans raison par le propriétaire d'une maison sur le seuil duquel il s'était assis avec ses amis. Pourtant il connaît son agresseur par son nom; il sait aussi où il se trouve, « chez la femme peintre ». Il ajoute de plus qu'ils avaient la guitare à la main, ce qui laisse supposer qu'ils donnaient la sérénade à Artemisia.

[80]. M. Garrard, *op. cit.*, p. 83.

[81]. Il figure dans la liste de Luigi Salerno, « The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani, II : The Inventory, Part I », *Burlington Magazine*, no 102, 1960, p. 96. Cité par M. Garrard, *op. cit.*, p. 503, note 108.

[82]. R. Ward Bissell, *op. cit.*, p. 37.

confirme l'hypothèse d'un séjour à Venise. Les vers seraient peut-être de la plume de Gian Francesco Loredan (1606-1661), *letterato* vénitien, sénateur, linguiste et libertin. Deux lettres dont une lettre d'amour destinées à Artemisia ont été écrites par le même homme; elles ne sont pas datées mais Bissell les croit contemporaines au séjour d'Artemisia à Venise, alors qu'Ivanoff, qui les a publiées en premier, suppose qu'elles sont postérieures au voyage d'Artemisia en Angleterre[83]. Or, dans l'état actuel des connaissances, on ne connaît qu'un seul voyage d'Artemisia à Venise. Lorsqu'il écrit ces lettres, Loredan a à peine vingt ans; Bissell le décrit comme un amoureux transi. Si la misogynie ambiante du XVIIe siècle lui fait écrire : « Je ne dirai pas que tu es une femme pour ne pas porter préjudice à la vitalité de tes pensées »[84], il déplore aussi ne pas pouvoir se rendre possesseur de la beauté du corps et de l'âme de l'aimée, ce qui peut s'interpréter de diverses manières, soit l'impossibilité du mariage ou, plus poétiquement, la tristesse de ne pouvoir fusionner en un seul corps. Le reste de la lettre rend hommage à la beauté de l'élue, à sa virtuosité de peintre et à son intelligence, de façon assez conventionnelle.

Les recherches récentes situent le départ d'Artemisia pour le royaume de Naples vers 1629[85], peut-être à l'invitation du duc d'Alcalá[86] qui y est nommé vice-roi et y restera jusqu'en 1631. Malgré le dédain qu'elle professe pour cette ville dans ses lettres, Artemisia y est restée jusqu'à la fin de sa vie — à part quelques années en Angleterre (de 1638 à 1641, où elle travaille avec son père à l'achèvement des plafonds du pavillon de la reine à Greenwich). Dans deux lettres à Andrea Cioli, secrétaire d'État des grands-ducs Cosme II et Ferdinand II de Médicis, elle écrit ne pas vouloir rester à Naples, à cause de l'insécurité qui y règne, de la cherté de la vie et prétend vouloir retourner à Florence; dans une

---

[83]. R. Ward Bissell, *op. cit.*, p. 164; Bissell cite Nicolas Ivanoff, « Gian Francesco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel Seicento », *Ateneo veneto*, CLVI, 1965, p. 189-190.

[84]. « Perché non dirò, che sei Donna, per non recar pregiudicio alla vitalità de' tuoi pensieri. » Les lettres de Loredan sont cités dans Bissell, *op. cit.*, p. 165-166. Elles ont été reprises telles qu'elles apparaissent dans les *Lettere del signor Francesco Loredan*, I, decimo impressione, Venezia, 1673, p. 262, 466.

[85]. C'est l'hypothèse de R. Ward Bissell, *op. cit.*, chapitre IV et celle de A. Lapierre, *op. cit.*, chapitres 34 à 37. M. Garrard le situait vers 1630, *op. cit.*, p. 88.

[86]. Supposition émise par Jonathan Brown et Richard L. Kagan, dans « The Duke of Alcalá : His Collection and its Evolution », *The Art Bulletin*, p. 240. Lapierre suppose qu'Artemisia a pris la route de Venise parce que quatre personnes de sa connaissance y sont parties entre 1626 et 1627 : le duc d'Alcalá, alors ambassadeur d'Espagne au Saint Siège, Nicolas Lanier, musicien et agent du roi Charles Ier, Simon Vouet et Pietro Contarini, l'ambassadeur de Venise à Rome. A. Lapierre, *op. cit.*, p. 473. Bissell soutient que la mode caravagiste était passée à Rome, alors qu'elle naissait à Naples et suppose aussi que le duc d'Alcalá l'aurait invitée à Naples. R. Ward Bissell, *op. cit.*, p. 56.

autre lettre, elle parle même du grand-duc comme de son « prince naturel »[87]. Fait-elle allusion à Ribera et aux persécutions qu'il fait subir à ses collègues de l'extérieur de Naples? On sait que la veuve de Dominiquin a prétendu que son mari avait été empoisonné à Naples et ses lettres témoignent qu'il vivait dans la terreur. À Galilée, elle écrit son désir de revenir à Florence, « ma ville natale »[88]; elle met ici l'accent sur sa famille florentine. Naples était alors la deuxième ville d'Europe après Paris et les vice-rois espagnols d'actifs mécènes. Artemisia n'avait pas choisi pour rien cette ville où l'activité commerciale était intense, le clergé nombreux et où les commandes affluaraient certainement : « Les tableaux d'Artemisia Gentileschi figurent à profusion dans les inventaires après décès de la plupart des grandes familles napolitaines », écrit Lapierre, citant les derniers dépouillements de Gérard Labrot[89]. Elle mentionne plusieurs œuvres : *Les sept anges de la Passion*, des *Saint Joseph*, les *Âmes du Purgatoire*, un *Ecce homo*, une *Tête de Christ* et un *Hercule*. Ces œuvres, insiste-t-elle, ne représentent pas des figures de femmes héroïques, contrairement aux hypothèses de Bissell, selon lequel le sexe d'Artemisia et le procès ont joué un rôle limitatif dans sa production et l'ont forcée à peindre surtout des figures féminines et Garrard, à l'inverse, qui prétend que le « féminisme » d'Artemisia l'aurait conduite à peindre des femmes fortes.

Dans les lettres écrites à Naples, Artemisia parle de tableaux exécutés pour l'impératrice (la sœur du roi d'Espagne), d'une duchesse de qui elle a fait le portrait, se défend contre Antonio Ruffo, homme d'affaires et collectionneur issu d'une famille noble de Messine, qui veut la payer moins que ce qu'elle demande. La cathédrale de Pozzuoli lui commande des tableaux religieux. Orazio ne l'a pas formée à la peinture de fresques, pas plus qu'elle ne connaît l'anatomie masculine, ce qui entraîne évidemment certaines limitations à sa carrière. Elle fournit d'autres aristocrates : le duc de Guise et Joyeuse, Charles de Lorraine, Francesco I d'Este, duc de Modena, le duc d'Alcalá, le comte de Monterrey (vice-roi après le duc d'Alcalá, à partir de 1631), qui retournera en Espagne avec quarante vaisseaux chargés de peintures et de sculptures anciennes et le roi d'Espagne, pour qui elle peint une *Naissance de saint Jean-Baptiste*, incluse dans un cycle peint par Stanzione, vers 1630.

Son séjour en Angleterre, en plus de la collaboration avec son père qui l'appelle pour qu'elle l'aide à finir ses commandes avant de mourir, lui permet de

---

[87]. Lettre du 11 février 1636, *Actes d'un procès pour viol en 1612, op. cit.*, p. 213-214; « il mio Prencipe naturale », dans la lettre du 11 décembre 1635, A. M. Crinò, « More Letters from Orazio and Artemisia Gentileschi », *Burlington Magazine*, p. 264.

[88]. Lettre du 9 octobre 1635, publiée dans M. Garrard, *op. cit.*, p. 383-384.

[89]. A. Lapierre, *op. cit.*, p. 476.

travailler pour l'aristocratie anglaise et la famille royale mais aucun des tableaux qu'elle y a créé n'est identifié. Orazio meurt le 7 février 1639. Artemisia reste encore deux ans en Angleterre, jusqu'à ce que la révolte contre Charles Ier la force à quitter les îles britanniques[90].

À Naples, Artemisia ramènera un peu de caravagisme après le passage de Caravage en 1606-1607. Mais le style caravagesque d'Artemisia subira des changements profonds au fur et à mesure de son séjour napolitain, peut-être à cause des collectionneurs dont le goût changeait, suite à la visite de Guido Reni en 1620-1621 et aux séjours du Dominiquin de 1631 à 1634 et de Lanfranco de 1634 à 1646 . Sa façon si charnelle de peindre les figures féminines, ses ambiances dramatiques feront place à une manière plus idéalisée. Elle influencera notamment Massimo Stanzione et Bernardo Cavallino. Dominici mentionne, dans sa *Vita del cavalier Massimo Stanzioni*, que Stanzione copiait les portraits d'Artemisia pour ses couleurs[91], ce que Garrard prétend être très peu vraisemblable, Stanzione étant plus âgé qu'Artemisia et bien établi dans sa pratique[92]. Il a aussi été suggéré que Cavallino ait collaboré avec Artemisia pour un *Triomphe de Galatée*, peignant les tritons autour de la figure de Galatée[93]. En 1985, Grabski a suggéré que pendant les années 1648-1651, Artemisia travaillait à plusieurs tableaux de grandes dimensions; pour arriver à les finir à temps, elle devait recourir à de bons collaborateurs et les payer en conséquence; ce pourquoi elle demandait des tarifs élevés[94]. Bissell énonce même l'hypothèse d'un possible atelier de Gentileschi à Naples, où les deux filles d'Artemisia auraient travaillé[95]. D'autres collaborateurs d'Artemisia à Naples ont été Micco Spadaro (Domenico Gargiulo), Viviano Codazzi et Giacomo Recco.

La vie d'Artemisia se termine vers 1652 ou 1653, à Naples, la sépulture de la peintre n'ayant pas été retrouvée[96].

---

[90]. C'est l'hypothèse de Lapierre, *op. cit.*, p. 415.

[91]. B. de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. 3, p. 178-179.

[92]. M. Garrard, *op. cit*., p. 97.

[93]. Józef Grabski pose cette hypothèse dans « On Seicento Painting in Naples : Some observations on Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi and Others », *Artibus et Historiae*, p. 45. Garrard, *op. cit.*, discute la question p. 127, ainsi que Bissell, *op. cit.*, p. 287-292, qui constate que seule Cropper ne croit pas en cette collaboration.

[94]. J. Grabski, *op. cit.*, p. 44-45.

[95]. R. Ward Bissell, *op. cit.*, p. 157-162.

[96]. A. Lapierre, *op. cit.*, p. 480.

Chapitre 3 : Discours social, modèles et « objet » féminin

Stéréotypes et modèles

1. Mythes, rêves et mystères

Les différentes appréciations d'Artemisia Gentileschi comme femme peintre ont subi une évolution où la morale religieuse et séculière, la codification du comportement social féminin, les préjugés contre les femmes issus du système sexué et le canon de l'histoire de l'art se sont entremêlés dans des combinaisons complexes selon l'époque, l'auteur et le pays d'origine de celui-ci. Si certains auteurs manifestent empathie et même admiration pour l'artiste, le canon sera implacable et effacera presque son souvenir, jusqu'à sa récupération par les auteures féministes de la deuxième moitié du XXe siècle.

Du XVIIe siècle jusqu'au début du XIXe siècle, des appréciations élogieuses de la part d'artistes, de chroniqueurs et d'historiens de l'art en majorité italiens sont publiées : Pierre Dumonstier (1625), Francisco Pacheco (1638), Giovanni Baglione (1649), Joachim von Sandrart (1675), Filippo Baldinucci (1681), Bainbrigg Buckeridge (1706), Bernardo de Dominici (1742), Horace Walpole (1762), Alessandro da Morrona (1787-1793) et Luigi Lanzi (1828). Seuls deux d'entre eux, Dumonstier et Sandrart, auraient véritablement rencontré Artemisia. Dans tous ces écrits, on ne fait aucune allusion au procès (sauf dans le cas de Morrona) et l'éloge domine, bien que chez Walpole se manifeste un autre stéréotype, qui vient se mêler à l'apologie : celui de la femme légère. La beauté, le talent et la vertu de la peintre y sont célébrés, selon le modèle créé par Vasari. Par contre, des épitaphes injurieuses axées sur le stéréotype sexuel de la femme adultère seront publiées en 1653 et leur influence perdurera jusqu'à nos jours. Les lignes de Giambattista Passeri (1772), qui ignorent complètement le travail de peintre d'Artemisia pour se fixer sur le tort présumé qu'elle aurait causé à Tassi, ont contribué à sa néantisation par le canon.

Si des commentaires pertinents ont été émis sur l'œuvre d'Artemisia, la confusion entre la femme et l'œuvre a souvent nui à l'évaluation des tableaux. Au XIXe siècle, une auteure, Anna Jameson, exprime son aversion devant cette femme capable de traiter de sujets semblables avec une force manifestement masculine. Cette lecture dépréciative s'est transmise jusqu'à aujourd'hui chez certains auteurs, là où l'interprétation féministe n'a pas constitué la figure de Gentileschi en héroïne et transformé ses portraits de la veuve biblique en vengeance du viol subi, autrement dit là où n'est pas intervenue la mise en place du personnage de Gentileschi comme figure héroïque légendaire. Ces diverses

lectures, légendaires ou non, réfractent une image aux facettes contradictoires basée sur la perception de l'artiste d'abord comme femme. Les interprétations sont nourries par les représentations issues du système sexué, présentes à chaque siècle et reproduisent divers stéréotypes d'après le modèle vasarien : l'artiste vertueuse et pleine de talents; la femme légère et talentueuse; puis une nouveauté aporétique créée par Anna Jameson, la femme peintre « qui ne peut pas être une femme ». Très récemment, les féministes ont créé un nouveau modèle en réaction à ceux qui existaient précédemment, celui de la victime héroïque, chez qui le viol a provoqué une réaction de vengeance qui s'est reportée dans la série des *Judith et Holopherne*. Chaque interprétation, qu'elle s'exprime explicitement ou implicitement, diffère plus ou moins dans ses détails et ses outrances mais elle a immanquablement des répercussions sur la façon d'évaluer les tableaux et surtout les *Judith et Holopherne.*

Voilà donc un aperçu des présupposés qui sous-tendent les jugements esthétiques portés sur l'œuvre d'Artemisia Gentileschi. Ces présupposés, minant le plus souvent les évaluations en apparence les plus objectives, seront exposés en même temps que seront discutées les méthodologies des auteurs, reliées elles aussi à une nébuleuse de concepts beaucoup plus vaste. Chaque méthodologie apportant sa brassée de contradictions, nous cherchons ici à faire apparaître chaque lecture de l'œuvre de Gentileschi comme une construction affective et intellectuelle, à jamais séparée de l'existence effective de l'artiste du XVIIe siècle.

Ces évaluations ont été plus nombreuses à partir du début du XXe siècle et ont coïncidé avec l'engouement pour Caravage et ses disciples dont l'historien de l'art italien Roberto Longhi est devenu le spécialiste; Longhi écrira un premier article substantiel en 1916 sur le père et la fille. Il faudra attendre jusqu'en 1968 avant qu'une étude d'importance vienne continuer et approfondir le travail de Longhi, soit celle de R. Ward Bissell, un iconologue américain qui entame une recherche scrupuleuse des sources documentaires. Quelques autres historiens de l'art continuent dans la même veine, puis viennent les féministes des années soixante-dix, Harris et Nochlin en tête, deux historiennes de l'art américaines qui publient un catalogue sur les femmes artistes entre 1550 et 1950; elles sont suivies de près par Germaine Greer, l'auteur de *La femme eunuque*, livre phare des féministes américaines des années soixante-dix; une série de livres vulgarisateurs sur les femmes peintres seront écrits par la suite, qui ne font que répéter ce qui a déjà été dit, à quelques erreurs près. Une volonté de connaissance et de reconnaissance des femmes peintres se faisait jour parmi les féministes, qui pensaient plus, dans un premier temps, à procéder à un survol, à combler les lacunes, qu'à approfondir la problématique.

Les deux dernières décennies ont vu se développer en profondeur les études gentileschiennes; la publication d'une première et monumentale monographie, celle de l'iconologue féministe Mary D. Garrard a été suivie en 1991 d'un catalogue italien accompagnant une exposition à la Casa Buonarroti de Florence, ainsi que du livre d'Alexandra Lapierre en 1998 et d'un catalogue raisonné de R. Ward Bissell l'année suivante. On y lit des interprétations opposées dont certaines renouvellent complètement la lecture de la vie et des œuvres de l'artiste. Ces dernières années, des sémioticiennes féministes reliront les œuvres d'Artemisia et les écrits sur elle de façon à faire apparaître les présupposés du canon et de nouvelles lectures des œuvres.

2. Le modèle de Vasari

Avant Vasari, *De mulieribus claris* (1361-1362) de Boccace, un recueil de 104 biographies d'héroïnes mythiques et de femmes célèbres païennes ou chrétiennes dont il condamne les vices et célèbre les vertus, est le premier recueil humaniste consacré entièrement aux femmes et le premier traité à réaffirmer la subordination des femmes[1]. Son livre a connu beaucoup de succès; écrit en latin, il a été traduit en plusieurs langues dont le français, en 1401[2]. S'inspirant de sources grecques et romaines, dont Tite-Live, Valère-Maxime, Justin, Salluste, Suétone et Tacite, Boccace commente les vies de femmes artistes et notamment celle des peintres Thamar, Irène et Marcia[3]. Son modèle de femme idéale est une femme douce, modeste, honnête, digne, élégante dans ses paroles, chaste, pieuse, d'âme généreuse et habile dans l'entretien et la gestion du foyer[4]. Dans ses lignes sur Irène, il souligne que les femmes réunissant tous ces talents en plus d'exceller dans les arts sont l'exception et cette stéréotype se retrouvera constamment par la suite chez les chroniqueurs et les historiens de l'art. Selon l'expression de Baroin et Haffen, ces femmes deviennent des « vestales de l'art ».

L'influence de Boccace se fera sentir dans les traités qui viendront par la suite, et notamment chez Fra Filippo da Bergamo, dans *De claris selectibus mulieribus*, publié en 1497. Ses commentaires sur les femmes artistes de l'Antiquité, repris de Pline, seront mentionnés par la plupart des biographes renaissants ou baroques, Alberti dans *Della pittura*, Baglione et Dominici dans leurs *Vite*, Pacheco dans *El arte de la pintura* et Malvasia dans *Felsina Pittrice :*

---

[1]. W. Chadwick, *op. cit.* p. 28.

[2]. J. Baroin et J. Haffen, introduction au livre de Boccace, *Des cleres et nobles femmes*, vol. I, p. viii.

[3]. J. Baroin et J. Haffen, introduction au vol. II, p. vii.

[4]. W. Chadwick, *op. cit..*, p. 30.

Vite de' pittori bolognesi[5]. Baldinucci indique dans son préambule à la vie de Sofonisba Anguissola qu'il ne reprendra pas l'énumération, ses lecteurs étant certainement coutumiers de celle-ci. Vasari n'en fait qu'une liste rapide.

Néanmoins, des femmes écriront pour s'opposer à cette façon de penser, entre autres Christine de Pisan, qui rédige la *Cité des Dames* en 1405. Sa ville imaginaire réunit des saintes, des femmes qui lui sont contemporaines ainsi que les femmes de l'Antiquité citées par Boccace. Au lieu de diminuer les femmes, elle mentionne leurs succès[6]. Alors que le nouveau modèle masculin de comportement promu par les traités sur l'éducation et la morale permet une certaine mobilité sociale, les femmes demeurent confinées au modèle féminin médiéval, qui exige chasteté et obéissance.

Le modèle « moderne » des commentaires sur les femmes artistes est constitué par Vasari, qui lui-même s'inspire de l'*Historia Naturalis* de Pline l'ancien. Dans sa deuxième édition des *Vite* publiée en 1568, treize femmes artistes de la Renaissance sont mentionnées; aucune ne maîtrise le disegno comme Michel-Ange[7]; une seule, Properzia de' Rossi, a droit à une Vie, c'est-à-dire à un (court) chapitre. Vasari y raconte « l'infortuné » destin de la sculpteure, amoureuse d'un jeune homme qui lui était indifférent et prétend que l'artiste a libéré sa « brûlante passion » en sculptant un bas-relief représentant Joseph et la femme de Putiphar. Les historiennes de l'art, féministes ou non, qui ont interprété la *Judith décapitant Holopherne* de Naples comme l'assouvissement d'un fantasme de vengeance d'Artemisia par la peinture ont suivi sans le savoir la méthode vasarienne, méthode où la biographie explique l'œuvre. Cependant, pour les auteures féministes, adopter cette méthode et en même temps critiquer le canon entraîne des contradictions, comme l'ont relevé plusieurs auteures, dont G. Pollock et N. Salomon, et que nous commenterons dans les sections dévolues aux auteures féministes.

Tout l'édifice intellectuel de Vasari repose sur une hiérarchisation : la supériorité des hommes sur les femmes, celle de Michel-Ange sur tous les autres artistes et, conséquemment, de Florence sur les autres cités italiennes, et la prédominance de la sculpture sur tous les autres arts[8]. Vasari ajoute à ses

---

[5]. A. S. Harris, et L. Nochlin, *Women Artists*, p. 23.

[6]. W. Chadwick, *op. cit*., p. 30.

[7]. *Ibid.*, p. 26.

[8] Les artistes qui ne viennent pas des cités-états italiennes sont traités avec un mépris semblable; regroupés en un seul lot, celui de l'art « du nord des Alpes » : Vasari nomme indistinctement *fiamminghi* aussi bien les Allemands que les Flamands proprement dits. N. Salomon, « The Art Historical Canon : Sins of Omission », *(En)Gendering Knowkedge. Feminists in Academe*, p. 226.

commentaires sur les femmes artistes des réflexions sur leur moralité, calquées des traités sur l'éducation et les bonnes manières à donner aux femmes[9].

Le modèle de Vasari est biographique : la vie de chaque artiste explique l'avènement des œuvres en dehors de toute considération politique et sociale suivant le cycle biologique enfance-jeunesse-maturité. L'expression du génie d'un artiste se traduira par des œuvres aux mérites traditionnellement identifiés comme « masculins ». Dieu étant en quelque sorte un artiste, l'œuvre géniale est d'essence quasi divine[10]. Et celui qui pourra évaluer si les œuvres sont géniales ou non est celui qui sera appelé par la suite historien de l'art, pas nécessairement un artiste, un individu cultivé, un « connaisseur ». comme l'a écrit un disciple de Vasari, Raffaello Borghini[11].

Dans la rhétorique de Vasari, l'excellence se conçoit chez une femme artiste mais jamais il ne comparera les œuvres d'une femme à celles d'un homme, sauf dans un cas, qui mène à une aporie : sœur Plautilla, religieuse de Florence, aurait pu produire des chefs-d'œuvre mais, explique-t-il, elle n'a pas eu la chance, comme un homme aurait pu l'avoir, d'apprendre le dessin. Certaines femmes en surpassent d'autres, telle Sofonisba Anguissola; elle crée des peintures « tout à fait exceptionnelles »[12], mais Vasari n'indique pas quelle est l'échelle de comparaison. La citation de l'Arioste sur l'excellence des femmes en art qui termine le chapitre sur Rossi, de même que l'énumération des femmes célèbres dans l'Antiquité, procède plus de la rhétorique que de tout autre chose. Vasari fait de ces femmes artistes des exceptions de leur sexe.

Les qualités vues comme proprement féminines sont louées, même si elles n'ont rien à voir avec l'habileté artistique : ainsi, les qualités ménagères de Properzia de' Rossi sont soulignées, ainsi que sa beauté. Pour être admissible à l'éloge, une artiste doit combiner talent et vertu, l'un dépendant étroitement de l'autre, ce qui n'est bien sûr par le cas des hommes. À propos des sœurs Anguissola, il écrit :

> Ainsi ont fait ces quatre sœurs nobles et vertueuses, si amoureuses des plus rares mérites, et singulièrement des arts du dessin, que la maison du seigneur Amilcare Anguissola, très heureux père d'une famille honnête et honorée, me semble le temple de la peinture et de toutes les vertus.[13]

---

[9]. W. Chadwick, *op. cit..*, p. 27.
[10]. C. Doyon, *Les histoires générales de l'art*, section 1 du chapitre V.
[11]. Dans *Il Riposo*, publié en 1584. N. Salomon, *op. cit.*, p. 224.
[12]. G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 6, p. 98.
[13]. G. Vasari, *op. cit.*, vol 8, p. 294.

Les qualités exigées par Vasari, force physique et morale, énergie, véhémence, réunies chez Michel-Ange, ne sont évidemment pas des attributs associés au féminin. Les qualités plastiques requises par lui excèdent ce qu'il accorde à Sofonisba Anguissola; à propos de deux personnages d'un tableau d'Anguissola, il écrit : « À ces deux figures ne manque que la parole », ce qui est un compliment relatif puisqu'il n'attend pas seulement de l'artiste qu'il copie la nature mais aussi qu'il organise ce qu'il voit selon un « disegno interno » et qu'il y ajoute l'invention, la proportion, l'imagination et la grâce[14] :

> Dans un tel système, la production des femmes, quand elle souscrirait aux mêmes critères et aux mêmes règles que la production masculine, pourrait difficilement trouver sa place. Sa présence, même acceptée, reste problématique, car cette conception de l'histoire est culturellement et sexuellement codée.[15]

Ce façonnement du discours sur les femmes artistes (sans parler de celui des hommes) dure encore aujourd'hui. C'est ainsi que la plupart des auteurs interprètent l'évolution du style d'Artemisia comme une régression puisque sa carrière a commencé avec le caravagisme puis a évolué vers un style plus « ancien » et idéalisé à la fin de sa vie. Et pourtant un tableau comme *L'allégorie de l'Inclination*, peint à Florence pour la Casa Buonarroti, n'est pas caravagesque et quelques autres non plus, de cette période ou de la période romaine, *Vénus et Cupidon* ou *Esther et Assuérus*. À Naples, Artemisia peindra encore des *Judith et Holopherne,* même s'ils s'inspirent de tableaux antérieurs et d'autres scènes aussi peu idéalisées. Ces différentes manières, employées simultanément, ne correspondent pas à la pensée linéaire sur l'évolution d'un style ou plutôt signalent une inconstance, un défaut. La question de la clôture de l'histoire de l'art traditionnelle qui a été posée par quelques historiens et historiennes de l'art, telle que nous l'avons mentionnée au chapitre précédent, se trouve ici exemplifiée.

La célèbre *Histoire de l'art* de Janson, dans son édition de 1961, n'incluait aucune femme, pas plus que celle de Gombrich, éditée en 1962; ces deux ouvrages reprennent les hiérarchies dessinées par Vasari, artistes privilégiés par des cercles de pouvoir influents, à l'époque politique, maintenant économiques. Janson justifiait l'exclusion des femmes de son livre par le fait qu'aucune d'elles n'avait véritablement changé le cours de l'histoire de l'art[16]. Dans cette

---

[14]. A. S. Harris et L. Nochlin, *Women Artists : 1550-1950*, p. 31.

[15]. C. Doyon, *op. cit.*, p. 85.

[16]. Janson interrogé par Eleanor Dickinson, « Sexist Texts Boycotted », *Women Artists News*, vol. 5, no 4, septembre-octobre 1979, p. 12, cité par N. Salomon, *op. cit.*, p. 225.

perspective, en effet, aucune femme ne fera jamais partie d'un manuel d'histoire de l'art.

Une femme peut être un peintre

1. Une femme célèbre

Avant d'être redécouverte au XXe siècle, Artemisia Gentileschi et son œuvre étaient tombées dans l'oubli. Pourtant, elle était célèbre à son époque et plusieurs ont laissé des témoignages d'estime. Les témoignages dont nous faisons état se situent tous entre 1625 et 1630, période où elle était à Rome, puis à Venise.

En 1625, Pierre Dumonstier, artiste français, dessine la main d'Artemisia et y inscrit ce qui suit au recto : « aprèz la digne main de l'excellente et sçavante Artemise gentile done romaine » et au verso : « Les mains de l'Aurore sont louées pour leur rare beauté. Mais celle cy plus digne le doit estre mille fois plus, pour sçavoir faire des merveilles, qui ravissent les yeux des plus judicieux. »[17] Commentaire d'un ami ou flatterie d'un artiste cherchant à se concilier les bonnes grâces d'une artiste respectée, il n'en reste pas moins que ces lignes sont élogieuses et témoignent de l'excellente réputation d'Artemisia à l'époque où elle était à Rome. Ce commentaire est le premier en son genre.

Deux ans plus tard, des poèmes seront écrits à partir de tableaux d'Artemisia, sur une *Lucrèce*, une *Suzanne*, un *Amour*, sur la peintre elle-même; l'auteur y propose à l'artiste de faire le portrait de sa femme. De ces vers assez bien tournés, on ne connaît pas l'auteur mais on sait qu'il est vénitien. La plupart des auteurs ont suggéré le nom de Gianfrancesco Loredan. Dans un des poèmes, il célèbre l'invention de l'artiste, qui renouvelle son sujet (Lucrèce) : qui t'offense le plus, écrit-il, le mari, l'amant ou la peintre, puisque le pinceau te tue aussi bien que le fer ? Certes, la tournure est banale mais à notre avis elle rend hommage à l'artiste qui a su créer une figure aussi vivante; de plus, il ne reconduit pas la comparaison habituelle avec les hommes artistes, ce qui laisse entendre qu'Artemisia se situe au même plan qu'eux.

Dans un autre poème, le noble peintre a une main virile et docte, qui peint l'Amour. Pour peindre le portrait d'une femme et donner à ses yeux l'éclat divin, elle n'a qu'à se saisir d'un miroir et peindre ce qu'elle y voit. Comparée à un phénix, à Zeuxis, à Timanthe, l'artiste est louée sans réserve. L'évocation de la main virile semble inévitable, pour exprimer l'opposition entre le féminin et le

---

[17]. P. Rosenberg, « La main d'Artémise », *Paragone*, p. 70.

masculin mais la comparaison avec Zeuxis et Timanthe plutôt que Marcia ne se trouve nulle part ailleurs. Étonnamment, ces vers ont été peu cités, même par les auteures féministes, alors qu'ils font preuve d'une liberté de ton peu courante[18]. Ce sont plutôt les épitaphes, hélas, qui auront une influence et une audience durables, peut-être à cause de la diffusion du livre et surtout de l'appesantissement du système sexué sur la société occidentale, devenant de plus en plus restrictif et oppressif pour les femmes jusqu'au XXe siècle.

Un portrait gravé de Jérôme David, qui aurait été exécuté aux alentours de 1625-30 selon Garrard, de 1628 selon Bissell, la présente comme : « ARTEMISIA GENTILESCHI ROMANA FAMOSISSIMA PITTRICE ACCAD. Ne' Desiosi »[19]. Jusqu'aux recherches de Lapierre, puis de Bissell, l'Accademia dei Desiosi n'était pas clairement identifiée : cette académie romaine, fondée en 1626, rassemblait les intellectuels romains autour du cardinal Maurice de Savoie, fils de Carlo Emanuele I, qui l'avait fondée en écho à une autre de ses créations, celle-là turinoise, l'Accademia de' Solinghi (ou de' Solitari ou de' Desiosi). On y discutait de sujets aussi divers que la littérature, la danse, l'archéologie, les fortifications et les mathématiques. Les membres de l'Accademia étaient des partisans de Galilée; pour Artemisia, amie de Galilée et peintre reconnue, être accueillie en son sein était un honneur[20]. On lit aussi, sous le portrait : EN PICTURAE MIRACULUM / INVIDENDUM FACILIUS QUAM IMITANDUM (« une merveille dans l'art de la peinture, plus aisément enviée qu'imitée »). Une autre gravure de David reproduit un portrait peint par Artemisia, celui d'Antoine de Ville, auteur et ingénieur militaire éminent. Il écrit sous la gravure : « Ni Zeuxis, ni le docte Apelle/ Ne sauraient peindre son esprit/ Son discours mieux te le descrit/ Qu'il ne paroist en ce modelle./ Veux-tu donc les Vertus apprendre/ Qui surpassent l'art du pinceau/ Regarde en un même tableau/ Ulysse, Minerve, Alexandre. » Sur un autre portrait, anonyme celui là, sous la forme d'une médaille, on peut lire : ARTEMISIA GENTILESCA PICTRIX CELEBRIS. D'après Garrard, il aurait été réalisé entre 1625 et 1630 (pour Bissell, vers 1625)[21].

---

[18]. M. Garrard interprétera ces vers de façon très négative, ce qui sera relevé par E. Cropper, « Reviews », *Renaissance Quarterly*, p. 865 et par Bissell, *op. cit.*, p. 404, note 27.

[19]. Une autre peintre avait été qualifiée de « pittrice famosissima », Elisabetta Sirani, lorsque son enterrement a été annoncé, en 1665. W. Chadwick, *op. cit.*, p. 93.

[20]. A. Lapierre, *op. cit.*, p. 471, M. Garrard, *op. cit.*, p. 64 et R. Ward Bissell, *op. cit.*, p. 38-39. Bissell doute de l'inclusion d'Artemisia dans l'Accademia de' Desiosi de Rome mais pense plutôt qu'il s'agit de l'Accademia de' Desiosi vénitienne, dont Gianfrancesco Loredan et Pietro Michiele faisaient partie. Quoiqu'il en soit, après l'Accademia del Disegno où elle était la première femme, elle avait déjà établi un précédent.

[21]. Garrard, *op. cit.*, p. 64 et Bissell, *op. cit.*, p. 38-39.

Tous ces témoignages prouvent que l'artiste avait alors atteint un statut élevé dans sa profession et qu'elle y était respectée, ce qui a souvent été oublié ou négligé.

2. Les artistes et chroniqueurs favorables à Artemisia

Un très court témoignage espagnol de 1638 témoigne de la présence d'œuvres d'Artemisia à Madrid : Francisco Pacheco, le beau-frère de Velázquez, écrit que des tableaux peints par l'une de ces « célèbres femmes peintres italiennes » ont été amenés par le duc d'Alcalá, les autres étant Lavinia Fontana et Sofonisba Anguissola. Suit la traditionnelle énumération des femmes artistes de l'Antiquité[22]. Cet effort de filiation des femmes peintres, même si le canon le voue à l'échec à long terme, est toutefois un effort d'inclusion qui disparaîtra aux XIXe et XXe siècles.

Le peintre Giovanni Baglione est un contemporain d'Orazio Gentileschi et de Caravage, avec qui il a eu maille à partir; Caravage, Orazio ainsi que l'architecte Onorio Longhi rédigèrent et firent circuler des sonnets grossiers qui ridiculisaient Baglione; ce dernier leur intenta un procès en diffamation en 1603. La hargne de Caravage s'explique par le fait qu'il considérait Baglione comme un imitateur et que celui-ci intriguait pour obtenir les meilleures commandes du moment et l'attention d'un protecteur de Caravage, le marquis Giustiniani[23]. Baglione a rédigé des *Vite* de ses contemporains artistes, dans lesquelles il mentionne Orazio et Artemisia. Orazio, comme on peut s'y attendre, n'est pas traité avec beaucoup d'égards, particulièrement en ce qui a trait à son tempérament :

> Si Orazio Gentileschi avait été d'humeur plus amène, il aurait pu mieux user de son talent mais il était doté d'une nature plus bestiale qu'humaine; et il ne tenait compte d'aucune raison, quelque importante qu'elle fût, il restait sur ses positions; et il offensait chacun avec ses satires.[24]

---

[22]. F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 148.

[23]. G. Papi, « Artemisia Gentileschi (1593-1626) : gli anni romani, il soggiorno fiorentino », *Artemisia*, p. 37.

[24]. « Se Horatio Gentileschi fusse stato di humore più pratticabile, hauerebbe fatto assai buon profitto nalla virtù, ma più nel bestiale, che nell'humano egli daua; e di qualsiuoglia soggetto per eminente, ch'egli fusse, conto non faceua; era di sua opinione, e con la sua Satirica lingua ciascheduno offendeua. » G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti*, p. 360.

Baglione loue le travail d'Artemisia mais avec peu de détails; contrairement à son texte sur le père (qui tient sur deux pages alors qu'un seul paragraphe est dévolu à sa fille), il ne fournit aucune indication sur les tableaux d'Artemisia et admet être fort peu renseigné à son sujet :

> Il laissa des fils et une fille, appelée Artemisia, à laquelle il apprit les artifices de la peinture et particulièrement à portraiturer d'après nature; elle réussit fort bien et se conduisit de même. On dit qu'elle habite maintenant la ville de Naples et qu'elle y peint plusieurs belles œuvres pour des princes et des grands personnages et qu'elle y est honorée.[25]

Baglione est publié à Rome en 1642, dix ans avant la mort d'Artemisia à Naples. L'auteur ne cite aucune œuvre et pourtant Artemisia et lui sont à Rome à peu près aux mêmes dates sauf entre 1621 à 1623, lorsqu'il est nommé peintre du duc de Mantoue[26]. Il est peu vraisemblable qu'il n'ait pas entendu parler du procès et des œuvres citées lors de celui-ci, dont la *Judith* volée, étant à Rome à cette époque; cependant, il n'en fera aucune mention dans son texte. Bissell émet l'hypothèse qu'une *Allégorie de la Peinture*, sous les traits d'une femme endormie, aurait été créée par lui pour se moquer d'Orazio Gentileschi (le modèle n'a pas l'apparence idéalisée des personnages habituels de Baglione)[27].

Le commentaire de Baglione est positif mais court : la vertu et le talent d'Artemisia sont célébrés, ainsi que sa respectabilité, le tout conformément au modèle de Vasari. Somme toute, même s'il est bienveillant, Baglione accorde fort peu d'importance à Artemisia.

Joachim von Sandrart est publié en 1675 mais ses souvenirs remontent à bien avant, puisque, d'après ses dires, il connaissait Orazio. Établi à Rome en 1628, il se rend à Naples en 1631, voyage au cours duquel il a probablement rencontré Artemisia. Ses lignes sont rien moins que laudatives :

> La vertueuse napolitaine Artemisia Gentilesca reçut des louanges nombreuses. Quand je lui eus transmis les salutations de son père, le très fameux Horatio Gentilesca — mon cher, étrange ami — elle me montra de belles peintures, parmi lesquelles un David très délicat grandeur nature qui tenait dans ses mains l'abominable tête du

---

[25]. ~~?~~« Lasciò egli figliuoli & una femina, Artemitia nominata, alla quale egli imparò gli artificij della Pintura, e particolarmente di ritrarre dal naturale sì, che buona riuscita ella fece, & molto bene portossi : hora dicono, che nella Città di Napoli si ritruoui, e che per diuersi Principi, e gran Personaggi vi faccia con sua lode varie, e belle opere.~~?~~ » *Ibid.*

[26]. ~~?~~ « Giovanni Baglione~~?~~ », *Saur-Allgemeines Künstler Lexikon*, vol. 6. Traduction en anglais d'Alex Frirdich.

[27]. Bissell, *op. cit.*, p. 299-301.

> monstrueux Goliath, dont la conception était très rationnelle, comme beaucoup d'autres œuvres. Elle a aussi fait de très bons portraits, et dessinait excellemment d'après nature. Elle était ainsi tenue en haute estime non seulement par la femme du vice-roi mais aussi par toutes les autres princesses et elle reçut de grands éloges de nombreuses personnes et acquit une grande renommée.[28]

Probablement pour souligner la vertu de la fille de son ami, Sandrart mentionne explicitement surtout des femmes de la noblesse espagnole. Il n'est pas exclu que Sandrart ait lu le texte de Baglione tellement les deux textes sont proches l'un de l'autre.

Filippo Baldinucci, qui écrit bien après la mort d'Artemisia, témoigne d'un grand enthousiasme et raconte une anecdote dont on ignore si elle est exacte, au sujet d'un portrait d'Artemisia peint par Francesco Romanelli et de la jalousie de sa femme qui aurait détruit le portrait[29]. Baldinucci consacre presque deux fois plus d'espace à Artemisia qu'à Orazio, dont il mentionne à deux reprises le caractère excessif. Le jugement moral, cette fois, avantage Artemisia : Baldinucci accuse Orazio d'avoir un tempérament extravagant et d'avoir dérobé des commandes à d'autres peintres. Il place Artemisia sur un plan qui a été esquissé par Sandrart et que reprendra Morrona : celui des autres femmes peintres, ce qui évite la confrontation avec les peintres masculins, les isole dans un monde à part : « Il nous est demeuré d'Orazio Gentileschi une fille de très bel aspect, et un peintre aussi habile que d'autres femmes peintres (...). »[30]

Pourtant Baldinucci, commentant *L'allégorie de l'Inclination*, écrit qu'elle y fait preuve d'*ingegno*, compliment difficile à surpasser pour un peintre, quel qu'en soit le sexe. L'*ingegno*, marque d'une intelligence rationnelle supérieure

---

[28] ~~.?~~ « Nicht weniger Lob hat verdienet die tugendsame Artemisia Gentilesca zu Neapel, die mir, als ich ihr von ihrem Vatter, dem hochberühmten Horatio Gentilesco, mienem sonderbaben Freund, einen Gruß gebracht, ihre schöne Kunstgemälde gezeiget und unter andern einen sehr zierlichen David, Lebensgrösse, der das abscheuliche Haupt des ungeheuren Goliaths in Händen hält, so neben vielen andern Werken von ihrer Hand sehr vernünftig gemacht ware. Sie hat auch überaus gute Contrafäte verfärtiget und auf der Academie fürtreflich gezeichnet. Dannenhero sie auch nicht allein bey des Vice Re Gemahlin, sondern allen andern Prinzessinnen wehrt gehalten und bey männiglich grosses Lob und Ruhm erlanget hat.~~?~~ » J. von Sandrart, *Academie Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste von 1675*, p. 290. Traduction en anglais d'Alex Frirdrich.

[29] Dans un article de *Paragone*, « Una nota per Artemisia Gentileschi », Mina Gregori rapporte qu'un tableau de Romanelli retrouvé en 1985 pourrait correspondre à la description de Baldinucci, bien que nulle trace de dommage ne soit visible.

[30] ~~.?~~ « D'Orazio Gentileschi rimase in queste nostre parti una figliuola vaghissima d'aspetto, e valente pittrice quanto mai altra femmina.~~?~~ » F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, vol. 3, p. 713.

qui pouvait aller jusqu'au génie, avait été chichement distribué par Vasari, pour qui Michel-Ange était l'artiste paradigmatique. Sur une des Judith, Baldinucci écrit :

> Mais un autre tableau est très beau, (...) qu'ils affirment être aussi de sa main, sur lequel est peinte une Judith en train de couper la tête d'Holopherne de son buste; certainement une œuvre qui dépasse en qualité toutes les autres et si bien pensée et si vive d'expression que la regarder seulement plonge dans la terreur.[31]

Ce type de commentaire, où le regard n'est pas obnubilé par le sexe de l'artiste, deviendra impossible à partir du XIXe siècle (après Lanzi) et jusqu'au milieu du XXe.

Bernardo de Dominici, chroniqueur napolitain, mentionne Artemisia dans son chapitre sur Massimo Stanzione. Ce dernier est clairement décrit comme un disciple d'Artemisia. Il n'en reste pas moins que le chapitre est dévolu à Stanzione et pas à elle, ce qui est une contradiction; dans la même volonté de subordonner une femme peintre à un homme, Baglione intègre le paragraphe sur sa vie dans celle de son père.

Dominici écrit plus d'un siècle après la mort de la peintre : les faits en sont déformés, notamment le moment exact de son arrivée à Naples. De plus, d'après Dominici, Artemisia serait une disciple de Guido Reni, ce qui n'est pas avéré. Dominici invente une collaboration de Reni et Artemisia pour l'autel de la crucifixion de l'église napolitaine de San Giorgio dei Genovesi alors qu'il a été fait par Domenico Fiasella[32]. Le chroniqueur loue ses talents de portraitiste (seulement trois de ses portraits sont identifiés à l'heure actuelle; il s'agit de portraits de deux *condottieri* de l'Ordre de SS. Maurizio e Lazzaro : *Ritratto di condottiere*, conservé à Bologne et de celui d'Antoine de Ville dont il ne reste qu'une gravure par David, et le portrait d'une femme noble, que Bissell a attribué récemment à Artemisia), ce qui fait sans doute alors partie du stéréotype de la femme artiste. Il émet des réserves sur les « storie grandi e copiose », les tableaux d'histoire. Dominici bâtit son texte sur les filiations; qu'Artemisia s'inscrive tout naturellement dans celles-ci (de Carraci à Guido; de Guido à elle; d'elle à Stanzione) démontre que l'idéologie réductrice — portée à l'incandescence par le

---

[31]. « Ma bellissimo è un altro quadro, (...) che affermano esser pure di mano di lei, nel quale è dipinta una Juditta nell'atto stesso di recidere la testa d'Oloferne dal suo busto; opera al certo, che ogn'altra di sua mano avanza in bontà, e tanto ben pensata, è sì al vivo espressa, che solamente il mirarla così dipinta mette non poco terrore. » F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, p. 714.

[32]. R. Ward Bissell, *op. cit.*, p. 78.

XIXe siècle — ne s'est pas encore imposée dans l'Italie de cette époque. Dominici n'introduit aucune des figures de rhétorique de Baldinucci sur la beauté des femmes; il n'emploie pas le panégyrique féminin comme Morrona le fait.

Certains commentateurs ont reproché aux auteurs anglais une pruderie excessive et leur ont attribué la responsabilité de la réputation sulfureuse d'Artemisia. Mais si les traces des premiers jugements moraux sur Artemisia refont surface en Angleterre *après* les épitaphes italiens de 1653, certains auteurs italiens ne s'en sont pas privés pour autant, comme Passeri. Les premiers commentateurs anglais font référence surtout à la période anglaise d'Artemisia et aussi à celle de Naples, ce qu'ils connaissent le mieux de la vie de la peintre. On ne trouve pas de référence explicite ou implicite aux chroniqueurs italiens dans les écrits de Bainbrigg Buckeridge, Horace Walpole et Matthew Pilkington; Luigi Lanzi par contre sera plus connu, notamment par James Dallaway et Ralph M. Wornum (qui annotent Walpole) et Jameson.

Bainbrigg Buckeridge rédige un texte placé en appendice à la traduction du livre de Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, publié une première fois en 1706 et republié en 1754; son intitulé, « An Essay toward an English School of Painting », ne laisse pas présumer qu'il y mentionne les peintres étrangers ayant séjourné en Angleterre, parmi ceux-ci Holbein, Van Dyck et bien sûr Orazio et Artemisia Gentileschi. De la centaine de peintres dont il esquisse la biographie, cinq seulement sont des femmes et à part Artemisia, toutes sauf une sont des aristocrates qui peignaient ou dessinaient pour le plaisir. Parmi elles, Anne Carlisle, mais dont tout ce que Buckeridge trouve à dire est qu'elle était une protégée de Charles Ier et qu'un de ses tableaux utilisant le bleu d'outremer a coûté au-delà de 500 livres. Au sujet d'Artemisia, il écrit quelques lignes qui deviendront le modèle de Walpole et Pilkington; ces lignes sont très probablement influencées par les épitaphes :

> Artemisia Gentileschi était de peu inférieure à son père en peinture d'histoire et le surpassait même dans les portraits, une manière de peinture pour laquelle plusieurs peintres sont tentés de venir en Angleterre, où elle est très en vogue. Elle vécut la plus grande partie de sa vie à Naples dans une grande splendeur et était renommée dans toute l'Europe aussi bien pour ses amours que pour sa peinture. Elle se recommanda à l'estime des connaisseurs par plusieurs tableaux d'histoire grandeur nature; parmi lesquels le plus célèbre était celui du David tenant la tête de Goliath dans ses mains. Elle fit aussi des

portraits de certains membres de la famille royale et de plusieurs aristocrates anglais.[33]

Si on compare le texte à celui de la première épitaphe, « En peignant les portraits des uns et des autres, j'acquis une immense réputation dans le monde. En sculptant les cornes de mon mari, j'ai troqué le pinceau contre le ciseau », les ressemblances sont éloquentes. Le texte de Buckeridge a vu le jour en 1706; la British Library conserve quatre exemplaires de *Il Cimiterio, epitafi giocosi* de quatre éditions s'échelonnant jusqu'en 1674 et ce, seulement dans la version italienne, preuve de sa popularité. Les lettres de Loredan ont aussi été rééditées à de nombreuses reprises et traduites en français, elles étaient peut-être connues des Anglais mais nulle part on n'y fait mention clairement. Dès la mort d'Artemisia, les épitaphes constituent sa réputation de femme légère; par la suite, Passeri la caractérisera de façon irrévocable et Jameson achèvera ce travail de sape d'une personnalité créatrice. Quand il s'agit d'artistes masculins, les commentateurs savent pondérer leur appréciation, condamner les comportements déviants mais apprécier le travail artistique; Caravage et Tassi sont loués pour leurs habiletés artistiques bien qu'ils aient été des êtres violents et même des assassins. Mais pour ce qui est des femmes, le comportement (réel ou imaginé) vient interférer dans le jugement posé en matière d'art et cette exigence morale deviendra encore plus rigide aux XIXe et XXe siècles.

Dans le texte consacré à Orazio, Buckeridge souligne le peu de talent du peintre pour les portraits; prétendre que sa fille lui est supérieure n'est donc pas une grande marque d'estime. Cette mise en place hiérarchique situe Artemisia dans une place subordonnée, puisque la peinture d'histoire est celle qui est la plus prisée des connaisseurs; le texte deux fois plus long accordé à son père en témoigne aussi. Aucun écho du « mauvais caractère » d'Orazio tel qu'allégué par Baglione ne lui est parvenu. Par contre, il mentionne les bonnes conditions pécuniaires et les attentions dont Charles Ier a fait bénéficier son invité.

L'auteur ne semble pas avoir vu d'œuvres d'Artemisia; en comparaison, le texte qu'il écrit sur Mary Beal, par exemple, est plus précis quant à la facture des

---

[33]. « Artemisia Gentileschi who was but little inferior to her father in histories, and even excelled him in portraits; a manner of Painting which most are inclined to attempt who come to England, where it is chiefly in vogue. She lived the greatest part of her time at Naples in much splendor, and was famous all over Europe for her amours as for her Painting. She recommended herself to the esteem of the skilful by many history-pieces as big as the life; among which the most celebrated was that of David with the head of Goliath in his hand. She drew also the portraits of some of the royal family, and many of the nobility of England. » Bainbrigg Buckeridge, « Artemisia Gentileschi », dans « An Essay toward an English School of Painting », appendice à Roger de Piles, *The Art of Painting*.

tableaux. Dans l'Angleterre du XVIIIe siècle, si on est une femme peintre et l'on veut être connue, il est préférable d'être une aristocrate… ou une Italienne scandaleuse.

Dans sa série de livres *Anecdotes of Painting in England*, publiés de 1762 à 1771 et réédités plusieurs fois tout au long du XIXe siècle, Walpole reprend les commentaires de Buckeridge presque mot pour mot :

> Sa fille, Artemisia Gentileschi, était aussi en Angleterre. Elle n'était pas considérée inférieure à lui et le surpassait dans les portraits : le sien est au musée à Althorp. Le roi Charles détenait plusieurs de ses œuvres. Sa meilleure œuvre était un David et Goliath. Elle dessina des membres de la famille royale et plusieurs nobles; mais la plus grande partie de sa vie se déroula à Naples, où elle vécut splendidement, et était célèbre, dit Graham, tant pour ses amours que pour sa peinture.[34]

Dans les rééditions, des annotateurs enrichiront le texte. Une note de Ralph M. Wornum, qui date de la deuxième moitié du XIXe siècle, réfère à Nicholas Lanier, musicien et chargé d'affaires du roi Charles Ier pour l'enrichissement de sa collection. Cette note est ajoutée en précision à la phrase de Walpole sur les amours d'Artemisia : un Anglais en voyage en Italie, Richard Symonds, a rapporté dans son journal que Nicolas Lanier, musicien du roi Charles Ier et son négociateur pour l'achat de la collection des ducs de Mantoue, avait été amoureux d'elle[35]; le journal ne semble pas être daté mais un autre document montre qu'il était à Rome en 1649, donc du vivant d'Artemisia. Le journal de Symonds n'a pas été publié et les notes de Wornum et Dallaway sont très discrètes; cette information, qui était peut-être notoire à l'époque, a été peu remarquée au XXe siècle. Lapierre a été la première à l'exhumer récemment.

Avant que le XIXe siècle relègue les femmes à l'univers domestique, l'auteur anglais Matthew Pilkington rédige un dictionnaire des peintres dans lequel il mentionne Gentileschi père et fille et plusieurs femmes peintres comme

---

[34] .~~?~~ « His daughter, Artemisia Gentileschi, was also in England, was reckoned not inferior to her father in history, and excelled him in portraits : her own is in the gallery at Althorp. King Charles had several of her works. Her best was David with the head of Goliath. She drew some of the royal family and many of the nobility; but the chief part of her life was at Naples, where she lived splendidly, and was as famous, says Graham, for her amours as for her painting.~~?~~ » H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, p. 361. Le Graham dont il est question est probablement une erreur de Walpole, puisque les documents prouvent que Bainbrigg Buckeridge a rédigé cet essai.

[35] « Inamorato d'Artemisia Gentileschi, che pingeva bene », Walpole, *op. cit.*, p. 361, note 6. Le manuscrit de Symonds n'a pas été publié; il est conservé à la British Library de Londres. A. Lapierre, *op. cit.*, p. 474.

Rosalba Carriera, Sofonisba Anguissola et ses sœurs. Carriera est louée pour la délicatesse de ses coloris, la grâce de ses compositions et le naturel de ses tableaux, les sœurs Anguissola sont appréciées pour leur goût et leur élégance dans la composition, qualités « féminines » qu'il s'attend à retrouver aussi chez les hommes mais dont il attend en plus la « grandeur ». Quant à Artemisia, son témoignage est directement inspiré de Walpole auquel il n'ajoute rien, il retranche même puisqu'il ne fait pas mention de ses amours; son texte sur Orazio, au contraire, est augmenté de commentaires sur trois œuvres, vraisemblablement tirés de Sandrart. L'intérêt de Pilkington est clairement dirigé vers Orazio, dont le texte est beaucoup plus long que celui consacré à sa fille.

Quant à Alessandro da Morrona, il laisse un long témoignage sur la peinture d'Artemisia, de quelques pages plus long que celui qui est consacré à Orazio. Le commentateur emprunte d'abord le ton du panégyrique et l'élargit à toutes les femmes peintres, en une célébration conventionnelle du sexe féminin où il cite le même passage de l'Arioste que Vasari, ce qui indique sa source et son modèle :

> Après mûre réflexion, nous assurons que la manière de peindre d'Artemisia fut bien à elle, mais par ailleurs pas dissemblable de celle de son père, ni supérieure à elle, et qu'elle est redevable au Guido à Rome et encore plus au Dominiquin, séjournant à Naples simultanément à elle. Ainsi nous aurons rendu avec le présent éloge un véritable tribut à une femme illustre, qui consacra ses jours à la vertu et qui resplendit en des temps si propices aux beaux-arts. Nous concluons donc que l'Arioste a raison quand il dit en faveur du beau sexe : « Les femmes sont parvenues à l'excellence/ Dans tout art où elles se sont appliquées. » [36]

Da Morrona reprend ce que Dominici a écrit au sujet de Guido Reni tout en ajoutant le Dominiquin, avec lequel elle n'a pas grand-chose en commun sinon d'avoir habité la même ville.

Morrona prend bien garde de placer une femme artiste au-dessus d'un homme bien qu'il estime qu'elle s'élève au-dessus des autres femmes peintres. Artemisia est ici l'exception de son sexe : comme elle le deviendra de plus en

---

[36] ~~.?~~ « Finalmente costando per maturo esame, che la maniera di tingere d'Artemisia fu sua particolare, ma per altro non molto dissimile nè superiore a quella del padre, e formata sul far di Guido in Roma, e molto più su quel del Domenichino dimorante in Napoli contemporaneamente a lei, avremo reso col presente elogio vero tributo ad una Donna illustre, che consacrò i suoi giorni alla virtù, e che risplendette in tempi sì propizj alle Bell'Arti. Conchiudasi pertanto, che a ragione cantò l'Ariosto a prò del bel sesso : ~~?~~ « Le Donne so venute in eccellenza/Di ciascun'Arte, ov'hanno posto cura.~~?~~ » A. da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, p. 492.

plus, exception monstrueuse ou talentueuse exception qui vient dévaluer les efforts des autres femmes.

Mais l'éloge de Morrona est équivoque. Écrivant en 1787, il n'a pas pu connaître l'artiste et pourtant, citant Passeri, il insiste sur la beauté d'Artemisia. Il dévalue ainsi le talent de la peintre puisqu'il laisse entendre qu'elle aurait pu avoir des commandes grâce à son apparence; de plus, suivant encore en cela Passeri, il perpétue le doute au sujet du viol et transforme cet acte violent en une manipulation féminine qui mène les hommes à leur perte :

> Par des soins paternels, la nature favorisa grandement Artemisia, dotant son âme gracieuse de talents extraordinaires et ornant son corps des formes les plus attirantes. Il est indubitable qu'avec de tels atouts, l'un et l'autre essentiels, les mécènes et les adorateurs ne manquèrent pas. Le peintre Agostino Tassi, la fréquentant parmi d'autres, s'en éprit mais son amour ne fut pas heureux. Le peintre et poète Passeri raconte que l'accusation d'intimité excessive (vraie ou fausse, quelle qu'elle soit) de l'aimée à la belle figure mais très habile jeta Agostino en prison et le fit souffrir de la corde. Agostino suspectant le père d'Artemisia, de graves désaccords surgirent.[37]

Da Morrona commente élogieusement certains tableaux, une *Suzanne*, *L'allégorie de l'Inclination*, une *Judith*. A-t-il lu Baldinucci ? Il reprend les mêmes arguments, l'efficacité du tableau dû à l'habileté de la peintre :

> Nous n'omettrons pas de décrire l'autre tableau, pouvant assurer, l'ayant vu, qu'il exprime avec un suprême naturalisme l'acte de la femme forte coupant la tête d'Holopherne, gisant, peint avec un raccourci artificiel. Le sang qui sourd et jaillit de son cou tranché par l'acier nu, le drap blanc qui aspergé en rougeoie, suscitent tout à la fois

---

[37]. « Colle paterne cure si unì la natura a favoreggiar gradement Artemisia dotandole d'estranordinario talento l'animo gentile, e la corporea parte fregiando delle più belle, ed attraenti forme. Egli è indibitato, che per tali prerogative, ambedue molto essenziali, non le mancassero mecenati, e adoratori. Il Pittore Agostino Tassi gra gli altri praticandola in Roma se ne invaghì, ma non fu molto felice l'evento de' suoi amori. Racconta il Passeri Pittore insieme, e Poeta, che per accuse (o false, o vere che fossero) di soverchia domestichezza coll' amata Artemisia bella nelle sembianze, e molto manierosa soffrì Agostino la carcere, e il tormento della corda, e che sospettando egli del padre, gravi dissapori scambievolmente ne insorsero. » *Ibid*., p. 482.

> dans l'âme de l'observateur frémissement d'horreur et admiration pour la virtuosité du peintre.[38]

Malgré le jugement moral de Morrona sur la vie d'Artemisia, lui et Baldinucci possèdent en commun une conception de la féminité qui ne les empêche pas d'apprécier un tableau paroxystique issu d'une main féminine. Son travail est celui d'un historien de l'art plus que d'un chroniqueur comme Baglione ou Baldinucci qui rapportent des éléments de biographie d'après les souvenirs ou la rumeur publique; mais sa vision est biaisée par le récit de Passeri et par le code de conduite que la société italienne d'alors impose aux femmes, code de bonnes manières dont les fondements dépendent du système sexué de l'époque.

L'abbé Luigi Lanzi reprend le même « profil » féminin que quelques-uns de ses prédécesseurs, celui de la femme talentueuse et vertueuse mais lui donne un caractère plus senti. Avec *son Histoire de la peinture en Italie*, publiée en 1828, il est pourtant le premier à s'écarter du modèle vasarien en se fondant sur des bases historico-géographiques pour discuter des artistes et de leurs œuvres, ce qui d'ailleurs découlait de son travail de conservateur de la Galerie du grand duc de Toscane.

Le même espace est alloué à Artemisia et à Orazio. En ce qui concerne Artemisia, il tire ses renseignements surtout du collectionneur Averardo de Médicis mais aussi de Walpole, qu'il mentionne et dont il reprend plusieurs informations et commentaires, sans le côté malveillant de celui-ci :

> Elle fut considérée, à cause de ses talents, en même temps que sa beauté et ses manières lui attirèrent l'admiration générale. (...) Artemisia se rendit plus célèbre par ses portraits qui l'élèvent à un rang véritablement supérieur : ce talent dans lequel elle surpassa son père de bien loin, la fit connaître dans toute l'Europe.[39]

Parmi tous les auteurs mentionnés précédemment, cette appréciation est de loin la plus élogieuse. Il est le seul auteur qui la place carrément au-dessus de son père; il ne reprend pas non plus le procédé consistant à la comparer aux autres femmes peintres. À propos d'une *Judith*, il écrit : « Cette peinture d'un

---

[38]. « Non ometteremo bensì di descriver l'altro potendo noi per oculare ispezione asserire, ch'esprime con somma naturalezza l'atto della Donna forte nel recider la testa ad Oloferne, giacente con artificioso scorto. Il sangue che sgorga e zampilla dal collo di lui che va troncando il nudo acciaro, il candido panno del letto che asperso ne rosseggia, destano nell'animo dell'osservatore che intende raccapricciamento insieme ed estimazione del dotto pennello. » *Ibid.*, p. 486.

[39]. L. Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie*, vol. I, p. 372.

empâtement plein de force, d'un coloris plein de vigueur, est d'une vérité qui inspire de l'effroi. »[40] Si ces lignes ressemblent à celles de Dominici et de Morrona, Lanzi situe le talent de la peintre ailleurs, dans ses portraits, ce qui devient un cliché et une fausseté puisqu'il n'en a pas vu et ne fait que répéter ce que Walpole a écrit.

Lanzi est un auteur entier qui n'évalue pas la peinture selon le caractère des peintres mais qui toutefois donne franchement son opinion sur leur tempérament; ainsi, Aurelio Lomi, demi-frère d'Orazio, cherche à plaire par ses couleurs, Caravage se déshonore par sa vie troublée, il déteste le cavalier d'Arpino et Tassi est un « méchant homme » mais un excellent peintre[41].

Un auteur italien a retracé les procès intentés à Tassi en 1876. Bertolotti ne pouvait manquer de mentionner Artemisia, une peintre très renommée, dit-il, victime dans sa jeunesse de la « luxure effrénée » de Tassi[42]. Bertolotti cite Passeri (cf. infra, *Les épitaphes, prélude à une campagne de calomnie*) et ses doutes sur la virginité d'Artemisia mais refuse de faire preuve de la même incrédulité. La réaction d'Artemisia à la torture (« Voici l'anneau de mariage dont tu m'as fait présent… »), pour lui, est un signe évident de sincérité. L'opinion de Passeri n'a donc pas toujours convaincue mais celui-ci, malheureusement, sera cité souvent et son livre était plus accessible que le périodique où Bertolotti a publié. Bertolotti cite aussi Lanzi :

> Il a été qualifié par Lanzi de méchant homme mais d'excellent peintre; et pour cette dernière facette, il a mérité une biographie de Passeri et une bonne place dans l'histoire de la peinture.[43]

Peut-on en dire autant des femmes artistes ? Même si quelques chroniqueurs étaient moins influencés par le système sexué de l'époque, il faut constater qu'elles n'ont jamais reçu le même traitement. Pour un Bertolotti et un Lanzi, combien de Passeri ? Et surtout combien plus grande leur influence a été, s'appuyant sur tout un discours religieux, social, judiciaire qui jugeait intrinsèque l'infériorité artistique des femmes.

Dans la « filière anglaise », un texte se détache non pour la banalité de ses positions mais pour l'absence de jugement moral sur Artemisia. Compte rendu anonyme d'un livre de Ernst Guhl, *Die Frauen in die Kunstgeschichte*, cet article retrace la vie de plusieurs femmes artistes, des Allemandes comme Maria

---

[40]. *Ibid.*, p. 373.

[41]. Luigi Lanzi, *ibid.*, vol. 1, p. 370, vol. 2, p. 197, vol. 2, p. 149 et vol. 2, p. 245.

[42]. A. Bertolotti, *op. cit.*, p. 195.

[43]. « Fu qualificato dal Lanzi per uomo malvagio, ma pittore eccellente; e per questo ultimo lato meritò una biografia dal Passeri, ed un buon posto nella storia pittorica. » *Ibid.*, p. 193.

Schurman et Angelica Kauffman mais aussi des italiennes, Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani, Maria Robusti, une Française, Élisabeth Vigée-Lebrun et quelques autres[44]. Les deux premières pages donnent un aperçu très bien articulé des considérations de l'époque sur les femmes et l'art. L'auteur discute d'abord de la raison pour laquelle il n'y a pas eu de grands génies féminins, il cite ceux qui défendent les femmes et ceux qui prétendent qu'elles sont incapables de cette « grandeur ». Prudent, il pense que la vérité réside entre les deux opinions : les femmes ne peuvent sans doute pas prétendre au génie mais elles réussissent à atteindre l'excellence. La conclusion réitère les qualités limitées dans lesquelles les compétences des femmes peuvent s'exercer : la grâce, la tendresse, l'imagination, l'observation et un « délicat sentiment poétique », tout cela sans négliger les travaux domestiques et les soins à apporter à la famille. C'est donc une position très semblable au stéréotype de la femme artiste de l'époque et à celle de Anna Jameson(cf. infra, *Fixer les limites de son sexe*), même si l'auteur ne semble pas la connaître puisque le court paragraphe dévolu à Artemisia est neutre, parsemé de quelques erreurs, et répète ce qui a déjà été dit par les Buckeridge, Walpole et Pilkington. Elisabetta Sirani, par contraste, attire nettement plus l'attention de l'auteur; elle est comparée à Guido Reni et sa fin mystérieuse et tragique, tout à fait propre à éveiller le romantisme, est longuement commentée. Comparé à Léon Lagrange, qui écrira deux ans plus tard, cet auteur est beaucoup plus réceptif aux travaux des femmes; il les catégorise moins et souhaite, de concert avec Guhl, que leurs efforts artistiques soient encouragés.

3. Le travail pionnier de Longhi et quelques adeptes de sa méthode

Le XIXe siècle imposera aux hommes et aux femmes une distribution rigide des rôles de chacun. Dans le domaine de l'histoire de l'art, qui commence à se constituer en discipline autonome, les femmes ne seront pas considérées comme des artistes à part entière. La section suivante est dévolue aux écrits du XIXe siècle et aux répercussions néfastes sur les femmes artistes et particulièrement sur la diffusion du travail d'Artemisia Gentileschi.

Après Lanzi, peu de travaux seront consacrés à Artemisia. En 1889, Francesco Imparato publiera quelques lettres d'Artemisia qu'il introduira en reprenant textuellement les mots de Buckeridge et de Walpole, « célèbre tant pour ses amours que pour sa peinture »[45]. Puis l'historien de l'art Roberto Longhi

---

[44]. « Women Artists », *Westminster Review*, p. 163-185.

[45]. « (…) famosa al suo tempo tanto per i suoi amori che per i suoi dipinti ». F. Imparato, « Documenti relativi ad Artemisia Lomi Gentileschi pittrice », *Archivio storico dell'arte*, p. 423.

(1890-1970) publie en 1916 dans *L'Arte* un de ses premiers articles sur les caravagesques : « Gentileschi, padre e figlia », après avoir rédigé une thèse sur Caravage. Ce long article met en relief l'approche méthodique et lyrique de cet historien de l'art influencé par la « visibilité pure » d'Adolf Hildebrand et par Benedetto Croce[46]. Durant presque toute sa carrière, Longhi étudiera Caravage et ses disciples, dans le prolongement de Riegl, qui les avait sortis du mépris où l'art baroque était tenu[47]; comme Riegl, Longhi refuse de différencier naturalisme et idéalisme, n'y voyant pas d'opposition déterminante.

Le style de Gentileschi père est défini comme une reprise de celui du premier Caravage, qualifié de « coloriste lombard »[48]; qu'Orazio est en fait, tout comme le Caravage, *pittore di valori*, ce qui est alors un concept neuf. La plupart de ses commentaires visent d'ailleurs les variations de valeurs, la lumière et les ombres, les empâtements; ce « formaliste » refuse les interprétations sentimentales tirées de la vie de l'artiste et répercutées sur les œuvres, ce que fait Lionello Venturi notamment dans un article de 1910 sur Caravage. Longhi refuse également l'étude méticuleuse des formes comparées pour éclaircir les problèmes d'attribution :

> Le jeune Longhi, berensonien et formaliste, avait radicalement distingué l'art et l'illustration, l'art et la vie, et, réfutant la légende romantique du peintre maudit, s'en était strictement tenu à l'analyse du style.[49]

Cela dans une transparence parfaite de l'écriture, énonçant la vérité sur un peintre. Le doute systématique et une conscience historique claire du moment où l'on écrit ne faisaient pas encore partie de l'outillage intellectuel de l'historien de l'art.

Les jugements de Longhi se feront en l'absence de tout contexte historique, uniquement en rapport au style du peintre et à celui de ses contemporains. Du moins dans ses premières écrits, très formalistes, tant dans « Gentilechi, padre e figlia » que dans le *Mattia Preti* de 1913 et *La sculpture futuriste de Boccioni* de

---

[46]. Il lit *La Critica* de Croce avant sa vingtième année et *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* de Adof Hildebrand en 1913. Giovanni Previtali,~~?~~ « Cronologia della vita e delle opere di Roberto Longhi~~?~~ », dans le *Caravaggio* de Roberto Longhi, p. 122.

[47]. *L'Art baroque à Rome*, de Riegl, a été publié après sa mort, en 1907. Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, p. 270.

[48]. R. Longhi, « Gentileschi, padre e figlia », *L'Arte*, p. 223.

[49].~~?~~ « Il Longhi giovanissimo, berensoniano e formalista, aveva radicalmente distinto Arte e illustrazione, Arte e Vita, e, rifiutando la leggenda romantica del pittore maledetto, si era strettamente tenuto all'analisi dello stile.~~?~~ »_ Giovanni Previtali,~~?~~ « _Introduzione~~?~~ », dans le *Caravaggio* de R. Longhi, p. 22.

1914. Pour évaluer à qui il convient d'attribuer une œuvre (ce texte inaugural étant surtout un déblayage), Longhi se fie essentiellement aux associations de couleurs : il souligne l'utilisation des blancs, des violets et des dorés chez Artemisia; et l'atmosphère : ménagère ou domestique. Les sujets choisis sont peu ou pas considérés. Les influences, par contre, ou les écoles, conduisent le texte : l'évocation des manières toscanes, lombardes ou vénitiennes revient souvent et il était alors pertinent (et il l'est toujours) d'évoquer Honthorst pour les scènes nocturnes, et surtout Vermeer pour les scènes de genre, cette dernière référence étant très éloignée des comparaisons actuelles en rapport avec le travail d'Artemisia. Curieusement, Longhi fait peu de références à Caravage et à Orazio, celles-ci le plus souvent dans un esprit dépréciatif. Aucune œuvre d'Artemisia n'est comparée aux siennes (alors qu'Orazio a bien sûr peint des Judith), pas plus que ne sont confrontés le coup de pinceau ou l'utilisation du clair-obscur. En somme, l'artiste doit être relié à un groupe conçu plutôt comme une abstraction.

Longhi apprécie certaines habiletés techniques d'Artemisia mais son jugement est sévère et sans appel; elle n'égale pas son père : « Une femme peintre racée, manuellement, mais inférieure intellectuellement; inférieure même à son père. » [50]

Pourtant, il affirme qu'elle est la seule Italienne à avoir su peindre; ce semblant de compliment non seulement l'isole des autres femmes mais prépare la comparaison peu flatteuse avec son père, Stanzione et Cavallino. L'influence de Vasari perdure, qui plaçait les femmes artistes dans une catégorie à part :

> Elle nous semble être l'unique femme en Italie qui ait jamais su ce qu'était la peinture, la couleur, l'impasto et autres choses essentielles; à ne pas confondre donc avec la terne suite des femmes peintres italiennes célèbres; et à son époque elle ne pourrait être comparée qu'à Judith Leyster. Rien en elle, du moins au premier coup d'œil, de la peinture de femme qui est si évidente dans le collège des sœurs Anguissola, chez Lavinia Fontana, chez Madame Galizia Fede (sic), chez Caterina Ginnasi, chez Giovanna Garzoni, ou chez les peintres de *Donna* ou de *Fœmina*. Il s'y dessine au contraire un tempérament qui,

[50] ~~.?~~ « Una pittrice di razza, manualmente, come intelletto soltanto, inferiore; anche a suo padre.~~?~~ » R. Longhi, « Gentileschi, padre e figlia », *L'Arte*, p. 292.

> s'il se fut exprimé à Paris après la deuxième moitié du siècle passé, aurait ressemblé un peu à celui de Mary Cassatt.[51]

La comparaison avec Mary Cassatt est pour le moins étonnante. Comment apparier une peintre qui a représenté de douces maternités et des intérieurs harmonieux à une autre qui a certes peint une suave *Allégorie de l'Inclination* et de tranquilles saintes musiciennes mais bien d'autres thèmes plus violents : non seulement les *Judith et Holopherne* mais aussi *Jaël et Sisara* où Jaël s'apprête à enfoncer le clou dans la tête de Sisara, ainsi que des cadavres bleuâtres de Cléopâtre ?

Il reste que Longhi s'aventure en pays inconnu et qu'il lui attribuera à tort toute une série d'œuvres, dont certaines à l'impasto « gluant », ce qui n'est pas du tout la manière d'Artemisia; mais son goût le porte vers une peinture « saine », dont le décoratif est définitivement exclu parce que relié à une pratique féminine ménagère, casalinga. Le détail dérange la hiérarchie du tableau, il déplace l'attention du principal vers l'accessoire. Au XVIIIe siècle, il était considéré comme l'ennemi irréconciliable du sublime, notamment par Joshua Reynolds[52]. Il a été associé au féminin en peinture (entre autres par Léon Lagrange, qui écrit au XIXe siècle) et en écriture; les femmes accumuleraient les détails alors que les hommes sauraient se contraindre à un ordonnancement plus rigoureux[53]. L'ordre masculin et le détail féminin, signe d'anarchie, s'affrontent encore dans les textes du XXe siècle, bien que le débat sur le postmodernisme ait commencé à remettre en question la dévaluation systématique du détail comme féminin.

Bien sûr, Longhi privilégie avant tout à la démarche de Caravage, c'est aussi pourquoi toute velléité de décoration lui apparaît superflue. Longhi semble voir une contradiction entre la représentation d'une décapitation et celle d'une robe luxueuse. Mais surtout entre le fait d'être femme et peindre un sujet aussi brutal qu'une décapitation. Son jugement le plus daté et le plus latin s'exerce sur les

---

[51]. « Essa ci pare l'unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia la pittura, e colore, e impasto, e simili essenzialità; da non confondere adunque con la serie sbiadita delle celebri pittrici italiane; e ai suoi tempi non si potrebbe trovare un paragone che in Giuditta Leyster. Nulla in lei, almeno di primo acchito, della *peinture de femme* ch'è cos evidente nel collegio delle sorelle Anguissola, in Lavinia Fontana, in Madonna Galizia Fede, in Caterina Ginnasi, in Giovanna Garzoni, o nelle pittrici di *Donna* o di *Foemina*. Si travede anzi un temperamento che fosse vissuta a Parigi dopo la metà del secolo passato, avrebbe figurato un poco come Mary Cassatt. » *Ibid.*, p. 286.

[52]. N. Schor, « Gender : In the Academy », *Asthetics and the Feminine*, p. 11-22.

[53]. *Ibid.* Sur l'écriture féminine, Schor mentionne notamment Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929, et William L. Courtney, *The Feminine Note in Fiction*, Londres, Chapman & Hall, 1904.

Judith et Holopherne de Naples et de Florence, mais la fin de cet extrait s'applique spécifiquement à la *Judith* de Florence :

> Artemisia s'efforça infiniment de faire une grande œuvre avec la Judith qui tue et même qui égorge Holopherne en deux grands exemplaires (Florence et Naples) et une petite réplique sur ardoise à l'Arcivescovado de Milan. Mais cette scission entre mentalité et rendu, entre civilité et création que nous observions déjà chez Orazio, se répète ici chez la fille avec une fatalité presque tragique, vu que sont perdues, par l'horreur, des qualités picturales de premier ordre. En effet, qui peut penser que sur un drap dont la blancheur et les ombres glaciales sont dignes d'un Vermeer grandeur nature, devait avoir lieu une boucherie d'une telle brutalité et d'un telle cruauté au point de sembler avoir été peinte par Lang le bourreau. Mais — a-t-on envie de dire — cette femme est terrible ! Est-ce une femme qui a peint tout ceci ? Nous demandons grâce. (...) Il n'y a rien de sadique, bien plus, ce qui surprend c'est l'impassibilité sauvage de celle qui a peint ceci et est même parvenue à voir que le jaillissement du sang peut orner de deux bordures de gouttes le jet central ! Incroyable, vous dis-je ! Je vous en prie, laissez à Madame Schiattesi — c'est le nom de femme mariée d'Artemisia — le temps de choisir la poignée de l'épée qui doit servir à la besogne! Enfin, ne vous semble-t-il pas que le seul geste de Judith soit d'éviter si possible, que le sang ne souille sa robe de soie jaune toute neuve. Quoi qu'il en soit, nous pensons qu'il s'agit d'un

> vêtement de la famille Gentileschi, qui avait la plus fine garde-robe de soie du XVIIe siècle européen, après Van Dyck.[54]

Longhi reprend un très ancien jugement de valeur, qui fait écho à la polémique à propos de la *Dormition de la Vierge* de Caravage. La possibilité qu'il ait pris une femme du peuple comme modèle incommodait les esprits les plus délicats. Incursion du social dans la sphère artistique, appel pressant à la soumission de cette dernière dans le cas de Caravage, l'injonction chez Longhi souligne « l'insubordination » d'une femme.

A propos d'un tableau sur le même thème de Caravage, dont Artemisia s'est très certainement inspirée, voici ce qu'écrit Longhi en 1951 :

> La brutalité et la férocité ont toujours cours dans le monde et Caravage, quand l'exigence thématique est si déterminante, trouverait indigne de les atténuer et de les amortir jusqu'à un certain point (…).[55]

Le parallèle est éloquent. Caravage est justifié d'utiliser la cruauté, parce qu'elle existe déjà : la justification est trouvée à l'extérieur de la peinture. La violence est donc légitime chez un peintre, puisqu'elle est un fait de société mais illégitime chez une femme peintre, parce que la violence appartiendrait à la nature masculine.

---

[54]. « E si studi infinitamente Artemisia di fare una grand'opera nella *Giuditta che uccide,* anzi *che scanna Oloferne* in due esemplari grandi (Firenze e Napoli) e in una piccola replica su lavagna all'Arcivescovado di Milano. Ma quella scissione fra mentalità e resa, fra civiltà e creazione che già avvertivamo in Orazio, si ripete qui nella figlia con fatalità quasi tragica, visto che ne vanno perdute, per ribrezzo, qualità pittoriche di prim'ordine. Chi penserebbe infatti che sopra un lenzuolo studiato di candori ed ombre diacce degne d'un Vermeer a grandezze naturale, dovesse avvenire un macello cosi brutale ed efferato, da parer dipinto per mano del boja Lang ? Ma — vien la voglia di dire — ma questa è la donna terribile! Una donna ha dipinto tutto questo?. Imploriamo grazia. [...] Che qui non v'è nulla di sadico, se anzi ciò che sorprende è l'impassibilità ferina di chi ha dipinto tutto questo, ed è persino riescita a riscontrare che il sangue sprizzando con violenza può ornare di due bordi di gocciole a volo lo zampillo centrale! Incredibile, vi dico! Eppoi date per carità alla signora Schiattesi — questo è il nome coniugale di Artemisia — il tempo di scegliere l'elsa dello spadone che deve servire alla bisogna! Infine, non vi pare che l'uno moto di Giuditta sia quello di scostarsi al possibile perchè il sangue non le brutti il completo novissimo di seta gialla. Pensiamo ad ogni modo che si tratta di un abito di casa Gentileschi, la più fine guardaroba di sete del '600 europeo, dopo Van Dyck. » *Ibid.*, p. 294. Papi note aussi le jugement très limitatif de Longhi dans son commentaire sur la Judith de Florence, *Artemisia*, p. 153.

[55]. « La brutalità e la ferocia han sempre corso nel mondo e il Caravaggio, quando la esigenza tematica sia così impellente, troverebbe indegno palliarle e smorzarle anche di un punto. » Longhi, « La *Giuditta* nel percorso del Caravaggio », *Paragone*, p. 10.

Un peu plus loin, il émet même la possibilité que Caravage a pu tomber dans quelque bourbier moral mais affirme que sa façon de créer l'a sauvegardé :

> Il se peut que, dans le fait de contraster le dégoût à peine marqué de l'héroïne, l'animalité du géant égorgé et l'horreur de la vieille servante, le Caravage ait moralement sombré dans les bas-fonds. Mais lui-même trouve une façon de repartir sur quelque spectacle plus profond façonné ici aussi par sa façon de concevoir « le cose naturali » .[56]

Dans le même sens, Longhi écrit ailleurs, faisant allusion à ce tableau de Caravage : « l'évidence terrible et cependant délicate des formes »[57], esquivant le jugement moral.

Baldinucci, à propos du même tableau, en 1681, ne manifeste aucun des présupposés de Longhi (qui sont implicitement décrits comme étant universels et intemporels, puisque relevant de la nature), apprécie la « beauté » de l'œuvre en même temps que son effet dramatique.

Longhi énonce un jugement sur le talent de peintre d'Artemisia qu'il justifie par la morale. En ce qui a trait au Caravage, nous observons que la moralité n'entre aucunement dans son appréciation. Pourtant, « la scission entre mentalité et rendu » se trouve aussi chez Caravage. De fait, c'est la démonstration de virtuosité dans le cadre d'un thème dramatique qu'il trouve inapproprié. Artemisia a accentué ce trait qui était déjà présent chez Caravage mais il n'y a là qu'une question de degré.

Longhi se contredit ensuite : il déplore la perte de qualités picturales mais au même moment, célèbre le rendu; il est plus cohérent lorsqu'il déplore que ce rendu ne soit pas en harmonie avec le sujet.

L'auteur multiplie les contradictions : il n'aime pas la peinture de femme, trop intimiste, mais refuse qu'une scène brutale soit exécutée par une femme. Il n'aime pas les broderies et les ciselures, comme il les appelle, parce qu'elles soumettent la peinture à une hiérarchie qui la déprécie. En conséquence, une femme peintre ne peut, étant donné les contraintes de l'époque, être un grand

---

[56] .~~?~~ « E può ben darsi che, nell'atto di marcare il contrasto tra il disgusto appena corrugato dell'eroina, l'animalità del gigante scannato, e l'orrore della vecchia fante, il Caravaggio abbia dato, moralmente, in secca; ma egli stesso trova il modo di disincagliarsi subito sul mare di quell'altro spettacolo più profondo che affiora anche qui dal modo del suo vedere~~?~~ « le cose naturali~~?~~ ».~~?~~ » *Ibid.*, p. 11.

[57] .~~?~~ « Notabile anche come, nonostante i ricordi dell'epoca~~?~~ « idillica~~?~~ », questo sia il primo esempio in cui il maestro si valga del fondo oscuro per farne emergere, in terribile e pur delicata evidenza, le forme.~~?~~ » R. Longhi, *Caravaggio*, p. 182.

peintre, avant même d'avoir essayé : la peinture d'histoire lui étant refusée d'office, il ne reste que les genres mineurs, portraits, scènes de genre, natures mortes et la façon « féminine » n'y est pas appréciée. Les tableaux que Longhi n'avait pas vus et qui représentent des scènes mythologiques et d'autres tirées de l'Ancien Testament, comme la *Galatée* et l'*Esther et Assuérus*, compositions aux multiples personnages et à l'ordonnancement élaboré, auraient-elles changé sa perspective ? Il est permis d'en douter.

Mais la position de Longhi devient encore plus claire quand il s'indigne de la précision de l'égorgement et du choix du sujet : une femme ne peut peindre de tels sujets puisque son rôle, semble-t-il dire implicitement, est d'engendrer, non de tuer, même picturalement. Et son commentaire sur le mouvement de retrait de Judith devant les gouttes de sang dénote son aveuglement devant le tableau, devant le sang : il souille déjà la robe en une grande rigole. Il est vrai que la *Judith* de Naples, qui a précédé celle dont parle Longhi, est beaucoup plus sobre dans son ornementation et moins profuse dans les détails sanglants. Longhi la connaissait, mais il ne fait que la mentionner. La position de Judith y est exactement la même que celle de la Judith du tableau de Florence, sans les jaillissements de sang : Artemisia n'a donc pas voulu donner l'impression que Judith se dérobe à la souillure, c'est Longhi qui y voit une attitude qu'il associe au féminin. Le cliché précède l'évaluation historique, et même l'imprègne. Il y a sans doute plus que l'influence du système sexué dans le jugement de Longhi, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Les tableaux d'Artemisia suscitent, chez le spectateur des XIXe et XXe siècles, une angoisse de castration qui semble plus intense qu'aux siècles précédents.

Enfin, Longhi porte le coup de grâce :

> Cette dame, sauf quelques intermèdes, habita à Naples durant plus de vingt ans; elle assista — et sa tâche est celle d'une distinguée accoucheuse des plus belles exubérances de la peinture napolitaine; de telle sorte qu'il serait étrange qu'elle n'ait pas voulu tirer profit, elle qui était si habile, des nouveautés pittoresques que Massimo et Cavallino allaient découvrant, esprits d'artistes plus complets et par

> définition plus masculins, et qui étaient à même de représenter en plus raffinés des procédés picturaux qu'elle leur avait révélés en premier.[58]

Bien sûr Longhi ne dit pas explicitement qu'il faut être un homme pour être un bon peintre; son allusion est suffisamment ambiguë pour qu'on ne puisse l'accuser d'aucune critique radicale envers les femmes mais elle est assez éloquente (galante, dans les termes du XIXe siècle) pour que le lecteur comprenne à demi-mot l'incapacité innée des femmes. La rhétorique dont il se sert ramène la peintre à son rôle maternel : mère biologique, couveuse de talents masculins. Il laisse entendre qu'un esprit masculin est plus apte à se mesurer aux complexités de la peinture, même s'il concède qu'Artemisia a pu être à l'origine de la formation des deux peintres.

La féminité qu'Artemisia aurait dû respecter en tant que femme mais qui est en même temps méprisée par Longhi en matière de peinture est définie par lui :

> Artemisia nous est apparue encore, même dans nos certitudes limitées, rien de moins que la fondatrice à Naples du primitivisme caravagesque, c'est-à-dire de l'étude de valeurs délicates sur un chromatisme précieux de florissantes soieries, de l'étude d'intérieurs presque ménagers traversés par une lumière douce et intime, à la façon des Hollandais.[59]

Pour les Italiens de la Renaissance (et ceux du XXe siècle), la peinture flamande, parce qu'elle n'est pas basée sur les proportions du corps, suscite réticences et sarcasmes. On a attribué à Michel-Ange des propos assez méprisants sur les paysages flamands, ainsi que le rapporte Francisco d'Ollanda :

> La peinture flamande, répondit calmement le peintre, procure généralement à un dévot, quel qu'il soit, plus de satisfaction que la peinture italienne; (...). Elle doit plaire beaucoup aux femmes, en particulier aux femmes très âgées, ou très jeunes, et de la même

---

[58] .~~?~~ « Questa signora, salva qualche intermissione, se ne stette a Napoli per più di vent'anni; assistete - e il suo compito è proprio quello di una distinta levatrice al nascere dei più bei rigogli di pittura napoletana; sicchè sarebbe strano se non avesse voluto trar profitto, cos accorta, dai nuovi beni pittureschi che andavano scoprendo, Massimo e Cavallino, menti d'artisti più complete e per definizione più maschie, e ch'erano persino in grado di representarle raffinati dei procedimenti pittorici ch'essa per prima avesse loro rivelati.~~?~~ »_ R. Longhi,~~?~~ « _Gentileschi, padre e figlia~~?~~ », *L'Arte*, p. 309.

[59] .~~?~~ « Artemisia ci è apparsa tuttavia, anche dai nostri limitati accertamenti, nulla di meno che la fondatrice in Napoli del~~?~~ « primitivismo caravaggesco~~?~~ », cioè dello studio di valori delicati su cromatismi preziosi di floridezze seriche, dello studio d'interni quasi casalinghi traversati da lumi intimi e blandi, verso gli olandesi.~~?~~ » *Ibid.*, p. 310.

> manière aux moines, aux religieuses, et à quelque gentilhomme dénué du sens musical de la véritable harmonie. On peint dans les Flandres, justement pour tromper la vue, des choses plaisantes pleines d'agrément, ou des choses dont on ne puisse parler en mal, comme des saints ou des prophètes. Cette peinture se compose de draperies, de masures, verdures champêtres, ombres d'arbres, ponts et ruisseaux, ce qu'ils appellent paysage, avec quelques figurines çà et là. Et tout ceci qui passe pour bon aux yeux de certains est en réalité sans art ni raison, sans symétrie ni proportion, sans choix ni discernement, ni dessin, en un mot sans substance et sans nerf.[60]

Il ressort de ce passage que seuls les hommes, et encore, seulement les hommes érudits, sont capables d'apprécier la bonne peinture. Mais ces remarques nous ramènent au détail : Svetlana Alpers mentionne qu'un art qui plaît aux femmes est un art où une multitude de détails submerge le tableau. Ainsi, soutient-elle, l'art hollandais, qui a été longtemps ignoré par le canon de l'histoire de l'art, l'a été à cause de son association cachée avec le féminin[61].

Longhi ne brise donc pas la continuité de la tradition de l'histoire de l'art, du moins pour ce qui est des femmes artistes. Étant donné son intérêt pour Caravage et les caravagesques, ses préférences pour la peinture de genre d'Artemisia relèvent de la relégation à un champ d'activité déterminé par le sexe.

Longhi est un homme né au XIXe siècle et comme tel, son esprit a été modelé par la notion des sphères séparées (cf. infra, *Fixer les limites de son sexe*). Il s'inscrit dans le même courant de pensée qu'Anna Jameson et même si leur pays d'origine diffère, leur pensée sur ce point converge exactement : les femmes peintres ne peuvent être placées sur le même pied que les hommes; chaque sexe a des domaines qui lui sont propres et dans lesquels il réussira mieux. Pour les femmes, les scènes de genre sont, en principe, celles où elles excellent.

Le roman écrit par la conjointe de Longhi, Lucia Longhi Lopresti, sous le pseudonyme d'Anna Banti, a été publié en 1947, *Artemisia*, mais écrit à partir de 1944[62]. Le commentaire sur les trois romans qui s'inspirent de la vie d'Artemisia ne considérera pas l'aspect narratif de chacun mais plutôt le récit dans sa dimension sémantique et l'histoire de chacun, pour ce qui est de l'inscription des romans dans le discours social.

---

[60]. Francisco d'Ollanda, *De la peinture : dialogues avec Michel-Ange*, p. 31-32.

[61]. S. Alpers, « Art History and Its Exclusions : The Example of Dutch Painting », *Feminism and Art History : Questioning the Litany*, p. 183-200, citée par N. Schor, *op. cit.*, p. 20.

[62]. La traduction française a été publiée en 1972.

Le roman de Lopresti s'inspire bien sûr beaucoup de l'analyse de Longhi en ce qui a trait au biographique et à l'interprétation des tableaux. Elle décrit Artemisia comme une femme tourmentée, extrêmement impressionnée par son père et soumise à lui, quêtant son approbation et son amour alors qu'il la traite sévèrement, en fille qui a démérité. Lopresti est la première à représenter Orazio en père sévère (alors que Longhi parle de « bonarietà fantastica », une fantastique bonhomie) et Artemisia en fille coupable, ce que Lapierre reprendra et, dans un autre registre, Garrard. Lopresti invente un mari de complaisance, qui disparaît juste après le mariage. Les découvertes récentes sur la vie d'Artemisia nous permettent de constater que plusieurs des interprétations de Lopresti sont fausses : ainsi, elle décrit la peintre comme la servante de son père à Londres, se morfondant dans un palais, alors que l'on sait maintenant qu'elle a aidé son père dans ses travaux au pavillon de la Reine à Greenwich, sans compter les portraits que les auteurs anglais ont mentionnés. Peut-être parce que Lopresti a rédigé son roman en partie pendant la guerre, elle situe la vie d'Artemisia dans un contexte misérabiliste qui n'est pas conforme à ce qu'elle a vécu, et particulièrement dans ses années romaines. Elle imagine longuement l'élaboration de la *Judith et Holopherne* de Florence, la décrivant comme une catharsis et comme un défi à relever. L'horreur de Longhi pour la cruauté de la scène ne se retrouve pas dans le texte de Lopresti, plutôt une fascination pour le pouvoir créateur des artistes. Lopresti suit Longhi en ce qui concerne l'évaluation globale de l'artiste mais son attitude envers son sujet d'étude est moins ambivalente que la sienne, plus positive. Peu de tableaux sont mentionnés excepté ce tableau et des portraits imaginaires. Somme toute, Lopresti défend l'artiste mais avec une conviction assez tiède, comme peintre mineur et femme à la morale chancelante; un peintre qui n'a pas été capable de changer de style. Ce roman est le premier des trois qui ont été écrits sur Artemisia; des trois il est probablement celui qui reflète le plus l'époque où il a été écrit.

Un catalogue rédigé par le professeur Raffaello Causa en 1954, qui ne sera pas ignoré par Bissell, ne mentionne pas les *Judith* d'Artemisia parce que l'ouvrage se concentre sur l'image de la Vierge à Naples. L'exposition ne comportait que *L'Adoration des Mages*, qui se trouvait alors dans la cathédrale de Pozzuoli. Le professeur souligne l'importance de la peintre dans l'évolution de la scène napolitaine :

> Artemisia représenta pour l'école napolitaine la plus importante arrivée de forces extérieures après le passage de Merisi, concourant à la détermination d'un « goût » qui bientôt devait être commun à toute une tendance locale, toujours d'ascendance caravagesque mais étrangère à la reprise naturaliste forcée de ces années. (…) Les œuvres plus tardives de la période napolitaine démontrent désormais un

> processus d'osmose qui fait d'Artemisia une loyale représentante de la peinture locale, dans la modération équilibrée des signes les plus caractéristiques de cette école.[63]

Causa apprécie davantage les madones apaisantes que les furies bibliques, cela est clair. Il reconnaît néanmoins l'importance d'Artemisia, lui accordant, suivant en cela Dominici, une influence sur Stanzione et signalant celle de Vouet sur elle (que Garrard estime être plutôt une influence réciproque). Il mentionne bien sûr Longhi et reprend ses termes de « pittura di valori » pour caractériser le tableau. Quelques auteurs continuent donc de vouloir créer une filiation mais ces tentatives marginales ne parviendront pas jusqu'au canon, qui fait l'impasse sur les femmes artistes.

Bien que publié beaucoup plus tard que l'étude de Longhi, le catalogue d'Evelina Borea se situe essentiellement dans sa continuité. Elle insiste sur le fait qu'Artemisia est un peintre mineur de la mouvance caravagesque, bien que pourvue de qualités picturales certaines :

> Figure objectivement secondaire de la scène du naturalisme européen, elle était toutefois dotée d'une grande capacité à inventer de nouvelles et dramatiques mises en scène, soutenue par une habileté toute manuelle qui la porta à créer un monde d'images féminines d'une fierté et souvent d'une férocité inoubliables, combinées à des charmes plantureux et des ornements délicats.[64]

On remarquera la parenté des arguments avec Longhi : habileté, monde féminin, présence du décoratif. Comme Moir(cf. infra, *Iconologues européens et américains*), son étude est consacrée aux caravagesques, mais contrairement à lui elle consacre plus d'importance aux œuvres qu'à la définition du style. Son appréciation, moins emportée que celle de Longhi, reste tout de même marquée

---

[63]. « Artemisia rappresentò per la scuola napoletana la più importante immissione di forze esterne dopo il passaggio del Merisi, concorrendo alla determinazione di un « gusto » che presto doveva farsi comune a tutta una tendenza locale, pur sempre di ascendenza caravaggesca, ma estranea alla eccitata ripresa naturalistica di questi anni. (…) Le opere più avanzate del periodo napoletano dimonstrano ormai come tutto un processo di osmosi faccia di Artemisia una schietta rappresentante della pittura locale, nella equilibrata contemperanza dei più caratteristici segni della scuola. » R. Causa, *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli*, p. 20.

[64]. « Figura obbiettivamente secondaria sulla scena del naturalismo europeo, ella era tuttavia dotata di une grande capacità di inventare nuove inscenature, sostenuta da un piglio drammatico e un'abilità tutta manuale della pittura che la portò a creare un mondo di immagini femminili indimenticabili per la fierezza e spesso la ferocia, sposate a floride grazie e gentili ornamenti. » E. Borea, *Caravaggio e caravaggeschi nelle Galerie di Firenze*, p. 72.

par des qualificatifs laudatifs sans grande signification : « les qualités picturales inimaginables », « l'admirable sens des valeurs » et « la capacité magistrale de mettre en scène les figures »; elle reprend comme lui l'analyse des valeurs picturales mais ajoute ça et là une note psychologisante. La méthode est la même que celle de Longhi, en plus méthodique et minutieuse : Borea est allée puiser aux sources, c'est-à-dire dans les archives des musées, d'où provenaient les tableaux. Elle semble éprouver quelque sympathie pour son sujet : « une femme combative et exceptionnelle pour son époque »[65]. Le qualificatif « exceptionnel » revient encore une fois, signe du peu d'intérêt que les historiens de l'art ont accordé à d'autres femmes artistes du temps d'Artemisia, Giovanna Garzoni ou Sofonisba Anguissola.

Mina Gregori est aussi une spécialiste du caravagisme et se situe dans la même tradition que Longhi et Borea. Elle reprend aussi le thème de l'exception et fait d'Artemisia une virtuose[66]. Elle apprécie la capacité d'adaptation « féminine » de l'artiste dans sa période napolitaine, dans le contexte du « dépassement » du caravagisme, ce qui pour d'autres est apparu comme un défaut. Cependant, elle ne semble pas apprécier ses *Judith* et lui attribue une « vena sadica » (terme que même Longhi avait réfuté dans son texte de 1916 en écrivant que « l'impassibilité féroce » de Judith excluait tout sadisme)[67]. Reprenant sans discernement les écrits des chroniqueurs des XVIIe et XVIIIe siècles, elle adhère à l'idée qu'elle est inférieure à son père en peinture et précise qu'elle fut plus appréciée que lui, notamment comme portraitiste (sur la seule base du *Ritratto di condottiere*)[68]. L'idéologie dix-neuviémiste semble avoir eu moins d'impact sur elle dans son appréciation de la femme mais pour ce qui est de l'artiste, elle s'aligne strictement sur les catégorisations du XIXe siècle.

Dans un article qui propose l'attribution de deux nouvelles œuvres au profit de Gentileschi, *Salomé* et *Jaël et Sisara*, Agnès Szigethi se révèle une disciple de Longhi par la méthode et une adepte de Jameson par les jugements moraux, le tout dans un français approximatif. L'auteure fait ici allusion à la *Salomé* :

> Le roman avec Agostino Tassi eut une fin, de loin pas belle (sic), dans le procès qui eut lieu en 1612 dont les humiliations expliquent bien, pour notre époque si sensible aux motivations psychologiques, non seulement le choix du thème, mais aussi la tendance sanguinaire, presque pathologique, qui se manifeste dans la manière de représenter

---

[65]. *Ibid.*, p. 71.
[66]. M. Gregori, « Artemisia Gentileschi », *Civiltà del Seicento a Napoli*, p. 147.
[67]. M. Gregori, *Settenta Pitture e Sculture del '600 e del '700 fiorentino*, p. 9.
[68]. M. Gregori,~~?~~ « Artemisia Gentileschi », *Civiltà del Seicento a Napoli*, p. 147.

> le sujet, et qui est une manifestation picturale de son caractère agressif.[69]

Szigethi, qui écrit pourtant en 1979, reprend la « vena sadica » de Gregori en l'amplifiant. C'est chez Bissell, en 1968, que nous avons retrouvé pour la première fois la même interprétation psychologisante mais présentée avec la note d'humour qui crée une distance nécessaire à ce genre d'incursion hors de la discipline[70]. Ce psychologisme primaire pourrait être appliqué à nombre d'artistes qui ont peint des scènes de martyres par ailleurs commandées par la hiérarchie catholique… Le manque de recul face à l'époque est patent.

Szigethi remarque des traces « féminines » dans le rendu de la *Jaël et Sisara* très violente, commentaire qui semble plutôt incongru étant donné la violence de la scène :

> Face aux œuvres de l'époque, à effet robuste, la matière picturale est ici moins vigoureuse et moins contrastée, elle est plus tendre et subtile, dans un certain sens d'un ton plus « féminin » .[71]

On croirait lire un texte du XVIIIe siècle.

---

[69]. A. Szigethi,~~?~~ « Quelques contributions à l'art d'Artemisia Gentileschi~~?~~ », p. 36.

[70].~~?~~ « Indeed, her grizzly [*sic*] rendition of *Judith Decapitating Holofernes* makes one wonder whether, consciously or unconsciously, Artemisia did not cast Agostino Tassi in the role of the unfortunate Holofernes !~~?~~ »_ R. Ward Bissell,~~?~~ « _Artemisia Gentileschi : A New Documented Chronology~~?~~ »,*The Art Bulletin*, p. 156.

[71]. A. Szigethi, ~~?~~*op. cit.*, p. 42.

4. Iconologues européens et américains

Après Longhi, l'Allemand Hermann Voss consacre quelques pages à Artemisia en 1925. En historien de l'art discipliné, il donne ses sources avec précision : les lettres rassemblées par Bottari et Ticozzi, le texte de Ruffo et surtout celui de Longhi. Il cite une phrase de Longhi sur le prétendu mouvement de retrait de Judith devant le jaillissement du sang mais rejette l'interprétation voulant que les tendances sadiques d'Artemisia se soient exprimées dans ce tableau. Soulignant comme Longhi une tendance à l'ornementation, il ne la juge pas négativement comme lui, l'attribuant à un aspect féminin de son art. Le jugement de Voss, du point de vue de l'ornementation, devance celui de plusieurs historiennes de l'art féministes. Voss apporte peu de nouvelles informations si ce n'est deux attributions qui s'ajoutent à celles de Longhi. Mais son attitude envers Artemisia s'approche de celle de Bertolotti et il se refuse à salir sa réputation :

> Quelques historiens ont doté Artemisia de la réputation discutable d'artiste de l'amour. Indépendamment des allégations non prouvées de Tassi et de l'histoire peu claire de son mariage avec Pierantonio Schiattesi, les sources ne donnent aucune indication soutenant la réputation qui lui est faite. Toutefois, son bel aspect et son talent pour la conversation ont été mentionnés plusieurs fois. Ses lettres pleines de verve, fleuries et spirituelles, prouvent qu'elle maîtrisait l'art épistolaire.[72]

Voss écrit que l'artiste a développé son propre style par rapport à celui de son père et que ses héroïnes ont un aspect plus puissant qui va au-delà de celles d'Orazio; il souligne déjà sa préférence pour des scènes où les femmes ont un rôle significatif, thème qui deviendra une des grandes constantes du XXe siècle. Le commentaire s'assagit lorsqu'il s'agit d'évaluer l'influence d'Artemisia à Naples, qu'il ne faut pas surestimer, précise-t-il; le cloisonnement masculin/féminin est le plus fort lorsqu'il écrit qu'elle est assurément l'une des meilleures femmes peintres, ce qui reprend le stéréotype séculaire de la clôture du sexe féminin.. Il mentionne aussi le « caractère masculin, remarquablement sévère » de l'art d'Artemisia. Dans un article de 1960, il réitère ses comparaisons sexuées mais cette fois pour louer le sens « inné » de la beauté d'Artemisia[73]. Une *Vénus et l'amour* est qualifiée de chef-d'œuvre de la peintre d'élection du XVIIe siècle[74].

---

[72]. H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, p. 461. Traduction en anglais par Alex Frirdich.
[73]. H. Voss, « Venere e Amore di Artemisia Gentileschi », *Acropoli*, p. 82.
[74]. H. Voss, « *Venere e Amore* di Artemisia Gentileschi », *Acropoli*, p. 80.

Une étude sur les caravagesques, comportant quelques pages sur Artemisia, sera publiée en 1967, par Alfred Moir, un historien de l'art américain.

Moir se rattache à la tradition du *critical historical scholarship* en version américaine. Il accorde beaucoup d'importance aux procédés utilisés par les caravagesques : l'éclairage à la chandelle, par exemple, dont il attribue l'invention à Elsheimer ou Saraceni; la plupart des auteurs subséquents en attribueront la paternité à Honthorst. Il cherche surtout à différencier les caravagesques de leur inspirateur, et note que leurs œuvres seront pour la plupart « programmatiques et conceptuelles ». Quelques tableaux sont analysés, surtout ceux de Caravage.

Moir ne se prononce pas sur la valeur des peintres caravagesques ou la qualité de leurs tableaux. Son objet est plutôt de juger si les artistes correspondent au « credo » caravagesque tel qu'il le définit de façon relativement vague : il faut qu'ils soient proches de lui par l'époque, le style et la personnalité, et qu'ils adoptent des attitudes typiques envers certains sujets et des moyens caractéristiques de traiter ceux-ci. L'alliance particulière entre le profane et le sacré dans les sujets religieux, où le profane s'introduit dans le sacré est une caractérisation inédite des caravagesques.

La différence entre Moir et Longhi réside dans l'éloignement dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire dans un style d'écriture qui se veut plus « scientifique », moins émotif et rhétorique. Longhi a des emportements que l'on pourrait caractériser de latins, mais qui se concentrent sur la femme peintre; Moir, quant à lui, se fait le porte-parole du commérage séculaire sur l'artiste. Longhi s'était débarrassé de la responsabilité de la réputation d'Artemisia en accusant les Anglais : « Sa légende de peintre aventureuse et sans préjugés a été créée surtout par l'Angleterre puritaine »[75], en faisant probablement allusion à Buckeridge et Walpole. Au XXe siècle, les lettres d'Artemisia referont surface dans les commentaires, lettres imaginées ou réellement lues :

> On rapporte qu'elle a eu beaucoup d'amants, et une de ses lettres donne un compte rendu assez équivoque de sa relation avec un jeune clerc qui était nominativement son locataire. Elle est souvent mentionnée comme l'auteur de superbes lettres d'amour et comme un brillant causeur, bien que les lettres conservées ne soutiennent pas

[75]. ~~?~~« La sua leggenda di pittrice spregiudicata e avventurosa è stata creata sopratutto dall'Inghilterra puritana.~~?~~ » R. Longhi, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, p. 62.

> cette légende; on a dit d'elle qu'elle a écrit des épigrammes spirituels particulièrement satiriques.[76]

Le « on » dont il est question dans la première phrase réfère sans doute au procès ou au commentaire de Buckeridge. À propos des lettres, Moir s'inspire peut-être de Voss. Même si l'auteur prétend qu'elle a mené « une vie plutôt colorée », il la mentionne tout de même comme un des deux peintres caravagistes importants du début du XVIIe siècle.

Moir ne mentionne pas toutes ses sources. Il synthétise la légende de façon particulièrement ramassée; bien qu'il pointe lui-même le fait que les lettres d'Artemisia n'y correspondent pas, il s'en fait l'écho. La première lettre à laquelle il fait allusion concerne un clerc, pour lequel Artemisia demande un permis de port d'arme et qui fait partie de sa maison, dit-elle. L'équivoque soulignée par Moir peut être dissipée par la connaissance du contexte napolitain de ces années : la ville n'était pas sûre et peut-être Artemisia a-t-elle senti le besoin d'être protégée; elle est seule, séparée de son mari, dans des temps où le système sexué est peu permissif :

> La détermination de l'identité d'une femme dépend donc de ses mouvements par rapport aux « maisons » des hommes. Le corollaire est que la bonne société florentine tolère aussi mal l'immobilité que la solitude féminines. Ce sont les mariages « honorables » qui règlent les entrées et les sorties des épouses, et l'état normal, garantissant l'honneur des femmes et des « maisons » ne peut être que l'état de femme mariée. Toute femme seule est suspecte. Célibataire, elle ne saurait vivre isolée et renoncer à une protection masculine sans tomber dans le péché. (...) Si une femme doit vivre là où vit son père ou son mari, garants de sa bonne conduite et de son identité sociale, où doit être une femme qui perd son époux ?[77]

---

[76]. ~~?~~« She is reported to have had many lovers, and one of her surviving letters gives a rather equivocal account of her relation with a young cleric who was nominally her roomer. She is often mentioned as writing superb love letters and as having been a brilliant conversationalist, although her surviving letters do not support this legend, and she is reported to have been a particularly witty and satiric epigrammatist.~~?~~ » A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*, p. 100, note 109.

[77]. C. Klapisch-Zuber, ~~?~~« La ~~?~~« mère cruelle~~?~~ »; maternité, veuvage et dot~~?~~ », *La maison et le nom*, p. 250-251. Il est vrai que l'étude de Klapisch-Zuber concerne la Renaissance florentine; mais Artemisia étant née à Rome en 1593, on peut présumer que les coutumes n'y sont pas fondamentalement différentes.

Le professeur américain R. Ward Bissell adopte une tout autre attitude face à son sujet d'étude, tout en restant fidèle au *critical historical scholarship*. Il reprend tous les documents publiés sur Artemisia et procède à de minutieuses recherches en archives, ce qui lui permet de découvrir la date exacte de sa naissance. Bien qu'engagé émotivement dans son appréciation de l'artiste, il reste plus neutre que Longhi et Moir. Sa méthode semble procéder d'une espèce d'empathie pour l'artiste, qui lui fait choisir des termes en rapport avec les affects : « son autoportrait vibrant »; « ses œuvres les plus conventionnelles, dépassionnées »[78]. Il est d'ailleurs le premier à remarquer la passion dans les tableaux de la période florentine; Artemisia est servie en cela par le caravagisme.

Bissell est familier avec l'époque puisque sa thèse porte sur Orazio. Elle a été publiée en 1981 et est encore maintenant l'ouvrage le plus complet qui lui a été consacré. Après le père, l'auteur s'est intéressé à la fille et le jugement qu'il porte sur elle est généreux :

> Durant une carrière de plus de quarante ans, Artemisia Gentileschi (1593-v. 1652) s'imposa par son extraordinaire personnalité et devint la première femme peintre d'Italie. Elle pratiqua son interprétation du style de Caravage à Rome, Florence, Naples, Londres, et fort probablement à Gênes et à Venise. En dépit de cette importance et malgré les recherches des cinquante dernières années, seule une chronologie spéculative de son art a été établie.[79]

L'influence de Longhi se lit dans plusieurs affirmations et particulièrement dans ses jugements sur ses œuvres, bien qu'il soit moins influencé par le système sexué que lui. Ainsi, il se rallie à sa critique sur la *Judith* des Offices : « Avec cette *Judith*, Artemisia essayait désespérément d'éblouir le spectateur par sa virtuosité »[80]. Dépréciant le style de ses dernières années, Bissell fait allusion à la perte de la dimension morale, ce qui rappelle la dissociation entre art et moralité de Longhi[81]. L'ombre de Longhi plane dans le jugement sur le style d'Artemisia.

---

[78]. R. Ward Bissell, « Artemisia Gentileschi : A New Documented Chronology », *The Art Bulletin*, p. 157 et 159.

[79]. ~~?~~« During a career of more than forty years, Artemisia Gentileschi (1593-ca. 1652) established herself as an extraordinary personality and the foremost woman painter of Italy. She practiced her adaptation of Caravaggio's style in Rome, Florence, Naples, London, and most probably, in Genoa and Venice as well. Yet in spite of this prominence and notwithstanding the scholarship of the last fifty years, only a speculative chronology of her art has emerged.~~?~~ » *Ibid*.,~~?~~ p. 153.

[80]. ~~?~~« In this *Judith* Artemisia tried desperately to dazzle the viewer with her virtuosity.~~?~~ » *Ibid*., p. 156.

[81]. *Ibid.*, p. 165.

Quelques indices laissent voir que la féminité reste tout de même une limite pour un peintre. La catégorisation des attributs féminins et masculins ressort dans une phrase anodine : « (…) puisqu'elle est encore en train de modifier son style caravagesque masculin »[82]. Bissell fait allusion à la série des *Judith* et aux effets spectaculaires que permet le caravagisme, par rapport à son style napolitain plus décoratif (et donc plus féminin, si on le paraphrase). Longhi était encore plus limitatif dans sa caractérisation du féminin. Bissell condamne aussi le décoratif, mais pas de la même façon que Longhi et ne le situe pas dans les mêmes tableaux. Selon lui, la *Judith* des Offices pèche par un excès de virtuosité et non de décoratif; c'est la *Judith* de Naples qui doit être considérée comme un chef-d'œuvre. Les tableaux napolitains sont gracieux, élégants, raffinés et même sophistiqués mais surtout, superficiels. Bissell constate que le style d'Artemisia s'éloigne de celui de Caravage et donc s'affaiblit, selon la logique constitutive de l'histoire de l'art traditionnelle qui établit une ligne de « progrès » continu :

> Jamais préoccupée à l'excès par la morale, c'est-à-dire, le concept de vérité, qui se trouve être la grande qualité de l'art de Caravage, Artemisia n'aspirait plus qu'à la grâce et à l'effet.[83]

L'art d'Artemisia évolue en effet vers des scènes moins dramatiques, plus sensuelles comme la série des Bethsabée (et nous pouvons supposer que c'était à la demande des collectionneurs). Bissell n'est pas aveuglé par le sexe de l'artiste, il est le premier auteur après Bissell à lui consacrer un article d'envergure. Il lui confère de l'importance et une influence, reprenant le point de vue de Raffaello Causa selon lequel l'influence d'Artemisia à Naples se classe tout de suite après celle de Caravage; il module toutefois cet avis en invoquant la nécessité de recherches supplémentaires[84]. Bissell se distingue ainsi de Longhi en refusant de laisser la légende obscurcir son jugement. Il reste que sa lecture des œuvres est déterminée par le cloisonnement masculin/féminin habituel. Cette réticence envers le féminin est assez forte pour lui faire mettre en doute le viol d'Artemisia, à cause de l'affirmation d'Orazio suivant laquelle elle avait été violée « più et più volte »[85]. L'émergence des études féministes sur Artemisia et son dialogue avec sa collègue Mary Garrard lui feront toutefois modifier cette opinion, comme il sera mentionné plus loin (cf. *Le catalogue raisonné*). Mais cet article fondamental

---

[82]. ~~?~~« (…) since she is still in the process of altering her masculine Caravaggesque style.~~?~~ » *Ibid*., p. 160.

[83]. ~~?~~« Never overly concerned with the moral issue, that is, the concept of truth, which is the real virtue of Caravaggio's art, Artemisia now aimed at grace and effect alone.~~?~~ » *Ibid*., p. 165.

[84]. *Ibid*., citant Raffaello Causa, *op. cit.*.

[85]. *Ibid.*, p. 153.

pose les bases d'un nouvel essor des recherches sur Artemisia et deviendra la référence obligée à tout travail sur Artemisia jusqu'en 1989, où la consultation de la monographie de Garrard devient aussi essentielle.

Trois ans après Bissell, Richard Spear s'intéresse à son tour aux caravagesques. Obtenir le titre de « caravagesque » n'est pas facile avec Spear. Il mentionne que deux erreurs ont été commises par les auteurs qui l'ont précédé : l'assertion suivant laquelle tout naturalisme viendrait de Caravage serait fausse; de plus, une influence artistique ne serait pas suffisante pour désigner un disciple. C'est ce qu'il appelle l'attitude pan-caravagesque.

Spear adopte une attitude de neutralité bienveillante face à Artemisia, bien qu'il mette en doute qu'elle ait été violée par Tassi. Il la situe dans un continuum qui va de ceux qui l'influencent (le groupe de Manfredi, Honthorst, Orazio) aux influencés (Allori, Stanzione, Gramatica). Il cherche à l'intégrer véritablement dans une tradition picturale, poursuivant une voie esquissée par Longhi et soulignant son influence :

> L'importance d'Artemisia pour la dissémination du clair-obscur caravagesque ne doit pas être sous-estimée. En plus de son influence à Rome (et particulièrement sur Vouet, qui reste encore à être clarifiée, du moins en partie), elle doit être comptée dans les principales sources du développement de la peinture florentine et napolitaine dans le second quart du siècle même si son style caravagesque dramatique des premières décennies laissa lentement la place à une manière différente, d'inspiration bolonaise.[86]

Pourtant, la réaction de Spear au livre de Garrard sera abrupte[87] (voir infra, *Une analyse iconographique féministe*). Il écrira en 1989 qu'Artemisia est la femme artiste la plus importante avant les temps modernes, ce qui paraît lui donner de l'importance mais en fait ne veut pas dire grand-chose. Dépassé sur sa gauche, il cherchera à ramener l'évaluation de Gentileschi vers ce qu'il considère comme de plus justes proportions, c'est-à-dire comme un peintre mineur, suivant en cela Longhi, Borea et Moir.

Sous des dehors presque féministes, Hugo Munsterberg reconduit le stéréotype de la femme légère dans un livre sur l'histoire des femmes artistes, publié en 1975. « La plus remarquable femme peintre d'Italie » n'était pas si innocente qu'elle voulait le faire croire (l'article de Bissell est cité ici) et elle aurait eu une quantité d'amants (c'est cette fois l'influence du livre de Rudolf et

---

[86]. R. Spear, *Caravaggio and his Followers*, p. 96.

[87]. Dans un article du *Times Literary Supplement* de 1989, ~~?~~« Artemisia Gentileschi, Painter of the Heroic Woman~~?~~ ».

Margot Wittkower, *Born under Saturn*, qui se fait sentir)[88]. Mais elle est tout de même un des meilleurs peintres de son époque et la meilleure caravagiste. On peut donc la comparer avec des hommes, ce qui n'est pas le cas de Sofonisba Anguissola et Lavinia Fontana au XVIe siècle, dont les œuvres sont manifestement inférieures[89]. La puissance d'expression et l'intensité dramatique, qui sont des qualités habituellement réservées aux hommes, écrit Munsterberg, lui ont été accordées à tel point qu'elle surpasse la plupart de ses confrères[90]; les domaines réservés existent encore pour Munsterberg. Encore une fois, Gentileschi se trouve à être l'exception de son sexe même si cette exception est cette fois louée. Plus d'un siècle plus tard, la base de l'argumentation demeure pratiquement la même que celle de Jameson ou de Clement (voir supra, *Fixer les limites de son sexe*) au sujet des qualités respectives que les hommes et les femmes artistes ne sont pas censés partager. Cependant, ce texte est unique en son genre parce qu'il relègue à un statut mineur toutes les femmes artistes de son époque sauf elle, faisant d'elle une exception qui se mesure aux artistes masculins.

Dans la foulée de la redécouverte de Caravage et des caravagesques, la Royal Academy of Arts de Londres a mis sur pied en 1982 une exposition sur un siècle de peinture à Naples, qui a permis de mettre à jour les connaissances sur l'art et les artistes de cette période[91]. Artemisia est relativement peu mentionnée dans les articles qui traitent l'époque de façon générale peut-être parce qu'un petit nombre de ses tableaux napolitains étaient alors connus. Néanmoins, son rôle de diffusion du caravagisme à Naples, qui a été souligné par plusieurs auteurs, ne trouve aucune place dans la préface. PierLuigi Leone de Castris imite Dominici : il s'intéresse brièvement à Artemisia par le biais de ses lignes sur Stanzione[92]. Eric Schleier mentionne Artemisia à quelques reprises dans son texte sur la tradition bolonaise à Naples où son rôle est plutôt celui d'une accompagnatrice que d'un leader[93]. Seule de tous les auteurs, dans un texte sur les étrangers à Naples et les commandes faites en dehors de Naples, Ellis Waterhouse souligne l'importance d'Artemisia et résume sa vie selon les connaissances que l'on avait à

---

[88]. H. Munsterberg, *A History of Women Artists*, p. 25.

[89]. *Ibid.*, p. 23.

[90]. *Ibid.*, p. 25.

[91]. *Painting in Naples 1606-1705, From Caravaggio to Giordano.*

[92]. P. L. de Castris, « Painting in Naples from Caravaggio to the Plague of 1656 », *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, p. 43.

[93]. E. Schleier, « The Bolognese Tradition and Seicento Neapolitan Painting »,. *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, p. 45-47.

ce moment[94]. Dans le catalogue, trois pages sont accordées spécifiquement à Gentileschi; Clovis Whitfield reprend les termes de Spear sur le « sensationnalisme » de la *Judith* de Naples :

> C'était sans aucun doute une image très populaire qui a eu un grand impact sur les peintres et les collectionneurs napolitains, qui ont apprécié à la fois la sensationnelle qualité du naturalisme d'Artemisia et l'association qui pouvait être faite entre sa vie et son œuvre. Le succès de ce genre d'œuvres, qui étaient sans doute démodées à Rome, a probablement été l'une des principales raisons pour lesquelles elle s'est établie à Naples où, comme nous savons, elle n'avait pas l'intention de rester longtemps[95].

Quelques années plus tard, Garrard démontrera que cette *Judith* a été peinte au tout début de la carrière d'Artemisia. Toutefois, l'auteur a raison à propos du succès du tableau, tant à Florence, qu'à Rome ou à Naples. L'artiste est intégrée dans le catalogue bien qu'on lui reconnaisse un rôle limité, à une exception près; est-ce le premier signe que le canon commence à l'accepter ?

5. Hétérogénéité d'un catalogue italien

Bien qu'Artemisia ait été populaire auprès des féministes américaines et européennes depuis les années soixante-dix, nul historien de l'art italien n'avait produit de document important la concernant depuis Roberto Longhi qui restait l'historien de l'art qui avait travaillé à l'établissement du premier catalogue d'œuvres de l'artiste. Dans la foulée de plusieurs expositions vouées au Caravage et aux caravagesques[96], une exposition sur Artemisia a été montée à la Casa

---

[94]. E. Waterhouse, « Foreigners in Naples and Outside Commissions », *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, p. 56.

[95]. « It was undoubtedly a most successful image that had a great impact on Neapolitan painters and collectors, who appreciated both the sensational quality of the naturalism and the association of Artemisia's own life with the subject she portrayed. The success of this kind of painting, which was probably one of the principal reasons why she settled in Naples where she had, we know, intended to stay only a short while. » C. Whitfield, « Judith and Holofernes », *op. cit*., p. 168.

[96]. Dont une exposition sur le Caravage au Palais Pitti en décembre 1991, une autre sur « ~~?~~Battistello Caracciolo et les premiers naturalistes napolitains~~?~~ » à Naples à l'hiver 1992 et la publication de *Caravaggism in Europe* en 1990. R. Palmer, ~~?~~« The Gentler Sex-and Violence; Artemisia Gentileschi at the Casa Buonarroti ~~?~~ », p. 277.

Buonarroti de Florence et un catalogue abondamment illustré a été publié[97]. Trois essais précèdent le commentaire sur les œuvres, essais historiques et attributifs aux visions antagonistes de la « nature féminine » : nous aborderons ici l'essai de Luciano Berti, qui se rattache à un courant différent de ceux auxquels appartiennent Roberto Contini et Gianni Papi (voir infra, *Le début de la reconnaissance italienne*).

L'essai de Luciano Berti, reconduit la vision de Roberto Longhi, en y ajoutant une lecture interprétative collée au biographique[98]. Il fonde son texte sur le stéréotype de la belle femme (narcissique), artiste (sadique). Son parallèle le plus éloquent est fait au sujet de *L'Allégorie de l'Inclination*, une allégorie peinte pour la Casa Buonarroti à Florence; il y relie la façon de peindre et la grossesse : « *L'allégorie de l'Inclination*, au contraire, de nature florissante et féconde et de même la peintre qui l'avait commencée était enceinte. »[99]. Ce genre de comparaison facile qui met en parallèle fécondité féminine et fécondité artistique est très employé au sujet des femmes artistes mais n'ajoute rien à la compréhension des œuvres; une histoire de l'art sentimentale et psychologisante la privilégie.

Berti cite d'ailleurs le texte de Longhi sur l'exposition de 1951 où celui-ci mentionne que la légende sexuelle d'Artemisia provient de l'Angleterre puritaine tout en ajoutant qu'une version plus italienne de sa vie est donnée par Anna Banti. Il insiste sur l'apparence de l'artiste en relevant ce que Baldinucci disait d'elle (« de très bel aspect »). De son interprétation du procès, il ressort que Tassi est un personnage bohème et bravache, plus ardent que malfaisant.

Il utilise le même terme que Gregori pour commenter la *Judith* de Naples, le sadisme :

> Artistiquement il s'agit d'un tableau très raffiné — mais dans son sadisme pas même Caravage n'était arrivé à cela — supérieur même à celui des Offices, plus forcé. Son luminisme nocturne, correspondant au récit biblique, a sa source chez le Caravage, mais avec une préciosité de joyau (ce rouge et ce bleu sublimes, ce brun de la domestique au front bas, et cet incarnat et ce visage de femme de

---

[97]. *Artemisia*. Essais de Luciano Berti, « Artemisia da Roma tra i fiorentini », Roberto Contini, « Artemisia a Napoli : 1627/30 - 1652-53 », et Gianni Papi, « Artemisia Gentileschi (1593-1616) : gli anni romani, il soggiorno fiorentino ».

[98]. L. Berti, ~~?~~*op. cit*.., p. 9-30.

[99]. ~~?~~« Proprio l'*Inclinazione*, invece, quale naturalità fiorente e feconda, tale e quale la sua pittrice che l'aveva incominciata essendo incinta.~~?~~ » *Ibid*.., p. 11.

classe supérieure de l'héroïne) et un empâtement plus profond et plein d'humeurs.[100]

Les qualificatifs sont lourdement chargés, comme chez Longhi, et l'appréciation est dirigée vers le lyrisme. L'artiste n'a donc de personnalité que celle de la femme, ce qui se répercute directement dans les tableaux. Pour lui tous les portraits de femme sont des autoportraits et toute explication artistique se ramène à des considérations biographiques et psychologiques. Berti se rattache manifestement à un courant d'iconographie psychologisante d'une autre époque, ce qui contraste fortement avec les deux autres essais du catalogue.

6. Les historiens de l'art français

On ne peut que constater l'absence d'intérêt pour Artemisia de la part des historiens de l'art français jusqu'à une date très récente. Le manque d'intérêt général pour les caravagistes est-il en cause ? Ou est-ce son sexe qui pose problème ? À part l'article sensationnaliste de Biedermann cité plus loin (cf. *Le topos à l'état pur*) et la traduction des actes du procès, seuls deux textes avaient été publié en 1994[101]. Le livre d'Alexandra Lapierre, publié en 1998, a sans doute façonné la perception d'Artemisia Gentileschi, surtout dans le grand public, parce qu'il est le fait d'une romancière plutôt que d'une historienne de l'art.

Avec l'article de Bionda, on en revient à une conception essentialiste de la femme même si son texte est bien documenté. Il résume succinctement les principales étapes artistiques de l'artiste; les *Judith* aussi bien que les saintes sont présentées, illustrant les deux versants d'une artiste « farouchement déterminée » mais qui « peut également exécuter des compositions avec toute la sensibilité et la douceur qui caractérisent le sexe féminin » [102]. Une femme est une femme est une femme...

Peut-être dans la foulée éditoriale de *l'Histoire des femmes en Occident*, une *Histoire des femmes peintres* a paru en 1994, produit par une non-spécialiste en

---

[100]. ~~?~~« Artisticamente si tratta invece di un quadro, pur nel suo sadismo che nemmeno Caravaggio mai era arrivato a tanto, raffinatissimo, superiore anzi a quello più sforzato degli Uffizi. Il suo luminismo notturno, confacente alla storica biblica, ha le preparazioni in Caravaggio, ma con una preziosità gemmea (quei rosso e azzurro sublimi; quel bruno della serva di bassa fronte, e quel carnato sembiante di casta superiore nella eroina) ed un impasto più fondo e umoroso.~~?~~ » *Ibid*., p. 22.

[101]. C.-L. Bionda, ~~?~~« Artemisia Gentileschi~~?~~ », *L'Oeil*, et C. Maurice, ~~?~~« Artemisia Gentileschi : une horreur médusée~~?~~ », *Art Press*. Mentionnons aussi que le livre de Nancy Heller, *Women Artists*, a été traduit en 1991.

[102]. Bionda, *op. cit.*, p. 28.

histoire de l'art[103]. Ouvrage destiné au grand public, qui tend à romancer la vie des artistes, émaillé d'erreurs grossières, il contribue à fixer le stéréotype du féminin comme proximité avec la nature; l'accent est porté sur le viol et le procès et les œuvres sont lues en rapport avec eux : « La vie et l'œuvre de Gentileschi sont un commentaire sur l'histoire du corps et du sang, de la création et du sang. »[104] Au lieu d'être étudiée pour son travail de peintre, Gentileschi est ramenée à sa condition de femme.

2. Une incursion en art contemporain

Un catalogue d'exposition, *Artemisia mot pour mot/word for word*, édité par la galerie Yvon Lambert, paraît à la fin des années 70. C'est le premier ouvrage sur Artemisia à paraître en français et le seul à notre connaissance qui propose à des artistes contemporains une réinterprétation du thème de la *Judith* des Offices; parmi les artistes figurent Lea Lublin, Sarah Charlesworth, Joseph Kosuth, Daniel Buren et Jannis Kounellis. Trois auteurs fournissent des textes : Eva Menzio, qui publiera deux ans plus tard les actes du procès en italien, Lea Lublin et Roland Barthes.

Dans un court texte, Barthes souligne que le Livre de Judith recueille un « récit fort », à la structure disponible et mentionne quelques œuvres littéraires qui ont été créées à partir de lui. Le tableau, selon lui, ne peut imposer un sens à l'épisode, puisqu'il fige seulement un moment. Il résume succinctement les rapports entre les personnages de Judith et Holopherne dans le récit, les œuvres littéraires et les tableaux : « Ces diverses transformations ont un fond commun : l'ambivalence du lien, à la fois érotique et funèbre, qui unit Judith et Holopherne. »[105]

Eva Menzio reprend les principaux repères biographiques d'Artemisia. pour ce faire elle s'appuie sur Bissell, Lucia Longhi Lopresti, Passeri et les actes du procès conservés à Rome. Menzio prétend que tous mentent au procès (ce que Dora Vallier reprendra dans son introduction aux actes du procès en français, publiés en 1983) et cherche à mitiger le viol, en prétendant apporter une nouvelle perspective; en fait, elle y reprend l'argument de Bissell : peut-il y avoir viol lorsqu'il est répété plusieurs fois ? Toutefois, pour elle, le procès est le viol véritable. Mentionnant la popularité d'Artemisia auprès des féministes dans ces années-là, elle n'avalise pas la thèse selon laquelle l'artiste aurait revécu son viol à travers les *Judith* de Naples et de Florence. Si elle cite Longhi à propos de ce

---

[103]. C. Nicoïdski, *Une histoire des femmes peintres*.
[104]. *Ibid.*, p. 126.
[105]. Roland Barthes, « Deux femmes », *Artemisia mot pour mot/word for word*, p. 8.

dernier tableau, le même passage cité plus haut où l'auteur s'étonne de l'impassibilité de Judith et vante la garde-robe des Gentileschi (note 54), elle mentionne ce tableau comme son chef-d'œuvre et sourcille sur l'interprétation du retrait de Judith devant le jaillissement du sang; cette attitude s'expliquerait plutôt, selon elle, par la volonté de sortir de ce cauchemar au plus vite. Elle mentionne aussi la solidarité féminine dont font preuve Judith et sa servante. Reprenant le stéréotype de la beauté de l'artiste, elle s'aligne sur la plupart des auteurs Le tempérament d'Artemisia est néanmoins évoqué en termes d'opposition masculine/féminine, où la force est bien sûr définie comme étant masculine dans la description de ce qui était considéré comme un autoportrait, conservé au Palazzo Corsini :

> Ce tableau, sans doute de la dernière période napolitaine, semble symptomatique. En effet on ne peut pas ne pas penser que les deux personnages correspondent à deux différents aspects de la personnalité d'Artemisia, une femminité [*sic*] indiscutable allant de pair avec un caractère fort et viril.[106]

Après Christine Maurice, une autre interprétation psychanalytique s'élève au-dessus de la psychologie élémentaire jusque-là employée par les différents auteurs. Le texte de Lublin pose les bases d'une lecture moins univoque, où Holopherne est vu comme un substitut de Tassi mais aussi d'Orazio; la scène de castration, selon Freud et Ferenczi, est vue aussi comme scène de défloration et d'accouchement[107]. Elle sera suivie dans cette voie par deux auteurs, Marcia Pointon et Josef Slap. Nous y reviendrons au dernier chapitre.

Une femme mais peut-être pas un peintre

1. Les épitaphes, prélude à une campagne de calomnie

Deux épitaphes irrespectueuses sont écrites en 1653, peu après la mort d'Artemisia :

Épitaphe XXXIX d'Artemisia Gentilesca :

En peignant les portraits des uns et des autres,
J'acquis une immense réputation dans le monde.

---

[106]. Eva Menzio, ~~?~~« Autoportrait en guise de peinture~~?~~ », *Artemisia mot pour mot/word for word*, p. 42.

[107]. Lea Lublin, ~~?~~« Espace perspectif et désirs interdits d'Art. G.~~?~~ », *Artemisia mot pour mot/word for word*, p. 46-53.

En sculptant les cornes de mon mari,
J'ai troqué le pinceau contre le ciseau.

Épitaphe XL sur le même sujet :

Des cœurs je fus toujours le séduisant appât
Pour tous ceux qui me virent dans ce monde aveugle.
Maintenant je suis enfouie sous le marbre
Et suis devenue des vers le séduisant appât*.[108]

Ceux qui ont commis ces lignes sont deux vénitiens : l'auteur Gian Francesco Loredan et le collectionneur Pietro Michiele. Le recueil dans lequel se trouvent les épitaphes aura une grande diffusion : il sera traduit en latin, en espagnol et en français et sera plusieurs fois réimprimé[109]. Nous posons comme hypothèse que les auteurs de ces épitaphes, étant au courant du procès contre Tassi et des rumeurs autour d'Artemisia, ont figé pour la postérité le préjugé contre cette femme « déshonorée », qui ne pouvait que mener une vie licencieuse. Étant donné la diffusion du livre, il est fort probable que ces épitaphes soient à la source de la réputation scandaleuse de la peintre et du rejet de sa peinture par les auteurs les plus puritains au XIXe siècle, puisque jugement moral et jugement esthétique vont de pair chez certains auteurs. Le canon excluant déjà les femmes à cause de leur différence, il pouvait encore moins admettre une femme à la réputation incertaine, surtout à partir du XIXe siècle, les exigences en matière de morale se raffermissant sans cesse.

Ces quelques lignes, jointes sans doute au témoignage de Richard Symonds et peut-être à la lettre d'amour de Gian Francesco Loredan, incluse dans un

---

[108]. Les épitaphes sont tirées d'*Artemisia mot pour mot/word for word*, p. 40.

*En italien, jeu de mots sur le nom de Gentilesca : esca veut dire appât.

Les épitaphes ont été publiées en italien par Eugenio Battisti, ~~?~~« La data di morte di Artemisia Gentileschi ~~?~~ », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, p. 297 :

Co'l dipinger la faccia a questo, e a quello
Nel mondo m'acquistai merto infinito;
Ne l'intagliar la corna a mio marito
Lasciai il pennello, e presi lo scalpello.

Gentil'esca de cori a chi vedermi
Poteva sempre fui nel cieco Mondo;
Hor, che tra questi marmi mi nascondo,
Sono fatta Gentil'esca de vermi.

[109]. *I~~?~~bid*.

recueil de lettres qui atteignait sa dixième impression en 1673, vont dicter l'appréciation d'Artemisia selon une ligne constante, puisqu'on en retrouve des traces jusque dans des textes récents : beauté, légèreté... D'après Lapierre, il faut mitiger le contenu des épitaphes, les autres quatrains étant aussi irrévérencieux. Toutefois, la plupart visent des êtres décédés depuis longtemps (tels Alexandre le Grand ou le poète Politien) ou qualifiés génériquement, par exemple « À l'avare », « À la putain »… Il faut penser aussi que les lecteurs du XVIIIe ou du XIXe siècles qui ne connaissaient pas ce contexte ont pris les vers dans leur sens littéral et ont ainsi transmis la légende telle quelle, sans en faire de subtiles analyses.

Giambattista Passeri publie ses *Vite de' pittori, scultori, ed architetti* en 1772. Son choix d'artistes repose sur un découpage géographique et chronologique variable : si les artistes ont travaillé à Rome et sont morts entre 1641 et 1673, mais pas nécessairement à Rome, parfois à Bologne, comme Guido Reni, ou à Naples, comme le Dominiquin. Ainsi, Tassi est-il né à Perugia mais mort à Rome et Passeri lui consacre une Vie assez longue, dans laquelle il mentionne Gentileschi père et fille, le père pour ses collaborations avec Tassi, et la fille pour ses démêlés judiciaires avec lui. Bien qu'il reconnaisse que Tassi a été « licenzioso all'estremo », il refuse de croire que Tassi soit l'auteur du viol :

> Orazio avait une fille appelée Artemisia, qui se rendit célèbre en peinture; elle aurait été digne d'estime si elle avait été plus honnête et honorable. Son visage était très beau et elle était très habile, si bien qu'à la fréquenter Agostino s'en éprit. Son amitié avec le père lui permit d'entrer dans son intimité au point qu'Orazio l'accusa de l'avoir violée. Cela était bien arrivé mais il n'est pas certain qu'Agostino fut en cause. Incarcéré pour cette raison il souffrit le tourment de la corde et l'endura avec intrépidité; il sortit de prison innocent. Il devint alors ennemi juré d'Orazio; il se mit à le persécuter et à inventer diverses calomnies. Comme il était familier de ces machinations, il le tourmenta avec des plaintes en justice et des impostures. Enfin, des amis les réconcilièrent, ils oublièrent leur hostilité passée et

recommencèrent à travailler ensemble; plus que jamais leur amitié fut étroite et affectueuse.[110]

Quelles sont les sources de Passeri ? Aucun des chroniqueurs mentionnés précédemment ne fournit autant de détails sur la liaison entre Artemisia et Agostino. Il a sans doute eu accès aux actes du procès et a cru aux mensonges de Tassi. C'est Artemisia qui a été torturée et a maintenu sa déposition, donc a été innocentée sur cette base. Quoiqu'il en soit, Passeri connaissait probablement aussi les épitaphes; s'il s'est donné la peine de trouver les actes du procès, il a dû lire bon nombre d'autres ouvrages.

Passeri n'adopte pas le modèle du panégyrique féminin mais privilégie un point de vue moral sur le comportement des femmes. Ainsi, la peintre Caterina Ginnasi a droit à un chapitre de quelques pages même si, tout à son art, elle a négligé les travaux féminins. C'est qu'elle a été pieuse et s'est faite moniale à la fin de sa vie. Bien que Tassi ait été condamné aux galères et qu'il n'ait pas eu peur de Dieu, ce que Passeri déplore, il était un excellent peintre dont les œuvres, notamment un Polyphème et une Galatée, sont « d'uno squisito disegno, e perfezzione »; ces problèmes de comportement ne suffisent pas à négliger ses œuvres. La vertu d'une femme est primordiale, même si elle est peintre. La voie étroite réservée aux femmes s'exprime ici sans l'enrobage convenu des éloges traditionnels. Passeri aura une influence évidente sur Da Morrona, qui reprend ses propos presque intégralement.

L'influence des épitaphes se manifeste déjà au XVIIIe siècle, chez Buckeridge, puis Walpole, Passeri et Da Morrona. Chez les Anglais, la doctrine des sphères séparées n'ayant pas encore exercé ses ravages[111], le jugement sur l'artiste est encore favorable, influencé peut-être par les chroniqueurs italiens; il n'en reste pas moins que l'attention accordée à Orazio est plus grande. Le cas de Passeri est particulier : il ne fait état de l'existence d'Artemisia que pour raconter

---

[110] « Aveva Orazio una figlia chiamata Artemisia, che nella pittura si rese gloriosa, e sarebbe stata degna d'ogni stima, se fosse stata di qualità più onesta, ed onorata. Era questa assai bella nelle sembianze, e molto manierosa, tanto che Agostino nel praticarla se n'invaghì, e trattando con lei con domestichezza con l'occasione dell'amicizia del Padre, s'inoltrò a segno, che fu da Orazio querelato ch'egli l'avesse violata; il caso era veramente successo, ma che fose stato Agostino non se ne ha certezza. Carcerato per questa accusa gli convenne soffrire il tormento della corda, la quale sostenne con intrepidezza, ed uscì dalla prigione innocente, se pure era tale. Divenuto per questo fiero inimico d'Orazio, si diede fortememte a perseguitarlo, ed inventando varie calunnie, com'era solito colle sue macchine, il tormentava con querele, ed imposture. In fine per opera degli amici poste in dimenticanza le passate ostilità ritornarono a praticasi, e più che mai fu la loro amicizia stretta, ed affectuosa. » G. Passeri, *op. cit.*, p. 105-106.

[111]. Nous abordons la doctrine des sphères séparées dans la section suivante.

le « mal » qu'elle a causé à Agostino; le jugement moral qu'il porte sur elle est précurseur des jugements semblables du XIXe siècle.

Pour Walpole et Lanzi il est concevable qu'Artemisia dépasse son père en quelque avenue, ouverture qui disparaîtra complètement avec le XIXe siècle. Ouverture cependant soumise à la hiérarchie des genres picturaux, ce qui limite ses effets.

2. Fixer les limites de son sexe

Le XIXe siècle marque le début d'une ère sombre pour les femmes, incluant les femmes artistes, dont les œuvres se verront de plus en plus soumises à des catégories pré-déterminées (douceur, délicatesse, raffinement, grâce, harmonie,…). Certains auteurs, hommes et femmes, tenteront de retracer les œuvres féminines du passé, mais ces initiatives garderont un caractère parcellaire et ne permettront pas l'intégration au canon. Parmi ceux-ci, une auteure anglaise voudra faire reconnaître les femmes artistes mais tout en cantonnant leur art à l'intérieur des caractéristiques dites féminines, dans lesquelles Artemisia ne peut évidemment être classée. La contradiction dans laquelle elle se trouve révèle l'impossibilité de réduire chaque sexe à des domaines distincts, qui seront inévitablement hiérarchisés.

En Angleterre, les années 1830 voient le ferme établissement de l'idéal féminin comme « ange du foyer », gardienne de la maison, responsable du bien-être familial. L'émergence de la bourgeoisie industrielle entre 1780 et 1830 et les nouvelles valeurs prônées par celle-ci feront évoluer la perception du rôle des femmes et des hommes dans la société britannique. Déjà à la fin du XVIIIe siècle, l'idée selon laquelle la nature déterminait la différence sexuelle s'était installée dans les esprits européens; les femmes ont ainsi été exclues de la représentation politique. La doctrine des sphères séparées qui est apparue en Allemagne et en Angleterre voulait que chaque sexe coexiste dans un monde bien délimité, les hommes recevant en partage le monde extérieur, subvenant aux besoins de leur famille, les femmes étant reléguées à la maison pour s'occuper des enfants (et reproduire l'idéologie dominante). En Angleterre, la secte des Évangélistes est très active dans la promotion de cette doctrine comme ferment du « redressement » de la moralité de la nation; le pilier du retour à la moralité est selon eux la femme de la classe moyenne. L'une des plus ferventes disséminatrice de cette morale est l'écrivaine Hannah More, qui a commencé à écrire en réaction au livre de Mary Wollstonecraft, *Vindication of the Rights of Woman*, publié en

1792, un plaidoyer pour l'égalité des femmes dans la loi, l'instruction et la politique[112].

Chaque sexe étant différent mais complémentaire, il brillera dans des domaines séparés, chacun à sa place, celle des femmes étant subordonnée à celle des hommes. Chacun se voit accorder des qualités spécifiques : les femmes sont plus délicates et plus faibles moralement mais plus enclines à la religion, si elles sont bien dirigées; on doit attendre d'elles la réserve. Aux hommes sont dévolues la grandeur, la dignité et la force, aux femmes, la douceur, la simplicité et la pureté[113].

Anna Murphy, de son nom de femme mariée Anna Jameson (1794-1860), qui a revendiqué le titre de spécialiste de l'histoire de l'art au temps où la pensée de John Ruskin dominait, a vu les tableaux de Gentileschi alors qu'elle était gouvernante à Florence. On ne sait si elle a lu les épitaphes, mais elle a consulté Walpole; ses renseignements factuels sont surtout tirés de Lanzi, qui en savait somme toute assez peu sur Artemisia. Jameson écrit en 1834, alors que la théorie des sphères séparées impose sa domination sur la pensée anglaise. En 1928, Virginia Woolf écrira, dans son célèbre essai *Une chambre à soi* :

> Donc même au dix-neuvième siècle on n'encourageait pas les femmes à devenir artistes. Au contraire, on les humiliait, on les souffletait, les sermonnait et les exhortait.[114]

---

[112]. Catherine Hall, « The Early Formation of Victorian Domestic Ideology », *Gender and History in Western Europe*, p. 187.

[113]. *Ibid.*, p. 190.

[114]. V. Woolf, *Une chambre à soi*, p. 75.

C'est au XIXe siècle que prospéreront les catégories « femme artiste » et « école féminine » et Jameson contribuera à définir et établir fermement ces catégories. Même si elle a cherché à aider les femmes de son époque et particulièrement les actrices par le biais d'essais sur deux d'entre elles, Sarah Siddons et Fanny Kemble[115], à un moment où la recrudescence des incitations aux femmes à rester dans leur foyer se faisait plus pressante, son argumentation est soutenue par la « respectabilité ». Son texte sur l'art sacré de 1848, qui recense les réalisations féminines, a trouvé des échos dans son auditoire, qui adhérait aux valeurs qu'elle prônait pour les femmes : un lien entre charité et pureté, des buts élevés prisés par la morale et la valorisation de l'émotion. Auparavant, Jameson avait posé des limites à ce qu'une femme peut entreprendre, dans un texte sur les femmes artistes révisé en 1839, *Diary of an Ennuyée* :

> Je conclus qu'il y a des avenues en art dans lesquelles les femmes peuvent atteindre la perfection et surpasser l'autre sexe, comme il y a d'autres secteurs desquels elles sont exclues. (…) Je veux combattre de toutes les façons ce qui est souvent répété, un compliment fallacieux fait inconsidérément aux femmes, que le génie n'a pas de sexe. Il peut y avoir une puissance d'expression égale mais dans son essence et sa mise en forme la différence entre hommes et femmes se fera toujours sentir.[116]

---

[115]. A. Holcomb, « Anna Jameson on Women Artists », *Woman's Art Journal*, p. 16.

[116]. « The result of these reflections is, that there is a walk of art in which women may attain perfection, and excel the other sex; as there is another department from which they are excluded. (…) I wish to combat in every way that oft-repeated, but most false compliment unthinkingly paid to women, that genius is of no sex; there may be equality of power, but in its quality and application there will and must be difference and distinction. » Anna Jameson citée par A. Holcomb, *op. cit.*, p. 20.

Jameson se fait « l'alliée objective » de cette doctrine, bien qu'elle ait par ailleurs défendu la cause des travailleuses exploitées[117]. Elle accorde volontiers la supériorité aux femmes artistes dans des domaines comme la peinture de saintes ou de madones ou encore le portrait. Elles possèdent l'élégance, la grâce et la sensibilité mais Jameson leur refuse la puissance, qu'elle réserve aux hommes. Artemisia, qui de l'aveu même de Jameson possède cette puissance, est une espèce de phénomène qui a outrepassé les limites réservées à son sexe; bien que Jameson considère *L'allégorie de la Peinture* comme « very fine and spirited », la *Judith et Holoferne* des Offices, qui était alors au Palais Pitti, la scandalise :

> Si une chose peut ajouter à l'horreur inspirée par ce sujet sanguinaire, et l'atroce fidélité ainsi que le talent avec lequel il est exprimé, c'est que l'artiste était une femme.[118]

Ce à quoi on peut opposer — un peu malicieusement — ce que Gérard de Nerval écrivait à Eugène Renduel, en 1834, croyant que la *Judith* de Naples était de la main de Caravage : « Oh ! La belle Judith de Caravage que j'ai vue au Musée de Naples ! »[119].

La phrase la plus souvent citée par les historiens de l'art, extraite de son journal, révèle bien son ambivalence : « Son terrible portrait de Judith à la galerie florentine est une preuve de son génie et, laissez-moi ajouter, de son atroce orientation. »[120]. Pire encore, sa réputation de femme légère prend une place excessive : « Gentileschi est plus puissante [que Sofonisba Anguissola] : c'était une femme douée mais dépravée. »[121] Jameson a intériorisé tous les commandements moraux dictés aux femmes par le XIXe siècle victorien : la réserve, la pudeur et surtout la fidélité maritale ou la chasteté dans le célibat.

La dimension morale, chez Jameson, prend des proportions démesurées : la chasteté, la pudeur et le sens des convenances sont des qualités indispensables

---

[117] *Ibid.*, p. 16

[118]. ~~?~~« If anything would add to the horror inspired by the sanguinary subject, and the atrocious fidelity and talent with which it is expressed, it is that the artist was a woman.~~?~~ » A. Jameson, *Visits and Sketches at Home and Abroad with Tales and Miscellanies now first collected in a new edition of the Diary of an Ennuyée*, vol. 4, p. 253.

[119]. G. de Nerval cité par A. Berne-Joffroy, *Le Dossier Caravage*, p. 115.

[120]. ~~?~~« This (correctly, Her) dreadful picture of Judith in the Florentine Gallery is a proof of her genius, and let me add, of its atrocious misdirection.~~?~~ » A. Jameson, *Handbook to the Public Galleries of Art in and Near London*, p. 306.

[121]. ~~?~~« Gentileschi has most power : she was a gifted, but a profligate woman.~~?~~ » A. Jameson, *Visits and Sketches at Home and Abroad with Tales and Miscellanies now first collected in a new edition of the Diary of an Ennuyée*, édition de 1839, sans indication de page, citée par A. Holcomb, « Anna Jameson on Women Artists », p. 19.

pour qu'elle puisse défendre une femme artiste. Étant donné la réputation d'Artemisia, il ne peut être question pour Jameson de soutenir sa peinture. Ses textes sur les femmes artistes, et particulièrement celui de 1834, sont manifestement conduits par une volonté apologétique. Elle s'inscrit à la suite de Boccace et Christine de Pisan, qui ont célébré les mérites de femmes exceptionnelles. Jameson, qui cherche à convaincre de prudes et hypocrites lecteurs et lectrices, doit être d'une moralité irréprochable dans le choix de ses protégées. Jameson, pourtant, était avant-gardiste pour son époque, étant donné qu'il était mal vu pour les femmes d'avoir un emploi et encore moins d'exercer un métier artistique. Les écrits de Jameson auront des répercussions, notamment en 1884; un article de Leonard Corning, *Women artists of the Olden Times*, est publié dans le *Manhattan Magazine*, dans lequel il reprend la citation de Jameson à propos du génie mal orienté d'Artemisia[122]. Citation qu'il approuve et qu'il commente sarcastiquement, tout en concédant qu'elle a été une artiste recherchée.

Dans le même esprit que Jameson et peut-être suite à la lecture de ses textes, Wilhelm Lübke écrit en 1862 à propos de la *Judith* des Offices qu'en mettant l'accent sur le terrifiant, Artemisia avait outrepassé les bornes de la bienséance féminine[123]. Ce genre de commentaire va devenir la norme pour l'appréciation des *Judith* de Naples et de Florence.

Trois-quart de siècle plus tard, Roberto Longhi écrira des lignes qui ressemblent étrangement à celles de Jameson, particulièrement celles de la première citation de cette section. Bien que Longhi ne se scandalise pas de sa réputation de femme légère et ne rejette pas totalement sa peinture, sa réprobation face à la *Judith* des Offices est identique. C'est bien la peinture d'une femme qu'il s'agit de juger ainsi que la distinction entre puissance masculine et délicatesse féminine. Ici, les sphères séparées sont confirmées implicitement, nulle puissance ne peut être conférée à une femme. Femmes et hommes ne sont pas sur le même plan et même si Longhi ne théorise aucunement les possibilités créatrices des deux sexes, tout son texte sur Gentileschi porte clairement la marque du système sexué du XIXe siècle.

---

[122]. T. Schwartz, « They Built Women a Bad Art History », *Women's Art Journal*, p. 11.

[123] Wilhelm Lübke, *Die Frauen in der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1862, p. 9, cité par Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 413, note 85.

Au XIXe siècle, quelques livres documentent le travail des femmes artistes[124] mais cette catégorisation conduira à la relégation de ce travail dans un lieu à part, impossible à situer sur le même plan que les secteurs d'activité masculine : un ghetto. II sera plus facile ensuite d'oublier cette contribution aux arts et de ne pas l'inclure dans le canon. Léon Lagrange, dans un article de 1860, exprime clairement les plans divergents où se situent les talents féminins et masculins :

> L'histoire prouve que cette concurrence [entre les hommes et les femmes] ne saurait constituer, pour les hommes artistes, un véritable danger : le génie mâle n'a rien à redouter du goût féminin. Au premier les grandes conceptions architecturales, la statuaire, la peinture dans son expression la plus élevée, la gravure des œuvres qui exigent une plus haute conception de l'idéal, en un mot, le grand art. Aux femmes, les genres que les femmes ont de tout temps préférés : le portrait (...), la miniature (...), les fleurs (...). Aux femmes surtout la gravure, cet art de sacrifices, qui correspond si bien au rôle d'abnégation et de dévouement que la femme honnête remplit avec bonheur sur la terre, et qui est sa religion.[125]

Une femme est donc incapable de réaliser de grandes œuvres. Cela est biologiquement impossible, pourrait-on dire; les femmes n'ont que du goût. L'argument est d'autant plus subtil qu'il ne prétend pas empêcher les femmes de devenir artistes. La nature féminine deviendra de plus en plus restrictive, la société bourgeoise du XIXe siècle lui assignant une fonction précise : la reproduction.

---

[124]. De 1850 à 1907 s'échelonnent une série de publications sur les femmes artistes : le premier est allemand, *Die Frauen in der Kunstgeschichte*, de Ernst Guhl, 1858; viennent ensuite Elizabeth Ellet, *Women Artists in All Ages and Countries*, New York, 1859; Léon Lagrange publie en 1860 « Du rang des femmes dans l'art » dans la *Gazette des Beaux-Arts;* Wilhelm Lübke publie en 1862 un autre *Die Frauen in der Kunstgeschichte*; Ellen Clayton, *English Female Artists*, Londres, 1876; Marius Vachon, *La Femme dans l'Art*, Paris, 1893; Clara E. Clement, *Women in the Fine Arts from the Seventh Century to the Twentieth*, Boston, 1904; W. Sparrow, *Women Painters of the World*, Londres, 1905; enfin, Laura Ragg publie *Women Artists of Bologna* à Londres, en 1907.

[125]. Léon Lagrange, ~~?~~« Du rang des femmes dans l'art~~?~~ », p. 39. L'article de Lagrange sera traduit en anglais et publié dans *The Crayon*, une revue newyorkaise.

En 1892, Jules Simon devient encore plus catégorique et déclare qu'une femme qui travaille cesse d'être une femme[126]. La féminité se voit définie de façon de plus en plus étroite.

Clara E. Clement publie en 1904 une encyclopédie sur les femmes artistes où elle recense plus de mille artistes. Citant Lanzi et Walpole, elle ne retient pas les allégations de Walpole sur les amours de Gentileschi. Elle ne néglige pas Jameson mais tempère son jugement en rapportant ses propos. Bien qu'elle ne se prononce pas sur Artemisia, sa position sur la place d'une femme se reflète dans cette citation :

> À propos d'Elisabetta Sirani, il [A. Trollope] dit : « Cette artiste d'humbles origines, admirable dans la poursuite réussie des devoirs de la maison et de l'atelier. » De combien de femmes artistes pouvons-nous dire cela aujourd'hui.[127]

Une femme artiste accomplie, donc, est une femme qui se doit de combiner ses devoirs d'épouse et de mère avec son travail d'artiste. Clement se réjouit de l'accession des femmes aux académies mais reste ambivalente; le travail d'une femme est avant tout celui de la maison. Laura Ragg, écrivant en 1907 sur les femmes artistes de Bologne, est tout aussi partagée; elle écrit sur des artistes qui ont fait de leur travail d'artiste leur profession mais souligne que l'activité intellectuelle ou artistique peut être dommageable pour une femme et qu'il est préférable de choisir le travail amateur[128].

L'année d'après, une autre femme restreint encore le rayon d'action féminin, dans la ligne qu'a définie Jules Simon :

> Tant qu'une femme ne se prive pas de son sexe (ne se déféminise pas), elle ne peut exercer l'art qu'en amateur. La femme de génie n'existe pas; quand elle existe, c'est un homme.[129]

Être artiste sera réservé aux hommes, avec une définition faite sur mesure, qui restreint les femmes à être le sujet de leurs représentations. Durant presque tout le XXe siècle, on pourra croire qu'il n'y a pas eu de femmes artistes, le siècle

---

[126]. J. Simon, *La Femme au vingtième siècle*, Paris, 1892, p. 67, cité par G. Pollock, *Vision & Difference*, p. 68.

[127]. Clara E. Clement, *Women in the Fine Arts from the Seventh Century to the Twentieth*, p. xli.

[128]. L. Ragg, *Women Artists of Bologna*.

[129]. Octave Uzanne, *La femme moderne*, Paris, 1905, cité par G. Pollock, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme? »,dans *Féminisme, art et histoire de l'art*, p. 65.

précédent ayant effacé les traces des femmes. Il faudra attendre les historiennes de l'art féministes pour que cette oblitération soit démasquée.

3. Le stéréotype à l'état pur

L'efficacité de la défense de Tassi, dans une société dominée par le système sexué, le leitmotiv des épitaphes, les écrits d'auteurs comme Passeri et le puritanisme du XIXe siècle ont eu pour résultat de perpétuer l'image de Gentileschi comme femme légère. Tassi est quelquefois présenté comme la victime d'Artemisia; ce renversement des rôles est courant dans les affaires de viol, où les victimes deviennent les coupables, celles qui ont « provoqué » leur malheur. Quelques auteurs seront particulièrement enclins à propager cette image. Rudolf et Margot Wittkower, auteurs d'un livre influent, *Born under Saturn*, dont on retrouve la trace chez plusieurs auteurs dont John Canaday, qui a rédigé trois tomes de biographies d'artistes et Barbara Rose; enfin une auteure italienne, Teresa Pugliatti, qui a écrit une biographie d'Agostino Tassi. Mais le texte le plus éloquent, qui jette le discrédit à la fois sur la femme et l'artiste, est publié dans *L'Estampille* en 1988 et révèle ce que d'autres écrits ne portent qu'en filigrane.

Un résumé succinct de la carrière d'Agostino Tassi sera publié en 1963 par Rudolf et Margot Wittkower, dans un livre dissertant sur les tempéraments et les comportements de bon nombre d'artistes[130]. Tassi, l'agresseur d'Artemisia, est appelé par les auteurs le « séducteur »; leur position est donc clairement affirmée, dès le début de la section sur Tassi, ils ne croient pas au viol d'Artemisia. Conséquemment, le stéréotype de la femme légère s'y exprime de la façon la moins déguisée : « Artemisia, une fille lascive et précoce, eut plus tard une carrière artistique distinguée et hautement honorable. »[131] Les auteurs écrivent cela même après avoir mentionné que Tassi a été impliqué dans de nombreuses affaires de mœurs. Ce que les Américains appellent le « double standard » prévaut, le comportement masculin même déviant est admissible et les femmes n'ont pas cette liberté. Toutefois, même si Artemisia est pour eux une femme de petite vertu, le jugement sur son travail n'en souffre pas. L'artiste est « de haut calibre, dotée d'un tempérament fier »[132] et « Cette forme de caravagisme presque romantique impressionna les Napolitains autant ou même plus que la manière décorative de Vouet, qui révèle peu l'engouement qu'il eut pour Caravage

---

[130]. R. et M. Wittkower. *op. cit..*, p. 163-164.

[131]. ~~?~~« Artemisia, a lascivious and precocious girl, later had a distinguished and highly honourable career as an artist.~~?~~ » *Ibid.*, p. 164.

[132]. « An artist of a high calibre and fierce temperament » R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, p. 357.

précédemment. »[133]. Les Wittkower constatent d'ailleurs qu'à l'époque, les délits mineurs n'étaient pas déshonorants; le seuil de tolérance était alors plus élevé que maintenant, particulièrement pour ce qui concernait les comportements masculins.

Canaday, sous prétexte de situer la vie des artistes dans leur contexte historique, a publié en 1969 *The Lives of the Painters*, qui a eu une bonne diffusion. Cet historien de l'art américain accrédite les pires informations en abaissant Orazio au rang de crapule et en traitant Artemisia de menteuse et de femme à la cuisse légère. Il met en doute le viol et s'inspire de Passerie et de Walpole presque mot pour mot :

> Quant à Artemisia, que son expérience initiale avec Tassi en ait été ou non la cause, et en présumant que cette expérience a vraiment été la première, elle a fait montre jusqu'à sa mort qui survient après 1651, quand elle était dans la cinquantaine, d'un enthousiasme constant pour l'art amoureux, parallèlement à son très grand talent de peintre.[134]

Dans la préface, l'auteur reconnaît sa dette envers le livre de Margot et Rudolf Wittkower. Effectivement, on y retrouve la même complaisance envers Tassi. Il reconnaît malgré tout qu'Artemisia était « extrêmement talentueuse ».

Une élève de Wittkower, Barbara Rose, écrira en 1991 des lignes rétrogrades et manifestement très inspirées des Wittkower :

> En effet, elle faisait tellement partie du louche milieu caravagesque de buveurs et de libertins gravitant autour des privilégiés du Vatican que les épitaphes injurieux l'accusant de comportement léger pourraient bien être plus que des commérages jaloux.[135]

L'influence des Wittkower est patente; pour Rose, Artemisia est une femme facile. Elle réitère l'opinion selon laquelle Artemisia n'était pas vierge et laisse

---

[133]. « This almost romantic form of Caravaggism impressed the Neapolitans as much or even more than Vouet's decorative Baroque manner, which hardly revealed his early infatuation with Caravaggio. », *ibid.*

[134]. « As for Artemisia : whether or not because of the nature of her introductory experience with Tassi, assuming that this experience was relly introductory, she demonstrated until her death, which occurred sometime after 1651, when she was in her mid-fifties, an enduring enthusiasm for the art of love that paralleled her very great talent as a painter. » J. Canaday, *The Lives of the Painters*, tome 2, p. 366.

[135]. « Indeed, she was so much a part of the louche Caravaggesque drinking and drag scene around the high-living Vatican entourage that the scurrilous epitaph accusing her of loose behavior may well have been more than just jealous gossip. » B. Rose, « The Gentileschi Papers », *The Journal of Art*, p. 13.

planer le doute sur le viol; elle soulève toutefois une question peu abordée : Tassi a déclaré au procès qu'Orazio aurait voulu abuser d'elle. Mais ce témoignage est sujet à caution; comme nous l'avons mentionné précédemment, même les juges ne croyaient pas Tassi; il est tout à fait possible qu'il ait inventé cette affirmation d'Artemisia pour discréditer Orazio.

Pour Rose, le débat iconographique féministe n'est qu'une diversion. Toutefois, elle mentionne que la conjonction de la misogynie des historiens de l'art allemands et de l'attitude italienne envers les femmes ont empêché de comprendre ses innovations et de voir son envergure : celle d'un grand peintre et le leader caravagiste à Naples. Rose prétend qu'Artemisia a vécu « comme un homme » et que cette notion déplaît autant à l'establishment de l'histoire de l'art qu'aux féministes. Mais Rose déplace le débat. Les féministes ont protesté contre une image, non pas celle d'une femme libre, mais contre celle d'une femme dépravée et parce que le jugement moral empêchait de bien évaluer ses œuvres.

La personnalité de Tassi semble avoir fasciné plus d'un historien de l'art; c'est aussi le cas de Teresa Pugliatti : « Sa culpabilité [celle de Tassi] n'est pas claire; quoi qu'il en soit, la jeune femme semblait tout autre que naïve et démunie et cela va à la décharge d'Agostino, le diffamé. »[136] L'auteure souhaite que Tassi soit jugé sans préjugés. Pourtant, il semble qu'elle en ait certains envers Artemisia.

Plus de trois siècles après les épitaphes injurieuses de Loredan et Michiele, un auteur de l'*Estampille* et celui d'un catalogue de musée reprennent les clichés véhiculés par les épitaphes et les jugements moraux de Jameson[137]. Les recherches de Biedermann sont peu approfondies et ses sources, mal identifiées : il ne cite que Bissell, dont l'article remonte à 20 ans, ne mentionne pas Garrard qui a déjà publié un article important sur Gentileschi et préfère se référer au catalogue du musée de Cannes.

Biedermann pose un jugement moral sur la vie d'Artemisia apparenté aux propos malveillants comme ceux que colporte Canaday : il prétend que Tassi l'avait fait connaître au sein « de la bohème dépravée de ses douteux compagnons pour la dévergonder » et prétend que Tassi aurait organisé une *scappata* (fugue à l'italienne); aucune source ne mentionnant cet incident, il est permis de douter des recherches de l'auteur. Il adhère totalement au stéréotype dix-neuvièmiste voulant qu'une femme ne puisse peindre de sujets sanglants, même bibliques :

---

[136]. « Non è chiaro se egli fosse colpevole o innocente; comunque, la fanciulla sembra fosse tutt'altro che ingenua e sprovveduta, e ciò va detto a discarico del diffamato Agostino. » Teresa Pugliatti, *Agostino Tassi tra conformismo e libertà*, p. 24.

[137]. Guenther Biedermann, ~~?~~« La Gentileschi femme peintre expressionniste et caravagesque~~?~~ », *L'Estampille*, p. 38-43.

« Artemisia Gentileschi a laissé des œuvres à l'iconographie choquante et crue dont *Judith et Holopherne* est un des meilleurs exemples. »[138] Mais plus limpide encore est l'auteure de la notice sur une des œuvres du musée de Cannes, citée et endossée par Biedermann :

> La lame de l'épée comporte une assignation elliptique : ART. GEN. Ainsi disposée elle vaut autant hommage qu'accusation à la femme créatrice et castratrice : doublement monstrueuse.[139]

Ce que d'autres ont peut-être pensé mais pas osé formuler est ici nettement exprimé; une femme ne saurait créer sans être monstrueuse. Nul voile ne vient recouvrir une pensée directement issue du système sexué. Voici révélé le fond commun à toute pensée phallocentrique : une femme peintre n'est qu'une anomalie de la nature, puisqu'elle est fondamentalement associée à la nature.

Sous le couvert d'une biologie qui est elle-même une construction sociale biologisée, le système sexué impose une dissymétrie fondamentale entre l'homme et la femme. Peu importent les cultures, le féminin devient le sexe dominé, le lieu de la négativité. Le système sexué se manifeste à divers degrés dans les textes discutés jusqu'ici, dans les stéréotypes de la belle femme narcissique, de la femme exceptionnelle, de la femme sadique, de la femme légère, de la femme scandaleuse et de la meilleure des femmes peintres. S'articulant au canon, le système sexué est la cause d'une mise à l'écart de Gentileschi (et des autres femmes peintres) de l'histoire de l'art.

Une femme et un peintre

1. Un homme protoféministe et les auteures féministes

Les historiennes de l'art féministes américaines, qui commenceront à publier au cours des années soixante-dix, ont largement contribué à la révision des opinions sur la femme et l'œuvre; Mary D. Garrard a écrit une monographie importante qui a été marquante et qui a influencé plusieurs auteurs, notamment Bissell, dans l'écriture de son catalogue raisonné, publié en 1999. Nous consacrerons une section à part à l'œuvre de Garrard (*Une analyse iconographique féministe et ses critiques*). D'autres stéréotypes vont se créer : l'identification d'Artemisia avec Judith, et la constitution de l'artiste comme héroïne, qui se rattachent encore au système sexué mais à sa version plus positive du féminin.

---

[138]. *Ibid.*, p. 38.

[139]. *Ibid.*, p. 42, citant Nicole Bilous, *Renaissance du Musée des beaux-arts de Cannes*, p. 82.

En 1952-53, un conservateur du Detroit Institute of Arts écrit des pages protoféministes sur les œuvres d'Artemisia. E. P. Richardson écrit un bref mais percutant article, louant sans réserve une œuvre d'Artemisia Gentileschi. Suite à l'achat d'une *Judith et sa servante* , il commente le tableau et l'envergure artistique d'Artemisia. Le tableau est célébré comme un des tableaux les plus saisissants de cette période se trouvant aux États-Unis :

> Nous avons acquis un tableau du plus grand intérêt qui deviendra, j'en suis sûr, une de nos peintures les plus populaires. De plus, ce chef-d'œuvre exécuté par l'un des rares maîtres italiens du XVIIe siècle italien intéressera les spécialistes.[140]

Bien sûr, le conservateur défend sa collection mais on peut comparer son article à celui de Szigethi, du musée hongrois des beaux-arts, dont le ton est tout à fait autre. De plus, l'auteur est au courant — bien que sommairement — par Walpole des allégations « galantes » au sujet d'Artemisia (mais il n'a pas lu les épitaphes, ni le texte de Longhi de 1916); il n'en tient pas compte, ni dans l'évaluation de l'œuvre de l'artiste, ni dans l'évaluation morale de sa vie. Il concentre son analyse sur le tableau, ce qui est assez rare chez les auteurs commentés jusqu'ici. Son commentaire préfigure celui des auteures féministes et particulièrement celui de Mary Garrard, dans le sens où Richardson évoque la manière héroïque d'Artemisia : « Toute la scène, hissée au niveau héroïque, éclate de vie et de passion. »[141]. Il est à noter toutefois que l'auteur ne commente aucun tableau de la série des Judith.

Aux États-Unis, Artemisia est devenue dans les années 70 un emblème du mouvement féministe en art; des galeries ont pris son nom, des revues ont publié ses tableaux en première page et particulièrement ses *Judith*. Plusieurs publications font mention de son nom, la plupart très brièvement, dont le très diffusé *Art and Sexual Politics* de 1971. Ce livre inclut notamment l'article de Linda Nochlin, « Why Have there Been No Great Women Artists ? », publié précédemment dans *Art News* et qui a eu une répercussion considérable sur la réflexion féministe en art.

Quelques auteures féministes ont écrit avant qu'ait lieu cette exposition fondamentale pour la connaissance (et la reconnaissance) des femmes artistes :

---

[140]. « We have acquired a painting of the greatest interest which will take its place, I believe, as one of our most popular pictures and will interest the specialist as a masterpiece by one og the rarest masters of the Italian seventeenth century. » E. P. Richardson, « A Masterpiece of Baroque Drama », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, p. 81.

[141]. « The whole scene is bursting with life and passion raised to a heroic level. » *Ibid.*, p. 81.

Women Artists : 1550-1950. Notamment A. Gabhart et E. Brown, dans un article au titre révélateur, *Old Mistresses*, les vieilles maîtresses, par opposition à *Old Masters*, les grands peintres du passé. Elles y mentionnent Artemisia et reprennent une théorie qu'on retrouve en premier chez Bissell et qui sera utilisée par beaucoup d'auteurs, le thème de la vengeance cathartique d'Artemisia par l'intermédiaire de ses *Judith* de Naples et des Offices. Ce type d'interprétation psychologisante avait un attrait particulier pour les auteures féministes, qui évitait de placer la peintre dans le rôle de la victime impuissante. Cette interprétation sera remise en question par les historiennes de l'art sémioticiennes.

Le livre d'Eleanor Tufts est tributaire de l'article de Nochlin dans son approche générale; son étude couvre cinq siècles et s'attarde sur 22 artistes[142]. S'interrogeant sur l'inexistence de monographie sur Gentileschi ou Judith Leyster, elle souhaite que son œuvre serve de point de départ à l'écriture de nouveaux ouvrages. Mettant à distance tout essentialisme, elle affirme qu'il est impossible de distinguer un tableau peint par une femme d'un tableau fait par un homme, les attributions reposant sur des stéréotypes comme la virtuosité dans le détail. Son chapitre sur Artemisia se base sur Bissell mais s'inspire aussi de Moir que Tufts rapporte fidèlement mais sans toutefois le citer. Néanmoins, elle ne met pas en doute la sincérité d'Artemisia au procès, ce qui sera une constante des écrits féministes. Elle reprend la spéculation suivant laquelle la peintre se serait identifiée avec ses personnages, cette fois avec Suzanne. Situant l'artiste au même niveau que d'autres plus connus,Tufts remarque que la percée de ciel bleu de la *Naissance de saint Jean-Baptiste* pourrait bien avoir inspiré Ribera pour *L'institution de la Sainte Eucharistie* de 1651. Elle y interprète *L'allégorie de la Peinture* comme un hommage à son père à cause de la chaîne dorée, symbole de continuité pour Ripa. Ce chapitre s'intéresse davantage aux œuvres qu'à la vie d'Artemisia, ce qui est assez rare dans les ouvrages de ce genre; l'auteure y donne quelques interprétations inattendues de plusieurs œuvres.

Deux articles d'envergure sont publiés dans *Womanart,* une revue féministe américaine, à l'automne 1976, juste avant l'exposition *Women Artists : 1550-1950*, qui commencera en décembre. L'auteure, Barbara Cavaliere, a lu les principaux articles sur Artemisia en anglais et en italien; elle s'est inspirée surtout de Bissell pour rédiger une biographie de l'artiste et une évaluation de ses œuvres; elle discute aussi quelquefois les attributions. Cependant, contrairement à Bissell, elle adopte un point de vue féministe qui lui fait défendre l'artiste avec conviction; ainsi, elle accepte la version du viol donnée par Artemisia. Cavaliere mentionne les vers écrits sur elle ainsi que le dessin de Dumonstier. A propos de

---

[142]. E. Tufts, *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists*.

la *Judith* des Offices, elle reprend la thèse de la vengeance par tableau interposé. Au sujet des thèmes privilégiés par l'artiste, elle reprend l'hypothèse très répandue de la prédilection de l'artiste pour les femmes fortes, par identification à elles, argument aussi avancé par Voss et Bissell. Garrard en fera sa thèse principale. Cependant, après des recherches dans les archives napolitaines, Alexandra Lapierre prétend que plusieurs tableaux portaient sur d'autres sujets, ce qui est repris par Bissell dans son catalogue raisonné. Le point de vue féministe est utilisé pour la première fois dans un texte rédigé par une historienne de l'art, qui évite de soumettre son objet d'étude à une quelconque hiérarchisation.

Deux auteures publient aussi en 1976 un recueil sur les femmes artistes. *Women Artists : Recognition and Reappraisal, from the Early Middle Ages to the Twentieth Century* ne se présente pas comme une étude classique d'histoire de l'art. D'ailleurs leurs auteures précisent qu'elles ne sont pas des historiennes de l'art patentées mais plutôt des adeptes des *Women Studies* (formées en littérature comparée) et que la vie des femmes artistes les intéresse avant tout. Cela dit, leurs affirmations sont exactes et elles dégagent des éléments fondamentaux qui seront repris plus tard par d'autres auteures. Petersen et Wilson indiquent que le thème de Judith et Holopherne est choisi autant par les hommes que les femmes peintres, cela pour relativiser la rengaine de la « vengeance » d'Artemisia. Elles mentionnent aussi que Judith et Abra s'assistent dans les *Judith* de Naples et de Florence, ce qui deviendra un des éléments majeurs de l'analyse de Mary Garrard. Les deux auteures transmettent une image forte de l'artiste :

> Dans cet autoportrait énergique, Artemisia Gentileschi revendique pour elle-même la force et la détermination qu'elle attribuait à ses modèles féminins. Sa confiance en sa valeur était justifiée.[143]

Artemisia avait été décrite précédemment comme une femme légère; ce stéréotype sera remplacé par celui de la femme forte dans la majorité des textes féministes.

Deux professeures américaines publient en 1976 ce qui deviendra une référence fondamentale de l'histoire de l'art féministe : *Women Artists : 1550-1950*. Elles exhument les œuvres de femmes et démontrent que les préjugés contre les artistes ont prévalu dans le jugement porté sur les œuvres. La position prise vis-à-vis d'Artemisia révèle un parti pris de réalisme :

---

[143]. ~~??~~« In this energetic self-portrait, Artemisia Gentileschi claims for herself the strength and determination she attributed to her women models. Her confidence in her stature was justified.~~?~~ » K. Petersen et J. J. Wilson, *Women Artists : Recognition and Reappraisal, from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, p. 30.

> Artemisia dut décider consciemment de tirer avantage de son sexe, qui lui facilitait le dessin du corps féminin (et qui l'empêcha de dessiner le corps masculin). (...) Elle était assez « femme d'affaires » pour tirer parti du goût pour les nus féminins en peinture, mais elle affichait aussi son talent dans un type de peinture qu'on avait toujours cru au-delà des capacités d'« una donna ».[144]

Les deux auteures expriment leur considération pour la femme peintre; leur texte est largement inspiré de celui de Bissell pour les éléments factuels mais influencera à son tour le professeur dans son catalogue raisonné, qui reprendra cet argument d'Artemisia comme femme d'affaires qui tire avantage de son sexe. Le procès est rapporté avec une tendance favorable à Artemisia. La plupart des textes féministes dépeindront Tassi comme « un personnage violent et peu honorable qui fut déclaré coupable d'avoir tramé le meurtre de sa femme »[145]. Ce catalogue est le premier effort pour intégrer les femmes artistes dans le canon et à souligner l'apport de Gentileschi à l'art de son époque :

> Artemisia Gentileschi est la première femme dans l'histoire de l'art occidental à apporter une contribution significative et indéniablement importante à l'art de son époque. Son rôle dans le mouvement caravagesque, particulièrement dans la diffusion de ses idées à Florence, Gênes et Naples, bien que déjà proposé par Roberto Longhi en 1916, a seulement récemment obtenu une reconnaissance élargie, largement grâce à l'excellent article de R. Ward Bissell.[146]

Leur approche des œuvres, largement iconologique, est aussi tournée vers une interprétation qui fait appel au contexte historique et sociologique. Le but des deux professeures est de replacer les femmes artistes dans le milieu où elles évoluaient et de prendre la mesure des difficultés auxquelles ces femmes ont dû

---

[144]. « Artemisia must have consciously decided to take advantage of her sex, which made it easier for her to draw the female body (and impossible for her to draw the male nude).(...) She was enough of a business woman to exploit the taste for pictures featuring the female nude, but she was also flaunting her skill at a branch of a painting always assumed to be beyond the capacities of « una donna » . » A. S. Harris et L. Nochlin, *op. cit.*, p. 119.

[145]. ~~?~~« Tassi was a violent and disreputable character who had been convicted of arranging the murder of his wife.~~?~~ » *Ibid.*, p. 118.

[146]. ~~?~~« Artemisia Gentileschi is the first woman in the history of western art to make a significant and undeniably important contribution to the art of her time. Her role in the Caravaggesque movement, especially as a transmitter of his ideas to Florence, Genoa and Naples, although first proposed by Roberto Longhi in 1916, has only recently received widespread recognition, largely thanks to the excellent article by R. Ward Bissell.~~?~~ » *Ibid.*

faire face tout au long de leur vie professionnelle. L'analyse des œuvres, bien que sérieusement menée, ne prétend pas renouveler leur lecture.

Aux États-Unis, ces deux livres ont été suivis de près par plusieurs autres moins travaillés, genres de compendiums où la pléthore de noms de femmes artistes cités semble être le gage du contenu. Bon nombre de ces ouvrages ont été publiés à la fin des années soixante-dix et dans les années quatre-vingt; il s'agit d'un phénomène essentiellement anglophone. Répondant à la demande d'un public anglophone cultivé sans être spécialiste, les auteures ont quelquefois bâclé la copie; les références sont limitées et souvent les mêmes. Le livre de Elsa Honig Fine est l'un des pires exemples de cette catégorie. Sans aucune perspective théorique, il ne fait qu'aligner les œuvres et les artistes tout en ajoutant des erreurs factuelles. Aucun éclairage nouveau n'est apporté sur Gentileschi; par contre plusieurs affirmations erronées discréditent l'ouvrage. Ainsi, malgré les références à Bissell, Fine prétend que Gentileschi est née à Naples et élevée à Bologne; l'acte de Judith serait une « infamie », ce qui prouve qu'elle ne connaît pas le Livre de Judith; elle déforme le nom de l'une des filles d'Artemisia, l'appelant Palerma au lieu de Palmira; au surplus, elle affirme qu'Artemisia n'a pas peint de madones[147]. Ces livres, issus de la première phase du féminisme, ont pour but essentiel de tirer de l'oubli les femmes artistes, en effleurant les données historiques, sans faire d'efforts particuliers pour distinguer leur contribution à l'art de leur époque. Être une femme et une artiste sont les deux seules conditions pour être incluses dans de telles compilations. Bien que les femmes artistes y soient présentées sous un jour favorable, leur entassement dans des livres souvent sans envergure ne pouvait véritablement compenser la mise à l'écart qui avait été leur lot. Le livre de Nancy Heller est à mettre dans ce lot, alors que celui de Wendy Slatkin est plutôt à rapprocher de *Women Artists : 1550-1950* pour le sérieux de sa démarche.

En France, les années soixante-dix ont été beaucoup plus féministes que celles qui sont venues par la suite; elles ont permis l'existence d'un numéro d'*Art Press* sur des femmes, artistes, écrivai nes, danseuses, chanteuses, dans lequel on trouve un article de Christine Maurice sur Artemisia, qui témoigne d'une excellente connaissance des W*omen Studies* américaines ainsi que des articles des

---

[147]. Artemisia est née et a été élevée à Rome, ce qu'indique Bissell, dans ~~?~~« Artemisia Gentileschi : A New Documented Chronology~~?~~ », *The Art Bulletin*, p. 153; deux pages plus loin, Bissell indique deux madones sont des œuvres de jeunesse d'Artemisia. Dans le catalogue raisonné, Bissell maintient l'attribution à la madone du Palazzo Pitti alors que celle de la Galleria Spada aurait été peinte par Baglione ou un de ses disciples. Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 184-187 et 327.

historiens de l'art américains et italiens sur Artemisia[148]. Son texte porte la marque à la fois de l'article de 1916 de Longhi et de la thèse de la transposition du viol dans les tableaux sur le thème de Judith. Il contient aussi des éléments de psychanalyse : les images de Judith, de Bethsabée, Suzanne et Lucrèce sont des infractions du regard, des « voyures », selon le mot de Lacan, et représentent le viol. Elle fait également référence au *Tabou de la virginité* de Freud, où il révèle les rapports entre castration et décapitation et l'horreur médusée suscitée par elles. Ce texte devance tous les autres qui auront la psychanalyse pour thème, particulièrement ceux du catalogue de la galerie Yvon Lambert, et préfigure même les lectures des sémioticiennes.

Parmi les nombreux écrits féministes de Germaine Greer figure un livre sur les femmes artistes[149]. Sur certains points, Greer en arrive à des conclusions radicalement opposées à celles que Mary D. Garrard développera plus tard. Sa thèse générale, qui s'inscrit à la suite de celle de Nochlin, est qu'il n'y a pas eu de femme géniale à cause des conditions faites aux femmes; il en est résulté des ego endommagés, des volontés défaillantes ainsi que des libidos et des énergies mal orientées. La vision de Greer, féministe, non-spécialisée, lui fait de plus interpréter la vie d'Artemisia de façon volontariste; ainsi, elle prétend que le procès a fait tomber les barrières traditionnelles dressées contre les femmes artistes parce qu'elle était dorénavant une femme connue et qu'elle était obligée de faire face à cette réputation. Cependant, la « disparition » des femmes artistes a été plus fréquente que leur persistance à poursuivre leur carrière. Judith**Erreur! Signet non défini.** Leyster, peintre hollandaise célèbre à son époque, a abandonné ses pinceaux lorsqu'elle s'est mariée : on ne connaît d'elle qu'un dessin à la plume, pour toutes les années où elle a été mariée, alors qu'auparavant elle a peint de nombreux tableaux, été membre d'académies et qu'elle a même formé des apprentis, ce qui n'est pas arrivé si souvent à une artiste. De plus, au moment où Greer écrivait, on savait déjà qu'Artemisia avait quitté Rome après son mariage et s'était établie à Florence; elle aurait fort bien pu se détourner de la peinture et s'enfoncer dans l'anonymat en élevant ses enfants; son argument n'est donc pas concluant. Il s'appuie uniquement sur une interprétation subjective du tempérament supposé de l'artiste. Il n'est pas avéré non plus que des dizaines de femmes artistes ont pu faire carrière grâce à ce procès. Notons aussi que Harris et Nochlin soulignent qu'aucun stigmate social ne s'est jamais attaché à une femme ayant renoncé à une activité professionnelle[150].

---

[148]. C. Maurice, « Artemisia Gentileschi : une horreur médusée », *Art Press*, p. 20-21.

[149]. G. Greer, *The Obstacle Race*. Le chapitre consacré à Gentileschi s'intitule ~~?~~« The Magnificent Exception~~?~~ », p. 189-207.

[150]. A. S. Harris et L. Nochlin, *op. cit.*, p. 29.

Greer n'étant pas historienne de l'art, son interprétation des œuvres d'art paraît parfois dénuée de fondements. Ainsi, la *Suzanne* de Pommersfelden n'est-elle pas plus convaincante ou plus féminine parce que l'artiste, étant une femme, n'a pas manqué de souligner un certain pli de l'aine que les hommes, semble-t-il, négligent par idéalisation du corps féminin. Comme beaucoup d'auteurs amateurs, elle oublie que le régime de la représentation permet certaines libertés et que le souci du détail n'est pas le seul gage d'envergure.

L'importance accordée au procès contre Tassi, au détriment de l'analyse des œuvres, indique que la vie de l'artiste l'emporte encore une fois sur son travail. Greer inscrit une contradiction majeure dans son livre : ramener au jour et redonner sa place à une femme artiste, tout en mettant l'accent sur une des causes de sa mauvaise réputation. La perception qu'a Greer du XVIIe siècle est conditionnée par une perception romantique et grevée par le stéréotype de la femme exceptionnelle :

> Pour les femmes d'aujourd'hui, Artemisia représente l'équivalent féminin d'un Maître. Elle est l'exception à toutes les règles : elle rejeta un rôle féminin conventionnel pour un rôle féminin révolutionnaire. Le prix à payer fut énorme : nous ne saurons jamais jusqu'à quel point sa créativité fut gaspillée en frictions stériles, défendant férocement son indépendance, exigeant le respect de mécènes qui se montraient doublement condescendants envers une femme dépendante de leur soutien.[151]

Greer sous-estime sans doute le rôle du père d'Artemisia dans sa vie : en effet, s'il avait décidé de ne pas former sa fille à la peinture, celle-ci aurait vécu une vie de femme conventionnelle; jusqu'à un certain point, Artemisia a suivi la voie que son père lui avait tracée. De plus, la « femme exceptionnelle » a eu des précédents. Harris et Nochlin avaient déjà démontré, trois ans auparavant, que d'autres femmes peintres avaient tracé un chemin, à Artemisia : Sofonisba Anguissola, invitée à la cour espagnole de Felipe II, Giovanna Garzoni, Lavinia Fontana, appelée à Rome par le pape Grégoire VIII, avaient toutes acquis un degré certain de notoriété avant elle[152]. Le sens attribué par Greer au mot

---

[151]. ~~?~~« For the women of today, Artemisia represents the female equivalent of an Old Master. She is the exception to all the rules : she rejected a conventional feminine rôle for a revolutionary female one. The price she paid was enormous : we shall never know how much of her potential was expended in fruitless friction, truculently defending her independence, exacting respect from patrons who condescended doubly to a woman dependent upon their support.~~?~~ » Greer, *op. cit.*, p. 207.

[152]. A. S. Harris et L. Nochlin, *op. cit.*, p. 27.

« révolutionnaire » doit donc être relativisé. De plus, son argumentation repose sur la notion de génie telle qu'elle a été élaborée au XIXe siècle, comme individu d'exception (masculin), héroïque et solitaire, se dressant au-dessus de la mêlée.

Ces livres aux ambitions chronologiques étaient nécessaires mais ils ont le tort d'uniformiser les artistes, de les mettre toutes sur le même plan. Le livre de R. Parker et G. Pollock pallie cette lacune, tout en abordant d'une autre façon les causes de la mise à l'écart des femmes artistes : le conditionnement de l'histoire de l'art par le système sexué.

Deux ans après le livre de Greer paraît *Old Mistresses; Women, Art and Ideology*, écrit par deux historiennes de l'art féministes anglaises, Rozsika Parker et Griselda Pollock. Leur réflexion élargit le débat et lui confère les assises épistémologiques qui lui manquaient. Les deux auteures soutiennent en effet qu'il ne suffit pas d'accumuler les recherches sur les femmes artistes pour qu'elles soient intégrées à la discipline de l'histoire de l'art. Elles distinguent le champ d'étude (*history of art*) de la discipline universitaire (*art history*), pour conclure que le catalogue raisonné et la monographie sont les produits d'une évolution spécifique de la discipline, qui a favorisé l'émergence de l'artiste masculin comme héros : « Les méthodes et les catégories de l'histoire de l'art [la discipline] constituent une reconstitution idéologique particulière de l'histoire de l'art [le champ]. »[153]. Tout le champ disciplinaire se serait constitué en réaction contre le féminin. De plus, cette exclusion est récente; le XIXe siècle a commencé à construire les catégories idéologiques du masculin et du féminin, à associer étroitement la femme et la nature, l'homme et la culture. Parallèlement, l'artisanat — pratiqué surtout par des femmes — se voyait attribuer un rang inférieur par rapport à la peinture et à la sculpture.

Concernant Gentileschi, Parker et Pollock remarquent que :

> Les historiens sont véritablement sont mal à l'aise devant les images de femmes dramatiques et pleines de caractère des tableaux de Gentileschi : *Suzanne et les vieillards, Cléopâtre, Lucrèce* et *Judith.* (...) Confrontés aux images — expressives, puissantes ou de victime — des femmes de Gentileschi, les auteurs ont été incapables de ranger ses peintures dans le stéréotype féminin habituel : ils ne peuvent relever les signes attendus de féminité, la faiblesse, la grâce ou la délicatesse. Incapables de trouver un stéréotype adéquat, ils se tournent alors vers les événements dramatiques de sa vie, ressuscitant la

[153]. ~~?~~« Art history's methods and categories constitute a particular and ideological reconstitution of the history of art.~~?~~ » R. Parker et G. Pollock, *op. cit.*, p. xviii.

> catégorie opposée, celle de la prostituée, suggérant ainsi qu'elle était une femme dénaturée.[154]

Comme nous l'avons vu plus haut, les historiennes et les historiens de l'art traquent plutôt les signes de féminité là où ils ne sont pas. Cohérentes avec les indications de leur préface, les deux auteures survolent rapidement la vie d'Artemisia pour se concentrer surtout sur ses tableaux : la *Judith* de Florence, celle de Détroit et *L'allégorie de la Peinture* de Hampton Court. Elles s'inscrivent contre la tendance à trouver en Gentileschi une conscience protoféministe qui se serait reflétée en art; elles y voient plutôt une interprétation personnelle d'un genre bien établi (pour Judith), exécutée dans un style qui a influencé ses contemporains. Les deux auteures insistent sur l'importance à accorder au contexte historique, sans lequel il est impossible d'apprécier les œuvres d'une artiste.

Women, Art, and Society de Whitney Chadwick, paru en 1990, assume les contradictions des livres-répertoires de femmes artistes; le livre reprend la classification diachronique sans doute inévitable pour un ouvrage qui se veut introductif. L'auteure est consciente des insuffisances méthodologiques de l'histoire de l'art féministe qui ne tient pas compte des classes sociales, du groupe ethnique et du contexte historique, et tente de dépasser ces problèmes en donnant à son texte un encadrement théorique proche de celui de Parker et Pollock. Les pages sur Gentileschi n'apportent pas d'éléments nouveaux mais cela est revendiqué par l'auteure, qui cherche surtout à indiquer les tendances les plus fructueuses dans la recherche sur les femmes artistes, ainsi qu'à résumer ce qui a déjà été écrit. Elle s'inspire ainsi surtout de Bissell, Garrard et Greer. Toutefois, elle multiplie les comparaison entre les œuvres d'Artemisia et d'autres de son époque (et notamment avec d'autres femmes peintres, procurant des perspectives nouvelles), ce qui différencie sa démarche par rapport à nombre d'auteurs.

> Bien que les sujets de Gentileschi soient les mêmes que ceux d'un grand nombre de peintres du XVIIe siècle, de Francesco del Cairo et Valerio Castello à Guercino, Carlo Saraceni et Guido Reni et que des figures masculines musclées et actives apparaissent dans des œuvres comme *Mars punissant Cupidon* de Bartolomeo Manfredi (vers 1610),

---

[154]. *Ibid.*, p. 21.

> sa célébration de l'énergie féminine exprimée dans l'action était profondément étrangère au tempérament artistique de l'époque.[155]

Le point de vue féministe sur le corps féminin comme objet d'échange pour les hommes y est repris, mais sans la perspicacité de l'hypothèse fondamentale de Parker et Pollock sur l'exclusion des femmes comme constitutive de la discipline de l'histoire de l'art.

2. Une analyse iconographique féministe et ses critiques

S'inscrivant résolument en opposition au phallocentrisme, Mary DuBose Garrard a été le premier auteur à rédiger une monographie sur Artemisia Gentileschi, en 1989. Cet imposant ouvrage avait été précédé de deux articles qui y ont été incorporés.[156] Le travail de Garrard sera fondamental dans la reconnaissance du travail de Gentileschi.

Ce livre n'est pas un catalogue raisonné; on lui en a d'ailleurs fait le reproche à quelques reprises. En effet, le livre hésite un peu entre deux genres : le catalogue raisonné et la monographie, puisqu'elle doit s'appuyer sur des attributions solides pour discuter des œuvres. Mais Garrard savait que Bissell avait entrepris de rédiger un catalogue raisonné, c'est une autre démarche qu'elle visait : une analyse iconographique féministe du thème de la femme forte. Ainsi, après une première partie relativement courte dont elle ne pouvait faire l'économie, consacrée à la vie et l'œuvre de l'artiste, Garrard s'applique-t-elle à retracer les sources d'un féminisme avant la lettre ayant cours au XVIIe siècle en France et en Italie. Puis les femmes héroïques d'Artemisia retiennent son attention : les tableaux illustrant Suzanne, Lucrèce, Cléopâtre, Judith; l'autoportrait présumé de Gentileschi en allégorie de la peinture est associé aux femmes fortes, selon la logique particulière à Garrard, suivant laquelle Artemisia s'identifiait à ces figures. Ce faisant, Garrard souhaite créer la conviction que l'artiste ne s'intéressait qu'à des personnages féminins hors du commun. Rappelons que d'après Sandrart, sa réputation était basée sur ses portraits; d'après

---

[155]. « Although Gentileschi's work shares subjects and female heroines with that of a great many other seventeenth-century painters from Francesco del Cairo and Valerio Castello to Guercino, Carlo Saraceni, and Guido Reni, and active, muscular male figures appear in works like Bartolomeo Manfredi's *Mars Punishing Amor* (c. 1610), its celebration of female energy expressed in direct rather than arrested action was profoundly alien to the prevailing artistic temper. » W. Chadwick, *op. cit.*, p. 103

[156]. Il s'agit de ~~?~~« Artemisia Gentileschi's *Self-Portrait as the Allegory of Painting*~~?~~ », publié dans le *Art Bulletin* en 1980 et de ~~?~~« Artemisia and Susanna~~?~~ », publié dans *Feminism and Art History* en 1982.

Buckeridge, elle aurait peint plusieurs portraits de membres de la famille royale et de la cour anglaise[157]; dans une lettre, Artemisia fait allusion à son absence de Naples pour exécuter le portrait d'une duchesse[158]. Enfin Alexandra Lapierre a trouvé des références notamment à des tableaux aux sujets religieux dans des inventaires après décès de familles napolitaines (voir infra, *Une femme (légère) et un peintre*). D'autres tableaux religieux donnent une idée de sa production dans cette veine, notamment la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, ainsi que les portraits des saints Procule et Nicée.

Le livre de Garrard modèle la vie et de l'œuvre de la peintre sur une forme d'héroïsme au féminin, ce qui va à l'encontre de presque toutes les projections faites sur elle et notamment celle d'Anna Banti dans son roman, *Artemisia*. Garrard prend le contre-pied de cette attitude qui confine l'artiste à un rôle de victime. Elle reprend le stéréotype de la femme exceptionnelle, et prétend que jusqu'au XXe siècle les historiens de l'art l'ont négligée parce qu'elle était une femme et qu'elle se distingue des autres femmes artistes de son époque par son désir de rivaliser avec les meilleurs peintres de son époque. Selon elle, Artemisia n'était pas prise au sérieux par ses contemporains; pourtant, les hommages qui lui ont été rendus pendant sa deuxième période romaine prouvent plutôt l'inverse (voir supra, *Fragments biographiques*). Dans son introduction, Garrard souligne le féminisme constitutif de son hypothèse :

> Dans ce livre, j'ai poursuivi le travail entrepris dans deux articles précédents, dont la prémisse était que l'art des femmes est immanquablement, sinon inconsciemment, différent de celui des hommes, parce que les deux sexes ont vécu des expériences sociales différentes. Mes conclusions sont les mêmes dans les deux cas — et il y aura plusieurs autres exemples — l'art d'Artemisia était en effet radicalement différent dans l'expression et dans l'interprétation des thèmes traditionnels par rapport à ses contemporains masculins.[159]

Quant à l'orientation méthodologique de Garrard, on pourrait qualifier le type d'iconologie qu'elle pratique d'application minutieuse de la méthode de

---

[157]. B. Buckeridge, *op. cit*.

[158]. Lettre du 21 décembre 1630 adressée à Cassiano del Pozzo, *Actes d'un procès pour viol en 1612, op. cit.*, p. 207-208.

[159]. ~~?~~« In this book, I have explored a line of investigation initiated in two earlier articles, whose premise was that women's art is inescapably, if unconsciously, different from men's, because the sexes have been socialized to different experiences of the world. My conclusions in those two instances — here replicated in many others — were that Artemisia's art was indeed radically different in expression and in the interpretation of traditional themes from that of her male contemporaries.~~?~~ » Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 5.

Panofsky avec cependant l'apport d'une *Weltanschauung* très personnalisée : une étude minutieuse des sources littéraires et iconographiques des tableaux, un recensement des documents de l'époque, la confrontation avec d'autres artistes et l'interprétation qui en résulte. L'auteure souhaite ainsi, en définissant non seulement le style mais ce qu'elle appelle les caractéristiques expressives de l'artiste, contribuer à poser des jalons pour l'identification d'autres œuvres de l'artiste, comme elle le fera dans son article « Artemisia Gentileschi's Corisca and the Satyr », publié par la suite dans le *Burlington Magazine*. Une des bases attributives de Garrard est le protoféminisme qu'elle lui confère, argument que Bissell contestera dans son catalogue raisonné.

Le chapitre consacré aux *Judith* offre un concentré de la méthode de Garrard. Elle y élabore une interprétation féministe du thème, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Les différents types iconographiques qui ont précédé les œuvres de Gentileschi sont étudiés. Puis elle passe à l'interprétation des tableaux : elle y fait une analyse approfondie de la composition, des références aux tableaux de Caravage, d'Elsheimer et de Rubens, ainsi que des sources antiques comme répertoire de positions; des références mythologiques, théologiques et même scientifiques étoffent l'analyse. La lecture de l'intentionnalité de l'artiste y est aussi importante que le décodage iconographique.

La constitution de l'artiste en héroïne est à mettre en parallèle à ce que Vasari a souhaité faire avec les artistes florentins et particulièrement Michel-Ange. La volonté d'inscrire l'artiste au sein d'un canon qui est « structurellement » hostile aux femmes est une entreprise contradictoire, sinon impossible. Dans cette perspective, Artemisia sera d'abord vue comme une disciple du Caravage, donc inférieure à lui, puis comme une artiste qui fait un retour en arrière avec un style plus conventionnel; une artiste qui se copie elle-même mérite peu d'intérêt.

Toutefois, la richesse des sources consultées et l'érudition déployée font de ce chapitre (et du livre en général) une mine de renseignements sur l'artiste et son époque. Au moins cinq auteurs s'accordent à souligner l'érudition et la qualité du travail de Garrard[160]. Mais les perspectives divergent, au sein de l'iconologie comme du féminisme.

---

[160]. E. Cropper, ~~?~~« Reviews~~?~~ », *Renaissance Quarterly*, p. 864-866; A. S. Harris, « Fresh Paint », *Women's Review of Books*, p. 8-10; F. Haskell, ~~?~~« Artemisia's Revenge~~?~~ », *New York Review of Books*, p. 36-38; G. L. Hersey, « Female and Male Art : *Postille* to Garrard's *Artemisia Gentileschi* », *Parthenope's Splendor, Art of the Golden Age of Naples*, p. 323-334; G. Pollock, ~~?~~« Book Reviews~~?~~ », *Art Bulletin*, p. 499-505.

Elisabeth Cropper adopte un point de vue féministe réformiste sur Artemisia[161]. Sa critique se situe donc dans des paramètres plus restreints puisqu'elle ne conteste pas l'approche de Garrard; ses commentaires viennent plutôt du sein même de cette tendance. Cropper discute la légitimité des sources utilisées dans le chapitre sur les femmes fortes, souligne que Garrard s'éloigne de toute lecture psychanalytique de Judith (bien que Garrard soit très consciente que l'histoire définit celle-ci comme castratrice) et remet en question ses interprétations de textes italiens. Dans un ouvrage collectif sur les femmes artistes à l'époque baroque, Cropper donne sa vision d'Artemisia[162]. Alors que Garrard cherche à prendre un recul historique et féministe sur son sujet, Cropper préfère le serrer de près, pour ainsi dire. Selon elle, la peintre s'est détachée progressivement de l'association avec son propre corps; à la fin de sa vie, elle aurait donné aux collectionneurs ce qu'ils voulaient, soit de beaux corps féminins, des figures rhétoriques et non plus des figures incarnées; ce qui entraîne, par exemple, que pour elle le modèle de *Suzanne et les vieillards* n'est autre que celui de la peintre, ce qui est possible mais qui ressemble étrangement au discours de Luciano Berti selon lequel tous les portraits de femme d'Artemisia sont ses autoportraits. Comme le confirme un article publié dans le *Burlington Magazine*, Cropper n'est pas une théoricienne; elle s'intéresse avant tout à la vie d'Artemisia[163]. Elle ne doute pas du viol, mentionne les procès de Tassi et accrédite la version selon laquelle Orazio aurait attendu avant de poursuivre Tassi car il pensait que ce dernier allait remplir sa promesse d'épouser Artemisia. Le parallèle qu'elle fait avec les lettres de Poussin, que Cassiano del Pozzo protégeait aussi, fait ressortir des préoccupations semblables pour les deux peintres concernant « l'invenzione », la possibilité de varier les compositions; « je sais varier quand je veux » prétend Poussin, ce qui se rapproche d'Artemisia quand elle écrit dans une de ses lettres :

> Par la grâce de Dieu et de la Très Glorieuse Marie, je suis une femme précisément douée de ce mérite, qui est de savoir varier le sujet de mes peintures. Et jamais l'on a trouvé dans mes œuvres des similitudes d'invention, pas même pour une main.[164]

Une référence psychanalytique termine le texte. À propos des épitaphes, Cropper écrit que même morte, cette femme forte suscite encore une angoisse de

---

[161]. E. Cropper, *op. cit*.

[162]. E. Cropper, ~~?~~« Artemisia Gentileschi, la ~~?~~*pittora*~~?~~ », *Barocco al femminile*, p. 191-218.

[163]. E. Cropper, « New Documents for Artemisia Gentileschi's Life in Florence », *Burlington Magazine*, p. 760-761.

[164]. Lettre du 13 novembre 1649, *Actes d'un procès pour viol en 1612, op. cit.*, p. 230.

castration… Allusion aux *Judith* de Naples et de Florence ainsi qu'aux théories à la mode, Cropper dirige des notions déjà appliquées dans quelques textes vers les auteurs des épitaphes.

Griselda Pollock s'interroge sur la volonté de consacrer une monographie à une femme artiste, alors que ce qui sous-tend la forme monographique, la célébration de la créativité et de l'originalité, est issu d'un discours profondément sexué sur l'individu et l'humanité[165]. Selon elle, le personnage de Judith n'est pas suffisamment interprété selon le contexte historique, c'est-à-dire celui du concile de Trente; de plus, elle souhaiterait que les changements dans l'iconographie de Judith soient vus comme indices de la modification des rapports sociaux dans le capitalisme naissant; ce à quoi d'ailleurs Garrard se refuse, car l'histoire de l'art serait alors absorbée par l'histoire générale[166]. S'il est vrai que Garrard cherche à fixer le sens de traditions iconographiques mouvantes par définition, le souhait de Pollock de travailler les rapports entre Artemisia et les mécènes est difficile à réaliser, les documents qui ont été conservés étant trop rares et trop peu explicites, mentionnant des tableaux que nous ne connaissons plus. La critique de Pollock exprime alors un point de vue marxiste; elle relève négativement l'accent porté sur les généralisations (les femmes, les artistes...). La féminité devient une construction sociale et l'art le lieu d'un travail socialement connoté et non l'expression d'une subjectivité créatrice, position on ne peut plus opposée à celle de Garrard.

La critique de Haskell souligne le sérieux de la démarche de Garrard et l'érudition de sa bibliographie. Il a quelques réserves; il conteste notamment que l'absence de monographies sur Artemisia soit le fait du sexisme. Il prétend plutôt que c'est le lot de la plupart des caravagesques. D'autres réserves sont faites sur les interprétations de la *Suzanne* de Pommersfelden, de la *Judith* de Detroit et de *L'allégorie de la Peinture*. Cependant, Haskell ne s'est pas beaucoup intéressé à Artemisia dans le passé. Son livre *Patrons and Painters* ne mentionne Gentileschi que deux fois et dans des notes de bas de pages, alors qu'une « exception » féminine aurait été intéressante à observer dans ses liens différents ou semblables avec les collectionneurs, notamment au sujet des prix demandés; d'autant que l'un d'entre eux, Cassiano dal Pozzo, auquel Haskell consacre de nombreuses pages, a correspondu avec Artemisia.

G. Hersey endosse la thèse féministe de Garrard, comme quoi son art reflète sa vie, et pousse cette réflexion à sa limite :

---

[165]. G. Pollock, *op. cit*.

[166]. N. Broude et M. Garrard, « Review », *Women's Art Journal*, p. 43.

> C'est largement à cause d'une blessure psychique subie dans sa jeunesse que ses tableaux réfléchissent souvent sur le sexe, l'état de victime et la mort sanguinaire. En cela ils sont inhabituels, peut-être uniques parce qu'ils sont des protestations personnelles formulés dans la langue et les pièges de l'art. C'est une raison pour laquelle cette artiste est si importante.[167]

L'attention scrupuleuse que Hersey porte aux détails des épisodes bibliques de Suzanne et les vieillards et Judith comme viols inversés et comme vengeance fantasmatique paraît excessive et une réitération du stéréotype. Les recherches de Lapierre, comme nous l'avons mentionné plus haut, ont déjà démontré qu'Artemisia n'avait pas seulement peint des héroïnes et que celles-ci faisaient partie des thèmes picturaux courants de l'époque baroque. De plus, même si Hersey tente de souligner l'importance d'Artemisia, cette insistance placée sur la vie (et la beauté) de l'artiste est une autre façon de limiter sa capacité d'invention, puisqu'elle n'aurait pas su dépasser les avatars de son existence. L'intensité d'expression lui aurait été conférée par le viol, d'après Hersey. Mais cette intensité ne faisait-elle pas partie de sa « subjectivité » ?

Hersey établit des parallèles entre les poèmes de Giovanni Battista Marino et de Jacopo Pighetti avec une *Suzanne* et les *Judith* d'Artemisia, plus précisément suggère que les spectateurs lettrés des tableaux d'Artemisia ne pouvaient pas manquer d'établir un lien entre ces poèmes et la vie d'Artemisia. D'une part, Bissell rapporte que ce ne serait pas Pighetti mais Gianfrancesco Loredan qui aurait écrit ces vers; d'autre part, ils n'ont pas été publiés sous forme de livre mais de feuille volante et seulement en 1627, à Venise; enfin, les lignes de Marino ne comportent aucune dédicace particulière, aussi elles auraient pu être inspirées par n'importe quel tableau de l'époque. Seul un témoignage contemporain pourrait définitivement prouver ces allégations.

Les reproches les plus sévères envers le livre de Garrard sont venus d'un confrère iconologue, qui, habilement, n'a pas contesté directement l'importance qu'elle accorde à l'artiste, mais remet en cause la structure féministe de son étude, qui bien sûr contredit ses propres assertions. Ainsi, Spear reconnaît Gentileschi comme « la femme artiste la plus importante avant l'époque moderne » [168],

---

[167] « It is largely because of a youthful psychic wound that her pictures so often meditate on sex, victimization, and sanguinary death. In this they are unusual, perhaps unique, for they are personal protests couched in the language and trappings of public art. This is one reason why the artist is so important. » G. Hersey, *op. cit*., p. 330.

[168]. R. Spear, ~~?~~« Artemisia Gentileschi, painter of the heroic woman~~?~~ », *The Times Literary Supplement*, p. 603.

stéréotype déjà amplement utilisé isolant les femmes artistes. Spear perçoit les analyses de Garrard comme des « projections féministes indues ». Le texte de Spear est une critique provenant de l'intérieur de l'iconologie, qui remet en question les fondements féministes qui le sous-tendent. Il conteste aussi le chapitre sur la querelle des femmes, dont le lieu et les dates ne correspondraient pas à l'Italie de la première moitié du XVIIe siècle.

3. Les féministes de la *cultural analysis*

Depuis les dix dernières années, un nouveau courant féministe a abordé les tableaux d'Artemisia selon l'angle de la *cultural analysis* ou *cultural studies*. Représenté ici par Griselda Pollock, Nanette Salomon et Mieke Bal, ce courant se base sur la sémiotique et la psychanalyse pour donner aux œuvres une résonance théorique qui va au-delà d'une démarche iconologique ou d'une interprétation en rapport avec la biographie.

Très récemment, c'est-à-dire en 1999, est paru *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, de Griselda Pollock. Deux chapitres y sont dévolus en partie à Artemisia, en partie seulement pour les raisons déjà énoncées dans *Women, Art and Ideology* et commentées plus haut. La charpente théorique du livre est désormais partagée entre la sémiotique et la psychanalyse; « la femme » n'existe pas mais des femmes, des « signes » dont les inscriptions varient en fonction de leur classe, de leur âge, de leur race. Les références en psychanalyse et en sémiotique proviennent de femmes qui ont relu les penseurs avec une optique sinon féministe du moins hors des sentiers sillonnés par leurs confrères : Kristeva, Montrelay, Cixous, Irigaray, Kofman, Bracha Lichtenberg Ettinger, Mieke Bal et bien d'autres. La structure du livre se présente comme une œuvre en pointillé, faite d'une série de fragments juxtaposés, glanant à travers une multitude de référence un sens qui ne serait pas totalisant, jouant des contradictions internes de l'histoire de l'art et de l'histoire des femmes :

> La trajectoire de ce livre suit, étude de cas après étude de cas, les questions de la différenciation féministe du canon par le désir de reconnaître et parler du maternel dans toute son ambivalence et sa centralité structurale par rapport aux drames du sujet, les récits de la

culture et les possibilités de lecture des inscriptions du/dans/depuis le féminin à l'intérieur de la culture.[169]

Le chapitre sur l'héroïne et la fabrication d'un canon féministe s'attarde aux tableaux d'Artemisia représentant *Suzanne et les vieillards* et les *Judith* de Naples et de Florence. Pollock y montre que les tableaux ne sont pas nécessairement des expressions de la subjectivité de l'artiste mais plutôt, dans le premier cas, le résultat d'une certaine maladresse, et dans le deuxième cas, « une représentation castratrice mais pas une représentation de castration ». Cherchant à s'éloigner des interprétations qui n'ont vu que la « revanche » sur le viol, elle s'applique plutôt à remarquer ce qui fait l'artiste, sa relation identificatoire avec son père, les emprunts à Caravage. Ce faisant elle prépare de nouvelles lectures des œuvres de Gentileschi et particulièrement lorsqu'elle aborde les scènes représentant la mort de Cléopâtre dans l'optique de la perte de la mère.

Nanette Salomon, dans un texte déjà cité dans *Le modèle de Vasari*, discute de la méthodologie employée par Mary Garrard dans sa monographie. Elle y indique que Vasari (comme les autres biographes de la Renaissance) cherchait à constituer en héros des hommes exemplaires et que Garrard suit la même démarche, ce qui crée quelques problèmes épistémologiques pour ce qui est des femmes. Elle affirme que la sculpture classique grecque (et celle de Michel-Ange) prend pour modèle l'éphèbe nu idéalisé, et dans cette société, les connotations homosexuelles étaient tout à fait légitimes alors qu'elles sont maintenant réprimées; alors que le prototype féminin est celui de l'Aphrodite de Cnide, la Vénus *pudica*, la femme qui protège son sexe avec la main. Salomon y voit un geste de défense contre une éventuelle agression masculine. Pour Salomon, une féministe qui soutient ce discours lui semble se contredire.

Entamant la « question » Gentileschi, elle mentionne les événements précédant le procès pour viol et y explique qu'Artemisia y figurait comme objet d'échanges entre hommes, son père et Tassi : « Le rituel homosocial de création de liens qui se jouait et se rejouait entre ces hommes construit « Artemisia » comme historiquement insaisissable. », écrit-elle[170]. Cette affirmation post-structuraliste sursimplifie notre relation à l'être historiquement constitué. Il est exact que ce rituel opacifie notre relation à l'expérience subjective d'Artemisia et

---

[169]. « The trajectory of the book follows, case study by case study, the questions of feminist differencing of the canon by the desire for some way to acknowledge and speak of the maternal in all its ambivalence and structural centrality to the dramas of the subject, the narratives of culture, and the possibilities of reading within culture « inscriptions of/in/from the feminine ». » G. Pollock, *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, p. 35.

[170]. N. Salomon, *op. cit.*, p. 230.

demande davantage d'efforts dans la redécouverte des connaissances par les historiennes de l'art, mais il reste assez d'éléments pour discuter de la femme nommée « Artemisia » autrement que comme une abstraction. Cette façon d'aborder l'histoire des femmes, de les voir échangées comme des ballots, menace de les réifier au moins autant que les versions précédentes de l'histoire. Comme le rapporte Storr Cohen, même si leur marge de manœuvre était limitée, les jeunes filles qui témoignent devant les juges dans des procès pour défloration s'opposent parfois à leur parents, ou du moins manifestent une volonté propre[171]. Ce qui est aussi le cas d'Artemisia.

Mieke Bal, auteure que nous avons déjà mentionnée à quelques reprises, publie en 1996 *Double Exposures*, qui analyse les différents dispositifs à l'œuvre dans les « accrochages » des musées, du point de vue des *cultural studies*. Son dernier chapitre est consacré au récit biblique du Livre de Judith, à Caravage et à Artemisia Gentileschi; le personnage de Judith y est considéré comme outil épistémologique, suscitant une révision critique des lectures bibliques et picturales. Bal y critique l'affirmation de Garrard selon laquelle Caravage, parce qu'il était un homme, n'aurait pas su s'identifier à Judith, hypothèse que Bal réprouve comme essentialiste et simpliste, Garrard n'ayant pas tenu compte de la subjectivité homosexuelle de Caravage. L'auteure s'oppose à la position soutenue par Garrard dans sa lecture du récit de Judith en conformité avec la tradition comme un refus de voir et une façon de conserver la *doxa* culturelle qui blesse au lieu de trouver une lecture innovatrice.

En lieu et place de la recherche de l'intentionnalité de l'artiste, Bal propose une lecture à partir d'un détail qui vient perturber une interprétation cohérente et hiérarchisée, les trois jets de sang qui giclent de la blessure d'Holopherne dans le tableau de Caravage, et fait de Judith une allégorie de l'analyse culturelle. Le récit de Judith fait partie de ce qu'elle appelle une *ideo-story*, contraction des termes idéologie et histoire, un récit qui présente des idéologies opposées. Une apparente fixité dissimule l'ouverture du récit, qui menace les certitudes idéologiques et met le savoir en position d'instabilité. La fonction culturelle première de Judith serait alors de permettre de développer une pensée riche et confuse (dans le sens de la maxime de Gide où l'incohérence est préférable à une pensée distordue), chargée d'émotions.

Bal, citant le texte de Mary Jacobus sur Judith que nous reprendrons aussi au chapitre suivant (particulièrement dans *D'étranges coïncidences*), souligne l'indétermination d'une œuvre comme celle de la *Judith* de Donatello et l'anxiété que cette indétermination soulève.

---

[171]. E. Storr Cohen, *op. cit.*, p. 174.

Au centre de la composition des *Judith* de Naples et de Florence, la confusion des bras serait un principe d'organisation significatif, non une maladresse de composition ou une « folie du voir » (comme le propose Christine Buci-Glucksmann) :

> C'est la caractéristique qui pour moi est à la base de la confusion; elle peut ainsi être expliquée comme un engagement sérieux et passionné envers la confusion, pour la complexité plutôt que la clarté, la mobilité plutôt que la fixité, la collusion plutôt que la collision, l'intersubjectivité plutôt que l'objectivité. Cela donne à la lutte un angle épistémologique et met en danger l'interprétation traditionnelle du savoir.[172]

Trois œuvres d'Artemisia sur le thème de Judith, celle des Offices, du Palazzo Pitti et du Detroit Art Institute ainsi que son autoportrait (présumé) soit *L'allégorie de la Peinture*, synthétisent, pour Bal, un itinéraire épistémologique : du confinement à l'intérieur de l'œuvre à la transgression de ses limites, de la confusion à une clarté autre. Ces œuvres offriraient une théorie du savoir qui correspondrait davantage à ce que la philosophie féministe est maintenant en train de construire, ce qui marque une appropriation d'Artemisia au domaine des *cultural studies*.

4. Le début de la reconnaissance italienne

Les deux commissaires de l'exposition de Florence de 1991, Gianni Papi et Roberto Contini, proposent une autre démarche que celle de Luciano Berti, déjà commentée (voir supra, *Hétérogénéité d'un catalogue italien*). Leurs essais replacent les œuvres dans le contexte de la vie de l'artiste; ces textes sont suivis d'un catalogue où les œuvres exposées bénéficient d'une recherche systématique des sources de type iconologique. Encore une fois, il ne s'agit pas d'un catalogue raisonné; des travaux comme ceux-ci et celui de Mary Garrard en posent sans doute les assises (malgré ce que peut en penser Richard Spear) :

> Nous voulons donc donner à cette exposition la signification d'une nouvelle ouverture à un courant du caravagisme, à travers l'œuvre d'un peintre — un peintre sans distinction de sexe parmi les collègues

---

[172]. « This is the feature that for me underlies confusion, which can then be spelled out as : a serious and passionate commitment to confusion, to complexity over clarity, to mobility over fixity, to collusion over collision, to intersubjectivity over objectivity. This gives the struggle an epistemological slant. It puts knowledge, as it is traditionally construed, at risk. » M. Bal, *Double Exposures*, p. 299.

> de son temps, au-delà de son inclusion fréquente et antihistorique dans le groupe des femmes peintres de plusieurs siècles — qui fut un des protagonistes majeurs, parmi les plus doués, qui dédièrent leur activité à l'affirmation des caractéristiques naturalistes en peinture.[173]

Papi déplore le fait que l'artiste n'a pas été connue par ses œuvres mais par le scandale et qu'elle soit devenue un modèle non pour ses qualités de peintre mais pour sa façon de mener sa vie, érigée en exemple par le féminisme. Il se pose donc en défenseur de la valeur d'Artemisia, en s'opposant à la position phallocentrique exprimée jusque là : affirmant sans restriction la valeur de l'artiste, tout en l'intégrant dans le groupe de ses contemporains, mais sans déterminer l'attribution et la lecture des tableaux à partir d'une position féministe comme le fait Garrard. Pour un iconologue, cette position innovatrice a des répercussions notables dans l'interprétation des tableaux. Dans cet esprit, un article de Rodney Palmer rendant compte de l'exposition de Papi et Contini se trouve à porter aux nues la *Judith* de Naples. Néanmoins, ses assertions ne sont qu'une variation sur le thème séculaire des rapports d'Artemisia avec son père et avec le caravagisme :

> L'exposition actuelle montre incontestablement que dans son art le naturalisme d'Artemisia parfois surpassait celui de son père et de Caravage, et que dans sa maturité elle a inventé des raffinements indépendants du canon caravagesque.[174]

Les textes de Papi et Palmer donnent un indice de la transformation du discours masculin sur l'art des femmes, issu d'un changement dans le système sexué dû en bonne partie à l'influence des historiennes de l'art féministes. Ce type de discours est toutefois encore marginal au sein de l'histoire de l'art pour influencer véritablement le canon et devrait pour ce faire être accompagné de changements structuraux fondamentaux.

---

[173]. ~~?~~« Vogliamo cioè dare a questa esposizione il significato di una nuova apertura allo studio di una corrente del caravaggismo, attraverso l'opera di un pittore — pittore senza distinzioni di sesso fra i colleghi del suo tempo, al di là dell'antistorica e frequente inclusione nel gruppo delle donne pittrice dei vari secoli — che fu un protagonista e certo uno fra i maggiori e più donati che dedicarono la loro attività all'affermazione delle istanze naturalistiche in pittura.~~?~~ » Gianni Papi, ~~?~~*op. cit.*, p. 33.

[174]. ~~?~~« The current show incontrovertibly shows that in her art Artemisia's naturalism sometimes excelled that of her father and of Caravaggio, and that as she matured she developed refinements that are independant of the caravaggesque canon.~~?~~ » R. Palmer, ~~?~~« The Gentler Sex-and Violence; Artemisia Gentileschi at the Casa Buonarroti~~?~~ », *Apollo*, p. 278.

Papi ne discute pas du choix des sujets d'Artemisia : il établit la chronologie des œuvres, dépiste les influences et les interactions, et met surtout l'accent sur les attributions. Les commentaires sur l'exécution sont sommaires, avec quelques détails sur les tons ou le travail du pinceau. Papi montre de l'empathie pour son sujet; la mention de « chef-d'œuvre » ou de « peinture formidable » parsème son texte.

Roberto Contini est beaucoup plus ambivalent sur son sujet d'études que Papi[175]; plus proche de la position de Berti, tout en étant moins essentialiste que lui, lorsqu'il énonce des jugements parfois sévères sur la correspondance de Gentileschi. Il se prononce à la fois sur la femme et sur l'artiste : cynique, hypocrite, orgueilleuse, génie anarchique, sont les termes qu'il lui attribue; cet amalgame reconduit les confusions que Papi dénonce. Dans son texte, il ne se dégage pas un point de vue original comme dans l'essai de Papi, toutefois l'exposition et le catalogue sont justifiés ainsi : Gentileschi est « un grand peintre de l'époque caravagesque »[176], ce qui manifeste un changement par rapport à l'affirmation habituelle qu'elle est la meilleure des femmes peintres. Il ne se trouve aucune allusion, dans le texte, à l'analyse de Garrard sur *L'allégorie de la Peinture* mais une singulière insistance sur l'article de Michael Levey sur le même sujet, beaucoup plus court, ce qui donne un aperçu des options de Contini, traditionnelles et antiféministes. Comme l'essai de Papi, ce texte est surtout une recherche attributive et contextuelle; les œuvres ne sont pas interprétées, elles sont identifiées.

5. Une femme (légère) et un peintre

Les relations entre romanciers, réalisateurs et historiens et historiennes de l'art sont parfois conflictuels, lorsqu'il s'agit de la « vérité historique ». Mais comme nous l'avons souligné précédemment, les femmes artistes ont été souvent transformées en personnages. Les stéréotypes issus du système sexué s'exercent aussi dans le domaine littéraire ou cinématographique, avec la même faculté de transparence par rapport aux valeurs véhiculées. Deux romans récents donnent deux visions d'Artemisia quasi antagonistes, dont l'une est plus proche des *cultural studies* que de l'iconologie.

Écrits à dix ans d'intervalle, les livres de l'écrivaine Rauda Jamis et d'Alexandra Lapierre partagent plusieurs caractéristiques, bien que celui de Jamis n'ait pas bénéficié du même battage publicitaire. Tous deux sont des biographies romancées d'Artemisia; tous deux sont très documentés et fidèles à cette

[175]. Roberto Contini, ~~?~~*op. cit.*, p. 63-87.
[176].. *Ibid.*, p. 83.

recherche historique. Les deux auteures adoptent le même position face à Agostino; elles acceptent la version d'Artemisia sur le viol et soutiennent qu'il a été aimé par Artemisia. Leur point de vue sur Artemisia est sensiblement le même : empathique et féministe. Chez Jamis cependant on sent une identification de l'écrivaine avec son sujet qui la lui fait défendre sans restriction. La recherche de Jamis est approfondie mais elle ne peut concurrencer celle que fera Lapierre, qui amènera plusieurs éléments nouveaux dans la connaissance de l'artiste. Jamis met l'accent sur l'enfance et la jeunesse d'Artemisia, ainsi que sur le procès, mais couvre la vie entière de la peintre. Le misérabilisme n'a pas cours dans son roman, contrairement à celui de Lucia Longhi Lopresti. Jamis a cherché à l'inverse à montrer une vie de femme épanouie et surtout une femme avec une vocation de peintre. La figure d'Orazio n'est pas celle du père sévère mais du père aimant, bourru mais tendre : « Des preuves, ce serait plutôt à moi de t'en donner. » dit le père à sa fille à propos de la peinture, ce qui trahit une conception sans doute plus contemporaine que moderne de la famille. Mais c'est à propos des tableaux sur le thème de Judith et Holopherne qu'on peut illustrer le mieux le parti pris de Jamis en faveur d'Artemisia et des femmes en général :

> La présence de la servante ne m'était pas indifférente. Si de tout temps elle avait été reléguée à l'arrière-plan, il m'apparaissait à moi qu'elle était un personnage central dans l'action en train de s'accomplir : en effet, que peut une femme seule ? Comme Judith aurait-elle pu venir à bout de la force physique d'un général entraîné aux choses de la guerre, fut-il soûl, repu d'avoir trop festoyé, et affaibli, parce que rongé de désir pour une femme ? La présence de la servante auprès de sa maîtresse s'imposait. (…). J'étais femme moi aussi, et j'entendais bien voler aux hommes le droit séculaire et exclusif de nous représenter, leur voler leur regard sur nos sentiments, nos geste, notre féminité. Car, au fond, que connaissaient-ils de nous sinon ce qu'ils croyaient connaître et qu'ils avançaient, sûrs de leur pouvoir, comme étant la juste vérité ?[177]

La façon de construire le personnage d'Artemisia est sans doute celle qui est la moins influencée par le système sexué, ce qui n'est pas le cas d'Alexandra Lapierre.

Le livre de Lapierre est un hybride, mi-roman, mi-essai. Les annexes témoignent d'une recherche extrêmement précise dans plusieurs bibliothèques et archives européennes et américaines. Elle justifie ce choix par la volonté de ne

---

[177]. R. Jamis, *Artemisia ou la Renommée*, p. 263-264.

pas trahir la réalité polymorphe de la vie de la peintre. Le livre témoigne d'un paradoxe qui unit une position antiféministe à une volonté certaine de faire reconnaître l'œuvre d'une femme[178]. En effet, Lapierre plaide pour la reconnaissance artistique d'Artemisia tout en donnant une grande importance au stéréotype de la femme légère.

Mettant l'accent sur le mélodrame, Lapierre consacre la moitié de son roman à la formation de l'artiste avec son père, au viol qu'elle a subi et au procès qui a suivi. Dans le même esprit que Lucia Longhi Lopresti, elle dépeint Orazio comme un homme sombre, autoritaire et très jaloux de la vertu de sa fille. Lapierre prend le contre-pied du parti pris misérabiliste : elle fait évoluer Artemisia auprès des puissants de l'époque, lui fait tenir un rôle dans l'achat de la collection des ducs de Mantoue par Charles Ier et partout, à Florence, à Rome, à Venise et à Naples ainsi qu'en Angleterre, lui cnofère une importance que la hiérarchie de l'histoire de l'art traditionnelle attribue à ceux qu'elle considère les meilleurs. Perspective qui a donc été peu adoptée, renversement de l'attitude habituelle par rapport à une femme artiste.

Par contre, Lapierre entérine le stéréotype de la séductrice en attribuant à Artemisia une flopée d'amants, dont presque tous ses mécènes, amis et collaborateurs : Cristofano Allori à Florence, le duc d'Alcalá à Naples, Nicholas Lanier, émissaire du roi Charles Ier, Massimo Stanzione à Naples, sans compter les secrétaires qui l'assistaient dans son travail. Toutefois, cette « licence » d'écrivain ne semble aucunement entamer le jugement de l'auteure au point de vue esthétique. Le stéréotype de la femme galante, cependant, restera longtemps dans les mémoires.

6. Le catalogue raisonné

Après son article de 1968 (voir supra, *Iconologues européens et américains*) Le professeur américain R. Ward Bissell publie le premier catalogue raisonné sur Artemisia. Étant donné l'importance du livre de Garrard sur Artemisia, le catalogue est presque une réponse sur les attributions de celle-ci et la question du féminisme en art. Entre la publication du premier article et le catalogue raisonné, le point de vue de Bissell sur Artemisia a considérablement changé, le féminisme ayant eu une influence sur ses positions : au tout début du premier chapitre, il reconnaît qu'il a erré lorsqu'il niait qu'Artemisia avait été violée[179]. Il mentionne le contexte historique du viol, l'habileté de Tassi dans sa défense et énumère les

---

[178]. A. Lapierre, *op. cit*.

[179]. Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 15 et 397, note 105.

auteurs qui ont adopté le même argument. Il met aussi en cause la subtilité qui avait été mal traduite ou mal interprétée à propos du viol répété plusieurs fois[180].

Dans le chapitre sur les années romaines et vénitiennes, Bissell décrit Artemisia comme objet de fascination. Il mentionne alors les hommages qui lui ont été rendus. On assiste à un changement de cap notable : l'auteur reconnaît la culpabilité de Tassi et il admet que la stature de Gentileschi a été considérable à son époque.

Dans une discussion sur l'ornementation de la *Madeleine pénitente* et de la *Judith* de Florence, Bissell ne fait plus allusion à l'article de Longhi et à ses préventions contre l'ornementation, à ses yeux profuse, de la *Judith*. Il n'est plus question ici que de l'influence relative de l'école florentine sur le travail de Gentileschi par rapport à l'influence paternelle, ce qui montre l'influence des historiennes de l'art féministes.

Bissell écrit dans le premier chapitre de son catalogue raisonné que la réputation d'Artemisia a souffert de la rumeur ainsi que d'une lecture erronée des témoignages du procès et que la vérité des faits en a été déformée; c'est faire peu de cas des présupposés contre les femmes. S'opposant radicalement aux thèses de Garrard sur le féminisme présumé d'Artemisia, il termine ce chapitre en indiquant une de ses hypothèses, à propos de ce qu'il appelle une « sous-spécialisation », c'est-à-dire le cantonnement forcé dans la fabrication de nus féminins :

> De plus — ce qui est ajouté aux autres explications positives données auparavant dans ce chapitre eu égard à la raison pour laquelle Artemisia a entrepris cette sous-spécialisation — nous devons considérer cette probabilité regrettable : l'éventail de sujets pour lesquels elle aurait été considérée « convenable » était restreint parce qu'elle peignait des nus érotiques et parce qu'elle était Artemisia Gentileschi, cette femme sur laquelle avaient pesé des accusations de promiscuité en 1612, cette femme qui n'était plus avec son mari, cette femme qui simplement par son existence d'artiste indépendante faisait sourciller dans certains quartiers.[181]

---

[180]. *Ibid.*, p. 15.

[181]. « Further — in addition to the other positive explanations offered earlier in this chapter as to why Artemisia developed this subspecialization — one must consider the following unfortunate probability : the range of subject matter for which she would have been deemed « suitable » was restricted because she painted oerotic nudes and because she was Artemisia Gentileschi, that woman around whom charges of promiscuity has swirled in 1612, that woman no longer with her husband, that woman who simply by being an independant artist would have raised eyebrows in some quarters. » *Ibid.*, p. 53.

Or, comme l'a indiqué Lapierre, Artemisia a aussi peint des tableaux qui ne sont en rien érotiques, qui restent encore à être identifiés. L'intention de Mary Garrard de donner à l'artiste une conscience féministe provoquent, paradoxalement, un effet en retour. Nul doute que les recherches qui se poursuivront verront surgir d'autres thèmes dans l'œuvre d'Artemisia qui diversifieront sa production et pourront donner d'autres perspectives que le dualisme féminité/féminisme auquel les auteurs se sont restreints jusqu'à présent.

Bissell ne se permet plus de remarques sur la féminité ou la masculinité du style d'Artemisia. Toutefois, il refuse d'endosser les vues de Garrard sur le féminisme présumé d'Artemisia ou sur la différence de sensibilité entre hommes et femmes, qui aurait pour conséquence de produire des œuvres distinctes et ainsi la possibilité de les différencier. Bissell nie cette position et adopte une attitude « féministe réformiste » :

> La férocité particulière et la virtuosité extrême qui caractérisent la *Judith* des Offices témoignent peut-être du besoin d'Artemisia de démontrer la fausseté du point de vue traditionnel sur les capacités artistiques féminines; comme femme d'affaires, Gentileschi avait mis à profit ses prouesses techniques et son sexe.[182]

Il prétend même que son sexe lui aurait nui parce que les mécènes ne lui auraient pas fait confiance dans la représentation de personnages masculins. Ce n'est toutefois que spéculation, puisqu'il n'apporte aucune justification à cette hypothèse[183]. De plus, les conventions interdisant aux femmes d'étudier le nu masculin, Artemisia n'a sans doute pas travaillé en ce sens mais a pu représenter des hommes vêtus, comme en témoignent ses tableaux de saints (mais Bissell note alors des collaborations avec d'autres peintres) et les tableaux cités par Lapierre.

En fin de compte, Bissell évite de se prononcer quant à la valeur de l'art d'Artemisia. Il réaffirme le stéréotype de la meilleure femme peintre avec une variante plus neutre, comme l'indique le résumé du livre :

> L'une des plus mémorables personnalités créatrices de la période baroque et probablement la femme peintre la plus puissamment expressive et celle qui a eu le plus d'influence, la romaine Artemisia

---

[182] « The special ferocity and virtuosic fireworks that characterize the Uffizi Judith may say something about a need on Artemisia's part to demonstrate the unjustness of the conventional view of women artists' capabilities, and that as a businesswoman Gentileschi capitalized on her techical prowess and her sex. » *Ibid.*, p. 127.

[183]. *Ibid.*, p. 119.

> Gentileschi (1593-1652/1653) est devenue la figure centrale de la redécouverte de l'histoire de l'art produite par les femmes.[184]

Prisonnière de son temps et de son sexe, elle a néanmoins réussi à percer dans ce monde hautement concurrentiel, dominé par les hommes : c'est le récit de cet effort, de cette exception féminine, que nous donne Bissell.

Le système sexué s'est rigidifié au XIXe siècle, installant au passage ses notions dépréciatives dans le domaine de l'histoire de l'art : poursuivre une carrière artistique pour une femme était considéré comme un passe-temps, bien que certaines, poussées par la nécessité ou par volonté de créer, aient quand même voulu en faire une profession. Même si quelques auteures ont cherché à préserver la mémoire des femmes artistes, le canon n'a pas retenu ces artistes. Le canon des XIXe et XXe siècles a oblitéré les contributions des femmes artistes.

Depuis un peu moins d'un demi-siècle, les articles et les livres sur les femmes artistes et sur Artemisia se sont multipliés, dont certains portent encore la trace du système sexué du XIXe siècle par les stéréotypes de la féminité qu'ils transmettent. Depuis le milieu du XXe siècle, le féminisme (accompagné par un mouvement général de changement), à l'intérieur et à l'extérieur de l'histoire de l'art, a cherché à modifier les perceptions et à redonner une place aux femmes artistes. Même si certains auteurs masculins modifient leur point de vue, la structure même de la discipline de l'histoire de l'art n'en est pas affectée. Artemisia Gentileschi, comme paradigme, synthétisant le devenir de toutes les femmes artistes, continuera d'être « l'exception magnifique », pour reprendre les termes de Greer, et l'objet de romans et de films qui refléteront la distance entre culture populaire et culture savante et reproduiront les stéréotypes. Mais d'autres stratégies de changement social fournissant des outils conceptuels empruntant à la sémiotique et à la psychanalyse, comme la *cultural analysis*, tentent de reformuler l'histoire de l'art et de donner des interprétations et de faire des liens entre les œuvres des femmes artistes, pour déplacer les stéréotypes.

---

[184] « One of the most memorable creative personalities of the Baroque Age and arguabley the most forcefully expressive and influential woman painter in history, the Roman-born Artemisia Gentileschi (1593-1652/3) has become the central figure in the recovery of the history of art produced by women. » *Ibid.*, 2e de couverture.

Chapitre 4 : La place de la spectatrice

Tout au long de l'histoire, le thème de Judith a donné lieu à des interprétations multiples, en littérature et en art, des plus canoniques aux féministes et aux sémiotiques, qui ont à chaque fois modifié la perception de l'œuvre et du personnage. Le système sexué a marqué le personnage et les œuvres; son empreinte a conditionné les regards masculins et féminins, attribuant une place spécifique au spectateur et à la spectatrice devant le tableau. Cette place est remise en cause par le féminisme, pour que les femmes sortent de l'ombre où elles sont ensevelies.

Qui est Judith ?

1. Le Livre de Judith

Avant d'aborder les diverses manifestations littéraires, musicales et picturales que le thème de Judith a inspirées, nous ferons un bref survol des péripéties de la veuve de Béthulie telle que racontées dans l'Ancien Testament.

Le thème de Judith et Holopherne est tiré de la Bible, du Livre de Judith, qui aurait été composé vers la fin du IIe siècle avant Jésus-Christ. Holopherne est général en chef et second de Nabuchodonosor, roi des Assyriens, qui menace la Judée; en route vers Jérusalem, il met le siège sur la ville de Béthulie et fait tarir toutes les sources d'eau environnantes. La ville est sur le point de se rendre lorsque Judith, une veuve « très belle et d'aspect charmant »[1], mais aussi très pieuse, propose de sauver la ville. Elle se baigne, se parfume et s'habille comme pour une fête. Puis elle se rend dans le camp ennemi avec sa servante. Là-bas elle demande à voir Holopherne et lui confie qu'elle peut lui livrer la ville sans qu'il perde un homme, en l'informant du moment où les assiégés vont pécher en mangeant ce qui est défendu, moment où Dieu va se retourner contre eux. Trois jours plus tard, Holopherne l'invite à un banquet; il la convoite mais boit à l'excès et s'endort « effondré sur son lit, noyé dans le vin »[2]. Seule dans la tente avec lui, elle se prépare à agir :

> Alors, s'avançant vers la barre du lit sur laquelle Holopherne avait la tête appuyée, elle en détacha son cimeterre, s'approcha du lit et saisit Holopherne par les cheveux en disant : « Rends-moi forte en cet

---

[1]. Livre de Judith, 8:7.

[2]. *Ibid.*, 13:2.

> instant, Seigneur, Dieu d'Israël! » et frappant par deux fois à la nuque de toute la force dont elle était capable, elle le décapita.[3]

Judith sort de la tente, donne la tête à Abra qui la dissimule dans une besace à vivres. Elles quittent le camp comme pour aller prier mais retournent à Béthulie. À son arrivée, Judith montre la tête d'Holopherne au peuple de la ville et raconte son exploit. Le lendemain, la tête d'Holopherne est exposée sur les remparts; profitant du flottement suivant la découverte de la mort d'Holopherne, les Béthuliens mettront en déroute l'armée assyrienne.

Ce récit serait plutôt une allégorie qu'un récit historique[4]. De fait, il n'existe pas de ville appelée Béthulie, la ville de Judith, ni de général Holopherne dans l'armée de Nabuchodonosor qui menace cette même ville. L'historien juif romain Josephus ne connaissait pas d'héroïne juive de ce nom. Toutefois, une légende grecque rapportée par Hérodote rassemble les mêmes éléments : une cité hellène assaillie par des barbares perses sauvée par une femme, Athéna, après un siège de cinq jours[5].

Du Moyen Âge au XXe siècle, le thème sera abondamment traité, à la fois en littérature, en peinture et en musique[6]. Entre 1590 et 1650 environ, des pièces produites par les jésuites sur le thème de Judith et Holopherne seront jouées particulièrement souvent; Judith y est associée à l'Église triomphante[7]. C'est dans ce contexte que grandit Artemisia, qui a sûrement assisté à une ou plusieurs représentations de ces pièces.

En contraste avec un héros-type comme David, le personnage de Judith n'est pas un personnage héroïque « pur » : là encore s'observe une dissymétrie; Judith utilise sa beauté (sinon plus, pour suivre d'autres lectures) pour vaincre le général par la ruse. La beauté féminine est alors vue comme un « instrument de perdition » masculine. En outre, lorsqu'elle se trouve dans le camp d'Holopherne, la situation d'« agent double » de Judith aurait pu la faire passer pour traîtresse aux Béthuliens. Beauté et mensonge : instruments stratégiques de la faiblesse féminine, qui ont été appliqués à Artemisia. Pour éliminer toute ambiguïté,

---

[3]. *Ibid.*, 13:6 à 8.

[4]. M. Garrard, *op. cit.*, p. 281.

[5]. M. Hadas, *Hellenistic Culture, Fusion and Diffusion*, p. 165-169.

[6]. Barthes mentionne *Judith triumphans*, un oratorio de Vivaldi, *Judith*, une tragédie de Hebbel, une *Judith* de Henry Bernstein (un dramaturge du début du siècle), ainsi qu'une *Judith* de Giraudoux de 1931. R. Barthes, « Deux femmes », *Artemisia mot pour mot/word for word*, p. 8-12. Garrard mentionne entre autres une pièce d'Arnold Bennett, un opéra de Honegger... Garrard, *op. cit.*, p. 280.

[7], E. Purdy, *The Story of Judith in German and English Literature*, Paris : H. Champion, 1927, p. 56 citée par Garrard, *ibid.*, p. 289

l'auteur du récit prend bien soin de préciser que Judith est veuve et qu'elle ne se remariera pas, que dans sa vie quotidienne elle s'habille d'un sac, se couvre la tête de cendres lorsqu'elle prie et jeûne tous les jours où cela est permis. Judith ne pouvait pas être mariée, car elle n'aurait pas été libre, et son mari aurait passé pour un faible; elle ne pouvait pas plus être une prostituée, il fallait qu'elle soit sans tache. Les interprétations modernes, littéraires et picturales, du récit de Judith ont sexualisée celle-ci.

Selon Roland Barthes, le récit possède une « structure disponible » : les auteurs peuvent varier les motivations psychologiques des personnages, tout en respectant le déroulement des événements[8], ce que Bal appelle une *ideo-story*, une structure narrative qui se fait le réceptacle d'idéologies contradictoires[9].

Dans son analyse du Livre des Juges, Bal compare les trois meurtres commis par des femmes (dont Sisara tué par Jaël et Samson par Dalila) et ceux que les hommes commettent sur les femmes[10]. Le figure de Jaël est semblable à celle de Judith : les deux tuent l'homme lorsqu'il est endormi, pour des raisons patriotiques. Dans le Livre des Juges, les hommes sont en position de force, ce sont des soldats; les tuer requiert présence d'esprit et intelligence, alors que l'impuissance caractérise les femmes qui sont tuées. Leurs meurtres sont précédés par la torture ou le viol et ne remplissent aucune fonction militaire, au contraire des meurtres perpétrés par des femmes[11]. Elle ajoute aussi que les interprétations bibliques modernes ont tendance à amplifier la résonance sexuelle de chaque récit (tout comme Freud), de façon à signifier que les femmes n'ont un contrôle sur les hommes que par le sexuel, contrôle qui, lorsqu'il est exercé, devient très menaçant[12].

2. Le thème de Judith

Au Moyen Âge, le personnage de Judith est traditionnellement associé à la Vierge :

> Le Moyen Âge en fait une *préfigure de la Vierge*. Associée, dans le *Speculum Humanae Salvationis* à Jaël et la reine Tomyris plongeant dans un vase de sang la tête du roi Cyrus, elle apparaît comme l'image de la *Vierge victorieuse du démon*. En outre, elle est le type de la *Vierge de la Visitation* : car Ozias accueillit Judith victorieuse

[8]. R. Barthes, *op. cit.*, p. 8.
[9]. M. Bal, *Double Exposures*, p. 294.
[10]. M. Bal, *Death and Dissymetry. The Politics of Coherence in the Book of Judges*.
[11]. *Ibid.*, p. 26.
[12]. *Ibid.*, p. 27.

> d'Holopherne comme Elizabeth reçut sa cousine victorieuse de Satan. Elle est aussi le symbole de la *Sanctimonia*, c'est-à-dire à la fois de la Chasteté et de l'Humilité, qui triomphent de la Luxure et de l'Orgueil, incarnés par Holopherne.[13]

On la retrouve aux portails des cathédrales, dans les manuscrits enluminés, dans les bibles et jusque dans les tapisseries[14].

A partir de la Renaissance, les représentations de Judith se font plus rares; c'est seulement à cette période que les artistes la dénudent entièrement, effet de la sexualisation du récit mentionné plus haut. L'accent est alors porté vers l'acte de la décollation ou le geste de déposer la tête dans un sac ou un panier; mais le personnage de -Judith ne semble plus porteur des grandes vertus civiques et héroïques[15]. La figure de Judith s'oriente alors vers deux pôles : la bonne Judith, qui incarne l'éternel féminin ou qui symbolise l'Église, et la femme à la moralité douteuse, qui utilise sa séduction en toute duplicité, avec Abra jouant le rôle de l'entremetteuse :

> Ainsi, l'image de Judith dans l'art a évolué graduellement de celle du parangon de chasteté, force et courage, à celle de la femme fatale, fourbe et dangereuse, une transformation qui était bien entamée dès les XVIe et XVIIe siècles alors qu'elle était déjà présentée de façon ambivalente, comme un beau mannequin vide ou une figure subtilement démoniaque.[16]

3. Variations sur un thème

187 tableaux ont été recensés sur le thème de la décollation d'Holopherne par Judith, uniquement pour la période baroque; une minorité, soit 28 d'entre eux, dépeint la décapitation proprement dite[17]. Plusieurs explications ont été apportées

---

[13]. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 1, p. 330.

[14]. *Ibid.*, p. 327-335.

[15]. M. Garrard, *op. cit.*, p. 282.

[16]. *Ibid.*, p. 301. « And so the image of Judith in art changed gradually from that of a paragon of chastity, strength, and courage to a dangerous and deceitful *femme fatale*, a transformation that was well underway in the sixteenth and seventeenth centuries, when she was already presented ambivalently, as a beautiful but vacuous mannequin, or as a subtly evil figure. »

[17]. F. Fox Hofrichter, « Artemesia [sic] Gentileschi's Uffizi *Judith* and a Lost Rubens », *The Rutgers Art Review*, p. 9, citant Andreas Pigler, *Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956 (éd. 1974), vol. I, p. 191-197.

à cet état de fait : Garrard prétend que la vision de cette scène provoque une aversion insurmontable chez les hommes et que telle serait la raison de sa relative rareté[18]. Pourtant, comme nous l'avons vu, les auteurs du XVIIe siècle ont souvent loué les *Judith* des Offices et de Naples, associant pour eux beauté et frayeur, ce qui fait présumer qu'ils n'ont pas été révoltés. Un auteur du XVIIIe siècle, Marco Lastri, rapporte au contraire qu'une femme, la grande-duchesse Marie-Louise, avait fait placer la *Judith* de Florence dans le coin le plus sombre du palais Pitti[19].

Sur un plan autre que moral, dans la description picturale de cet épisode biblique l'artiste est confronté à un choix, puisque la peinture, au contraire de la littérature, fonctionne dans l'immédiateté; elle impose de s'attarder à un moment précis. L'après coup, si ce jeu de mots nous est permis, a été beaucoup représenté puisqu'il campe le personnage dans l'action, tout en atténuant l'horreur de la scène. Les deux moments le plus illustrés ont été le retour vers Béthulie et le triomphe de Judith dans sa ville, lors de l'exposition du « trophée ». Cette dernière version est l'occasion de montrer une Judith héroïque, dénuée de connotations sexuelles, alors que le moment où la tête du général est mise dans une besace se prête à diverses interprétations : Judith y est parfois héroïque et vertueuse, parfois sulfureuse.

Il existe une variante peu usitée du moment de la décollation : l'acte défini comme répétitif, en suspens. Ainsi, Donatello aurait campé sa Judith dans un entre-deux, geste suspendu dans le cours de la mise à mort, le texte biblique indiquant que Judith frappe Holopherne à deux reprises[20]. À l'encontre de cette hypothèse, nulle plaie ne vient ensanglanter le cou d'Holopherne; le moment choisi serait donc celui où Judith se prépare à asséner son coup. Un des rares exemples de cet entre-deux serait le tableau d'Adam Elsheimer, peint entre 1601 et 1603.

Selon les intentions des peintres, dramatisation de l'acte, prétexte à peindre un nu ou scène de triomphe, le registre d'expression est très étendu, avec une pointe dramatique dans le moment précédant le drame, un paroxysme lors de la décollation et un apaisement dans les instants qui suivent le meurtre. La scène peinte par Gentileschi ne se singularise pas par le moment choisi, elle s'inscrit

---

[18]. M. Garrard, *op. cit.*, p. 279. « It offends and shocks because it presents an antisocial and illegitimate violence, the murder of a man by a woman. » « Il [le sujet] offense et choque parce qu'il montre une violence antisociale et illégitime, le meurtre d'un homme par une femme. »

[19]. M. Lastri, *Etruria pittrice ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, vol. II, pl. LXXXIV.

[20]. Georges Didi-Huberman, séminaire sur le don du visage, à l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, année 1992-1993.

dans une tradition tout en la renouvelant. Sa violence est partagée sinon dépassée par d'autres représentations.

Le thème de la décapitation a été amplement repris à l'intérieur d'hagiographies et de récits bibliques ou mythologiques : pensons à David et Goliath, à saint Jean-Baptiste et Salomé, à Méduse vaincue par Persée, à saint Denis menant sa tête jusqu'à l'emplacement de la basilique. Salomé offre l'image inversée de Judith : par la séduction, elle amène un homme à sa perte par obéissance à sa mère, Hérodiade, dont Jean-Baptiste avait condamné l'union avec Hérode.

Plusieurs peintres ont préféré la Judith maléfique, celle dont la sexualité débridée provoque le spectateur, qui est apparue plus tardivement. La nudité partielle et surtout complète est bien sûr une indication de la perversité de la Judith, dont le type se rapproche alors de Salomé. Le conte de la Bible ne devient plus qu'un prétexte à peindre de belles femmes; signifient-elles autre chose que la peur de la castration, dont l'horreur serait atténuée par leur fétichisation, menace et attirance conjuguées ? Un retour sur la théorie freudienne s'impose ici, accompagné d'un détour par la théorisation sur le cinéma, qui nous aidera à compléter le portrait du spectateur. Mais avant cela, nous nous pencherons sur ce que le Erwin Panofsky a écrit sur Judith et la morale et sur ce que nous pouvons en conclure avec l'aide de la psychanalyse.

4. Panofsky et Judith

L'approche iconologique est exposée par Panofsky dans les *Essais d'iconologie* et dans *L'œuvre d'art et ses significations*. Panofsky divise sa méthode en 3 étapes : une description pré-iconographique (identification des motifs), une étude iconographique (lien entre les motifs et les thèmes) et une signification intrinsèque : l'œuvre d'art est le symptôme de quelque chose d'autre, en l'occurrence des valeurs symboliques, qui s'expriment dans une variété d'autres symptômes. L'œuvre, selon Panofsky, condense les principes sous-jacents aux attitudes fondamentales d'une nation, d'une période, d'une classe, ou d'une conviction philosophique ou religieuse.

Dans sa volonté d'éclairer la signification d'un tableau, l'iconologie ne peut concevoir les éléments qui composent celui-ci que comme des points fixes, stables, pour en arriver à une conclusion définitive, unitaire. Or, les signes qui composent le tableau sont susceptibles de lectures divergentes ou contradictoires : y entrent à la fois l'ambiguïté des signes et la part d'aveuglement qui se trouve dans tout regard. Le tableau n'a donc pas une stricte fonction communicationnelle et véhicule affects et ambiguïtés. Panofsky propose un exemple qui sert bien notre propos, puisqu'il explique comment interpréter un tableau de Francesco Maffei

peint au XVIIe siècle (pinacothèque de Faenza), dont on ne sait s'il s'agit d'une Judith ou d'une Salomé parce qu'elle tient à la fois une épée, attribut de Judith, et un plateau sur lequel repose une tête masculine, habituellement présenté à Salomé ou par Salomé. Puisque les formes varient avec les conditions historiques, Panofsky s'appuie sur l'histoire des types; ainsi, c'est Judith qu'il identifiera dans ce tableau, parce qu'elle porte l'épée, qu'il n'existe pas de représentation de Salomé avec une épée mais qu'il existe d'autres tableaux où Judith porte la tête d'Holopherne sur un plateau :

> Nous pouvons nous demander ensuite pourquoi des artistes se sont cru autorisés à transférer de Salomé à Judith le motif du plateau, mais non de Judith à Salomé le motif de l'épée. A cette question il est deux réponses, fournies à nouveau par l'enquête sur l'histoire des *types.* La première est que l'épée était un attribut consacré, honorifique de Judith, de maints martyrs et de vertus comme Justice, Force, etc.; il n'eût donc pas été convenable de le transférer à une jeune femme lascive. La seconde est qu'au cours des XIVe et XVe siècles le plateau portant la tête de saint Jean-Baptiste était devenu par lui-même une image de dévotion, particulièrement populaire dans les pays septentrionaux et en Italie du Nord; on l'avait emprunté, pour le traiter isolément, à une représentation de l'histoire de Salomé, à peu près de même façon qu'à la Cène le groupe de saint Jean l'Évangéliste reposant sur le sein du Seigneur, ou la Vierge en couches à la Nativité. L'existence de cette image de dévotion établit une association fixe entre l'idée d'une tête d'homme décapitée et l'idée d'un plateau; c'est ainsi que le motif du plateau put se substituer plus aisément au motif du sac dans une image de Judith, que le motif de l'épée n'eût pu s'introduire dans une image de Salomé.[21]

L'évangile selon saint Mathieu rapporte que Salomé demande que la tête de Jean-Baptiste lui soit apportée sur un plateau[22]; elle n'a aucune raison de tenir l'épée puisque ce n'est pas elle qui coupe la tête de Jean-Baptiste. Panofsky énonce un jugement d'ordre moral qui ne correspond pas nécessairement à l'époque dont il parle mais plutôt à la sienne : l'épée ne peut être accordée à une femme dépravée. Mais Panofsky se trompe, puisqu'à la même époque d'autres artistes peignent des Judith absolument licencieuses, l'épée à la main. En 1540, Jan Sanders van Hemessen peint une Judith dénudée dont l'attitude séductrice est très explicite; une *Judith* de Rubens peinte vers 1630 est encore plus sulfureuse.

---

[21]. E. Panofsky, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes à la Renaissance*, p. 27-28.

[22]. Évangile selon saint Mathieu, 14:8.

Mais au lieu de trancher le nœud gordien, c'est-à-dire de décider ce que la peinture doit exprimer, on optera plutôt pour l'indécidabilité : le peintre a représenté à la fois Judith et Salomé, dans ce que la théorie freudienne du rêve appelle condensation, c'est-à-dire l'amalgame de plusieurs éléments en un seul; l'artiste a mêlé en une seule femme la vertu et le vice habituellement polarisés; il a rassemblé les attributs parce que pour lui, la menace que représente une femme pour un homme aboutit au même résultat : avoir la tête tranchée, ce qui, en termes psychanalytiques, équivaut à la castration :

> L'accent dramatique sur la décapitation d'hommes place la peinture parmi un genre de descriptions jouant sur une vulnérabilité spécifique des hommes et sur une menace spécifique représentée par les femmes — une représentation iconographique de la signification de l'angoisse de castration. Reliée à cette angoisse, une compréhension iconographique et psychanalytique de l'épée comme phallus, la femme castratrice redoutée se présente facilement elle-même. Voir l'épée comme un phallus peut être considéré banal; cependant, la banalité n'enlève rien à la signification ou à la vérité. [23]

Panofsky cherche à imposer la rationalité là où l'inconscient est à l'œuvre. Comme on l'a vu, les confusions, les lapsus et les rejets apparaissent fréquemment dans les discours sur les *Judith* de Gentileschi, signe de leur impact particulier dans l'esprit des historiens de l'art-regardeurs.

Caravage et Judith

5. Caravage et l'autoportrait

Artemisia a emprunté à plusieurs sources pour sa *Judith* de Naples : Caravage, Rubens, Elsheimer, Orazio Gentileschi, pour créer une œuvre singulière. Son œuvre est marquée par Caravage pour ce qui est de deux caractéristiques majeures : la composition et le clair-obscur.

---

[23]. « The dramatic emphasis on decapitation of men places the painting among a genre of depictions playing on a specific vulnerability of men and on a specific threat posed by women — an iconographic representation of the significance of developmentally related castration fears. Closely aligned to such fears, a psychoanalytic iconographic understanding of the sword as phallicizing (a developmental concept) the feared castrating woman easily presents itself. To see the sword as a phallus might be regarded as trite; yet, being trite makes it no less true or significant. » Jerome Oremland, *Michelangelo's Sistine Ceiling; A Psychoanalytic Study of Creativity*, p. 20.

Selon Mia Cinotti, ce tableau serait le premier vrai tableau d'histoire de Caravage mais selon Bissell il relèverait davantage d'une parodie du drame historique et de l'art savant (se moquant de la Sybille de Cumes de Michel-Ange en la caricaturant dans la servante) et d'une nouvelle stratégie picturale visant à déstabiliser par le moyen du naturalisme[24]. La servante est assurément caricaturale dans sa laideur et son aspect malveillant. Caravage y pousse à l'extrême la tradition du contrapposto, comme nous le verrons plus loin.

La plupart des auteurs situent l'œuvre à la toute fin du XVIe siècle[25]. Caravage y porte l'accent sur l'aspect dramatique plutôt que sur ses caractéristiques épiques. Il y expérimente pour la première fois le clair-obscur profond auquel il est associé. Clair-obscur et immobilisation de l'action à son paroxysme : la combinaison de ces deux procédés, par ailleurs déjà inventés, intensifie l'impact de la représentation.

Caravage connaissait peut-être la recommandation de Léonard selon laquelle les peintres doivent assister aux exécutions afin d'étudier les froncements de sourcil et les mouvements d'yeux des condamnés menés au supplice. Pour Léonard, comme pour Lomazzo, qui écrit son *Idea del tempio della pittura* en 1594, l'étude d'après nature avait partie liée à la représentation des affects. Celle-ci ne cherchait pas simplement à imiter les apparences mais visait une relation plus empathique avec le spectateur[26]. Caravage cherche une représentation paroxystique des affects quand il commence ses études sur lui-même; il montre différentes émotions dans ses premiers tableaux : la douleur avec le *Garçon mordu par un lézard*, la maladie dans le *Petit Bacchus malade*, la joie avec le *Saint Jean-Baptiste* de la Galleria Doria. Elles culminent avec la *Tête de Méduse*, l'horreur devant la mort qui approche. Si l'hypothèse de Friedlander et de Marangoni selon laquelle Caravage se prenait lui-même pour modèle est juste[27], pourquoi Caravage a-t-il choisi de se peindre en Méduse suppliciée, pourquoi d'autres peintres ont-ils adopté une semblable démarche de victime, comme par exemple Cristofano Allori qui s'est représenté en Holopherne dans ses *Judith*[28], Michel-Ange, qui aurait fait de même dans une tête d'Holopherne de la chapelle Sixtine[29] ou Titien qui aurait peint sa tête sur un plateau dans une *Salomé* de la

---

[24]. M. Cinotti, *Caravage*, p. 50; R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 13.

[25]. Mina Gregori en fait la liste dans « Judith et Holopherne », *Age of Caravaggio*, p. 257-8.

[26]. *Ibid.*, p. 256.

[27]. W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 87 et M. Marangoni, « Remarques sur l'exposition de 1922 », *Bolletino d'Arte*, 1922-1923, cité par Friedlander.

[28]. J. Shearman, « Cristofano Allori's *Judith* », *The Burlington Magazine*, p. 3-10.

[29]. J. Oremland, *Michelangelo's Sistine Ceiling. A Psychoanalytic Study of Creativity*, p. 54.

Galleria Doria-Pamphili[30] ? L'identification à des personnages célèbres, le jeu des allusions destinées aux initiés, la plaisanterie visuelle sont des explications. Une interprétation psychanalytique a été donnée au sujet de Caravage : la peur de la castration[31]. Pour un homosexuel, cette peur serait plus intense, leur attachement à la mère à laquelle ils ne veulent pas renoncer les amènerait à redouter encore plus la punition par une figure masculine autoritaire.

6. Le contrapposto

Suivant en cela la tradition du contrapposto telle que Gregorio Comanini l'avait théorisée en 1591 dans *Il Figino*, Caravage oppose une femme jeune et une vieille, un homme musculeux et une femme fragile, la beauté et la laideur, la lumière et l'ombre. Certains théoriciens avaient cependant prévenu les peintres contre les dangers d'une opposition trop extrême[32]. Caravage suit plutôt les recommandations de Léonard :

> Dans les *istorie*, on doit mêler les contraires de façon à ce qu'ils produisent un grand contraste et davantage lorsqu'ils sont proches; c'est-à-dire l'affreux et le beau, le grand et le petit, le vieux et le jeune, le fort et le faible, le tout doit être aussi varié que possible lorsque rapproché.[33]

Sa Judith est marmoréenne au physique et au moral, à peine contrariée par le geste qu'elle accomplit; la vieillesse et la laideur de la servante sont typés. Certains auteurs ont insisté sur la raideur de l'expression, P. della Pergola qui évoque « la tensione artificiosa dell'espressione » de Judith et la « falsa

---

[30]. J. Shearman, *op. cit.*, p. 9.

[31]. L. Schneider, « Donatello and Caravaggio : The Iconography of Decapitation », *American Imago*, p. 76-91.

[32]. Par exemple Lomazzo, dans l'*Idea del tempio della pittura* : « (…) qu'on prenne garde de ne pas faire voisiner deux figures trop dissemblables, comme par exemple l'un la face contre terre et l'autre le visage levé et les bras ouverts » p. 360. Comanini fait de même dans *Il Figino overa del fine della pittura*, P. Barocchi, *Tratatti d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, vol. III, p. 360-364.

[33]. « Dico che nelle istorie si debbe mischiare insieme viccinamente i retti contrari per che dano gran parangone l'une al'altro e tanto più quanto saranno più propinqui cioè il brutto vicino al bello el grande al piccholo el vechio al giovane il forte al debbole e cosi si vari quanto si e più vicino. » Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, Princeton : A.P. McMahon, 1956, p. 271, cité par D. Summers, « Contrapposto : Syle and Meaning in Renaissance Art », *The Art Bulletin*, p. 348, note 63.

drammaticità » d'Holopherne[34]; les jets de sang - trois traits rouges - sont par trop picturaux pour être convaincants. Toutefois, l'opinion de K. Christiansen diverge sur ce point. Déterminant son point de vue à partir de la méthode de Caravage, Christiansen s'appuie sur le fait que ce tableau prouve que le peintre se basait uniquement sur l'étude de modèles. Une radiographie montre que l'*abbozzo* initial de la tête d'Holopherne n'a pas été suivi exactement; une deuxième séance de pose aurait été nécessaire pour réorienter la position de la tête. De plus, des photographies prises en lumière tangentielle font ressortir des incisions dans l'apprêt. Dans la *Judith*, les incisions indiquent l'emplacement des éléments majeurs de la composition : l'ovale du visage d'Holopherne, le bras gauche de Judith, l'emplacement de la tête de la servante. Christiansen est d'avis que :

> (…) ce que l'on considérait comme l'expression forcée et la pose figée de Judith peut désormais être interprété comme la conséquence naturelle de la remarquable méthode de Caravage et de sa conception de la peinture narrative comme recréation littérale — *tableau vivant*, pour ainsi dire — d'une action spécifique.[35]

Christiansen démontre que Caravage esquissait ses compositions à même les tableaux; mais peu importe la méthode picturale, c'est le résultat qui justifie son emploi. Artemisia travaillait aussi avec modèle comme le prouvent ses plaintes, dans ses lettres, à propos de celles-ci (lettres du 12 juin 1648 et du 5 juin 1649) et probablement avec esquisses, du moins à la fin de sa vie, comme elle l'indique dans une lettre du 13 novembre 1649.

Les tableaux de Caravage fonctionnent comme des pièges à regard, leur transparence est un leurre. Bellori condamne Caravage sans nuances alors que celui-ci prenait modèle sur Titien, Raphaël et Michel-Ange. Le travail d'après modèle, sans dessin préliminaire autre qu'une esquisse sur la toile, anticipe les méthodes de l'ère picturale moderne.

7. Méditations iconographiques

Plusieurs interprétations religieuses ont été faites de la *Judith* de Caravage, parfois contradictoires : exaltation de la victime ou allégorie de la vertu qui triomphe du mal, Judith comme personnification de l'Église qui pardonne les péchés[36], ou encore charge antihérétique[37]. Une lecture « hystérique » nous fait

---

[34]. P. della Pergola, « Breve nota per Caravaggio », *Commentari*, p. 52.
[35]. K. Christiansen, *Le Caravage et « l'esempio davanti del naturale »*, p. 37.
[36]. M. Cinotti, *op. cit.*, p. 49.
[37]. M. Gregori, « Judith and Holofernes », *The Age of Caravaggio*, p. 256.

considérer le tableau avant le thème : ces auteurs interprètent les textes sacrés comme si les peintres les appliquaient littéralement, mais les peintres n'étaient pas des théologiens et les interprétations canoniques pas nécessairement connues des mécènes

Selon Garrard, la *Judith* de Caravage serait le symbole de la civilité et de la retenue qui contribuent à empêcher les débordements des instincts masculins grossiers[38]. Caravage, bien que membre de l'Accademia San Lucca qu'avait fondée Zuccaro, ne fréquentait pas ses réunions et ses réflexions sur la théorie de l'art. Durant son séjour à Rome, il se rendait plutôt aux rencontres de l'Accademia degli Insensati, où le cavaliere d'Arpino allait aussi, ainsi que les poètes Tasse et Marino[39].

8. Incidente : les exécutions au XVIIe siècle

Chaque époque présente des degrés différents de tolérance à la violence, à ses effets dans la vie quotidienne et à ses représentations, publiques ou iconiques. Au XVIIe siècle, les condamnations à la décapitation publique étaient courantes, considérées comme des rituels sociaux et vécues esthétiquement comme des psychomachies. L'exécution publique aurait même atteint un apogée de performance artistique au XVIe siècle, en Angleterre et en Italie notamment[40]. Or, les tableaux de Gentileschi datent du tout début du XVIIe siècle; l'époque garde donc forcément des traces de cette mentalité. Le même auteur considère l'époque maniériste comme une période à la fois violente — avec l'Inquisition, les bûchers de sorcières et les révoltes paysannes — et raffinée, très préoccupée de style :

> Ainsi, une qualité essentielle de la *maniera* se trouvait dans la tentative du style de rendre agréable même le moins savoureux des sujets, de rendre le substantiellement horrible non seulement attirant mais même beau et fascinant au plan de l'invention.[41]

Sur le même plan, on peut rappeler l'association beauté-terreur de Baldinucci à propos d'une *Judith* d'Artemisia et les recommandations déjà citées de Léonard. La fascination pour la mort, telle qu'elle se vivait à l'époque dans

---

[38]. M. Garrard, *op. cit.*, p. 294.

[39]. C. Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, p. 106.

[40]. S. Y. Edgerton Jr, « *Maniera* and the *Mannaia* : Decorum and Decapitation in the Sixteenth Century », *The Meaning of Mannerism*, p. 67.

[41]. « Thus, an essential quality of *maniera* was the attempt of sheer style to make agreeable even the most unsavory of subjects, to make what was substantially ugly not only palatable but even inventively fascinating and beautiful. » *Ibid.*, p. 69.

l'attrait pour les exécutions publiques; existe toujours mais s'est déplacée puisque les exécutions ne se donnent plus en spectacle : dans les photos illustrant les crimes dans les journaux populaires, les films du genre *Rambo* ou *Terminator* et même d'autres plus raffinés comme *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* de Peter Greenaway...

Des exécutions célèbres eurent lieu à Rome en 1599 : celle de Beatrice Cenci, de sa mère et de son frère. Beatrice et sa mère furent condamnées à la décapitation par la *mannaia* (ancêtre de la guillotine) pour avoir assassiné le chef de la famille après que celui-ci ait enfermé, battu et violé sa fille de 16 ans; l'épisode avait d'ailleurs troublé la population romaine : Beatrice Cenci s'était attiré la compassion des Romains et de nombreuses demandes de grâce avaient été faites. Mais le pape d'alors, Clément VIII, plongé dans les travaux d'embellissement de Rome, avait besoin d'argent et les Cenci étaient riches. En confisquant leurs biens, le pape pouvait poursuivre les travaux et faire un exemple en réduisant l'arrogance des aristocrates. La famille Gentileschi eut sûrement des échos de cet événement, peut-être y a-t-elle assisté. La décapitation était donc un spectacle presque normal, qu'Edgerton qualifie de « spectacle terrible et stimulant, plein de belles couleurs »[42]. Le thème de Judith était donc moins exceptionnel et sanglant qu'il ne peut le paraître maintenant et les compositions de Gentileschi participent probablement de cet esprit de somptuosité dans la mise en scène de la mort.

Artemisia et Judith

9. Les *Judith* de Naples et des Offices

Mary Garrard prétend que le tableau napolitain pourrait offrir la quintessence baroque du thème de la décapitation, bien qu'il ait subi une amputation, qui concentre l'action sur les personnages[43]. Plusieurs restaurations ont altéré le visage de la Judith du tableau napolitain[44]; en effet, les rayons X prouvent que l'expression de ses traits était plus passionnée que maintenant (sourcils froncés, cheveux plus ébouriffés), alors qu'elle affiche maintenant une sérénité à peine troublée, (sérénité qui pourtant était celle de la *Grande Judith* de Rubens mais Rubens ne visait pas cet effet naturaliste); cette indifférence détonne par rapport à la dramatisation du reste du tableau, au clair-obscur accentué.

---

[42]. « (…) colorfully beautiful and exhilarating terrible spectacle. » *Ibid.*, p. 98.

[43]. M. Garrard, *op. cit.*, p. 307. La peinture a été coupée du côté gauche, ce qui provoque un décentrement de la composition.

[44]. *Ibid.*, p. 311.

Le tableau des Offices est daté des environs de 1620 par Bissell et Garrard. Il aurait donc été peint après celui du musée de Capodimonte et juste avant le départ pour Rome. La composition des deux tableaux est très proche, comme si Artemisia avait reçu une commande spécifique, qui est probablement celle du grand duc Cosimo. Plusieurs détails se ressemblent assez pour qu'il soit probable que la peintre ait eu le tableau de Capodimonte sous les yeux ou du moins à proximité : le drap bordé de fourrure tombe avec les mêmes plis, l'ombre des seins de Judith prend la même forme de vague, jusqu'aux plis des poignets des deux femmes, sans compter la position générale des corps. À peine le poignet droit d'Abra est-il plus visible dans le tableau de Capodimonte. Si la simplicité domine dans le tableau napolitain où l'action est resserrée (du moins dans l'état actuel), le tableau des Offices marque une grande maîtrise du métier; les étoffes y sont plus chatoyantes et le triangle initial formé par les trois corps est complété par un autre triangle où s'inscrit le corps d'Holopherne. Le cramoisi et l'outremer choisis pour les robes des femmes dans le tableau de Naples s'accordent discrètement. L'atténuation des couleurs accorde une plus grande place à l'ombre, qui augmente sa puissance dévoratrice. Les corps, surtout ceux de Judith et d'Abra, sont en instance de dissolution et leur contour se différencie parfois avec peine du fond… Le tableau des Offices recèle un plus grande attention à la décoration : la couleur dorée de la robe de Judith, l'allongement de l'épée, les coiffures soignées des femmes (et la perruque de Judith), le chatoiement de la couverture écarlate et l'ajout d'un bracelet au bras de Judith. Les *Judith* de Florence et de Naples, qui ont peut-être été exécutées sans esquisses, ont une composition triangulaire qui fait tournoyer le regard plutôt que de le conduire de gauche à droite, comme dans la *Judith* de Caravage. Le regard de Judith ne fixe pas le spectateur mais ce qu'elle accomplit; dans les tableaux d'Artemisia, les regards des personnages s'entrecroisent pour se fuir, qui dans la mort, qui dans le devoir : aucun ne se rencontre.

La première *Judith* de Rubens est connue seulement par une gravure de Cornelius Galle I. Une Judith très ornée tranche la tête d'un Holopherne nu, placé dans une oblique saisissante et dont une jambe musculeuse est repliée vers le haut pour marquer un dernier réflexe de défense. Gentileschi retiendra le moment dramatique, la position du corps d'Holopherne, l'entremêlement des bras, inversera les positions de Judith et d'Abra de la gauche vers la droite, éliminera la surcharge de mobilier et les *putti* et recadrera les figures — comme on recadre au cinéma — afin d'isoler l'action à l'intérieur d'un triangle dramatique. Elle rapproche aussi la personne qui regarde de la scène, en situant l'égorgement au tout premier plan et l'échelonnement des autres plans très près de la surface.

Le drame et l'ironie s'affrontent dans le tableau de Rubens. Les *putti* rieurs et l'attitude effarée de la servante décharnée dédramatisent la scène; la richesse

musculeuse d'Holopherne est ridiculisée alors que Judith procède à la décapitation avec une grande sérénité. Rubens peindra une *Judith* d'un tout autre type dans les années 1630, beaucoup plus ténébriste et dramatique.

Gentileschi a repris le même moment du drame que Rubens et Caravage, soit l'instant de la décollation, moment pétrifié que Louis Marin appelle « le maintenant immobile du fantasme »[45]. Artemisia reprend plusieurs éléments de la composition de Caravage tout en redéfinissant le personnage d'Abra. Artemisia accentue la position des bras de la *Judith* de Caravage; la diagonale faisant converger le regard vers l'épée qui tranche la gorge et concentre l'action en un seul nœud dramatique. Elle réduit l'action à ses éléments essentiels : le rideau rouge de la tente dans le tableau de Caravage ne vient plus ajouter sa touche à la fois décorative et signifiante car le fond l'a absorbé; la gravure de Marco Lastri lui donne une valeur sombre, peut-être un bleu foncé. la note éclatante du rideau de Caravage est reportée dans la couverture qui recouvre Holoferne du tableau des Offices. Le nœud formé par les bras des trois personnages intensifie la scène en les faisant unissant étroitement dans le drame. Chez Caravage, Judith semble se rejeter en arrière, dégoûtée par l'acte qu'elle accomplit alors que les Judith de Gentileschi sont appliquées, sourcils froncés et bras raidis par l'effort (la robe dorée de la Judith du tableau des Offices est déjà tachée par le sang). Gentileschi a aussi inversé le mouvement de l'épée qui tranche la tête : Judith pousse le glaive devant elle au lieu de le ramener vers elle comme chez Caravage. Cette particularité n'ajoute certes pas au réalisme de la scène; elle est plutôt un artifice de composition destiné à placer l'épée dans l'axe de la verticale qui divise les tableaux. On ne remarque pas ce détail en premier lieu, ce qui confirme que la vraisemblance dans la représentation (le « réalisme ») ne se payait pas par le sacrifice de la composition.

Dans une *Salomé* perdue d'Artemisia (qui a été détruit lors de l'incendie d'un entrepôt du musée d'art et d'histoire de Genève) celle-ci porte la tête de Jean-Baptiste sur un plateau; elle n'est pas provocante mais élégante, suivant l'habitude d'Artemisia, portant perruque et collier de perles, les manches relevées; rien n'indique que la femme qui égoutte le plateau sanglant vient d'accomplir une danse lascive. Elle finit son travail avant d'exposer son triomphe. De même, la *Judith* de Detroit, si bien mise, est chaussée d'un lourd soulier; dans la *Conversion de la Madeleine* du Palazzo Pitti, un affreux pied nu peut distraire le regard de la fascination où il pourrait être plongé; enfin la position des bras des *Judith* de Naples et de Florence détonne légèrement. Stratégies « hystériques »,

---

[45]. L. Marin, *op. cit.*, p. 167.

en quelque sorte, notes discordantes venant déranger l'unité trop parfaite des tableaux.

Le traitement réservé aux deux personnages féminins diffère complètement de l'usage pictural conventionnel. C'est ici que l'influence d'Orazio se manifeste, notamment par la *Judith et sa servante avec la tête d'Holopherne* dont un exemplaire se trouve au Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut) et l'autre, dont l'attribution comme copie du précédent a été donnée à Artemisia par Garrard[46], à la Pinacothèque du Vatican; la plupart des auteurs pensent plutôt qu'il s'agit d'une copie autographe d'Orazio. Deux autres *Judith et sa servante* précèdent les tableaux d'Artemisia, du moins selon l'opinion de Bissell : celle passée par Sotheby's à New York en 1993 et celle de la Nasjonalgalleriet d'Oslo, datée des environs de 1611. Dans tous ces tableaux, les deux femmes sont à peu près du même âge (et dans le tableau de New York elles sont presque des enfants) et en cela Orazio n'obéit plus au contrapposto; dans les deux tableaux mentionnés en premier, les deux femmes tendent l'oreille à ce qui se passe autour d'elles; les deux figures sont enserrées dans une boucle et s'étreignent presque, ce qu'Artemisia reprendra en le modifiant dans la *Judith et sa servante* du Palazzo Pitti. Cette solidarité féminine se retrouvera encore accentuée dans les deux *Judith* de Naples et de Florence dont la véritable différence (et l'éloignement par rapport au récit biblique) se trouve dans la participation active de la servante.

10. L'ombre dans le tableau

Par rapport au Caravage qui aligne ses personnages l'un à la suite de l'autre comme on déroule un rouleau de parchemin, Artemisia regroupe ses figures en un nœud gordien, éclairé par la gauche. Le côté droit des visages des femmes est révélé par rapport à l'autre, alors que celui d'Holopherne est assombri par son épaule. L'ombre semble déjà gagner ce visage, afin de rejoindre ainsi le fond indifférencié de la peinture/de la mort. Tandis que les ombres qui recouvrent partiellement le visage des femmes s'apparentent plutôt à une éclipse ou à une lune croissante ou décroissante[47]. Dans la mythologie grecque, la lune est associée à la déesse Artémis, ce qu'Artemisia ne pouvait pas ignorer, Artémis ayant été parmi les déesses antiques bien présentes à la Renaissance; c'est aussi son nom, bien qu'il y ait eu plus d'une Artemisia, dont deux reines d'Halicarnasse du Ve et du IVe siècle avant Jésus-Christ, dont l'une fut

---

[46]. M. Garrard, *op. cit.*, p. 30.

[47]. Galilée publie en 1610 ses études illustrées sur la lune dans son *Sidereus nuncius*; il avait également peint des lavis de la lune en clair-obscur, à la même époque. M. Garrard, *op. cit.*, p. 334.

inconsolable de la perte de son mari, le roi Mausole. L'Artémis grecque, la Diane latine, déesse vierge, refusait toute forme d'association avec l'homme, qu'il soit dieu ou mortel, et passait ses jours à chasser; une des légendes les plus connues est celle d'Actéon, qui, l'ayant surprise en train de se baigner nue, mérita sa colère; elle le transforma en cerf et le fit poursuivre et dévorer par ses propres chiens. Guerrière, Artémis participa à la lutte contre les Géants[48]. En l'absence de tableau représentant la déesse, on ne peut que spéculer sur l'identification d'Artemisia avec ce symbole de liberté et d'indépendance. Cependant, Mary Garrard a remarqué que le bracelet que porte Judith dans le tableau des Offices représente une femme tenant un arc, qui est l'arme caractéristique d'Artémis. Une analogie entre Judith et Artémis est pensable pour l'époque, d'autant que la mythologie grecque et romaine et les récits bibliques étaient très présents dans la vie quotidienne et l'imaginaire des peintres d'alors; Orazio a d'ailleurs peint une *Diane chasseresse* qui est au musée des beaux-arts de Nantes.

Dans les *Judith* de Capodimonte et des Offices, les contrastes très accentués sculptent les formes qui sont gravées, rongées, dévorées par l'ombre[49]. Le processus est bien sûr du même ordre — ou désordre si l'on se réfère à la remarque de Poussin citée par Félibien, selon laquelle Caravage « était venu au monde pour détruire la peinture ». Selon les mots de Roberto Longhi, un saint Sébastien est « ébréché au torse par l'entaille gigantesque de l'ombre »[50]. L'ombre menace la figure, elle l'envahit, elle est un personnage en elle-même. Dans les tableaux d'Artemisia, l'action qui s'inscrit à la surface de la toile est redoublée par la dévoration d'Holopherne par l'ombre. La mort est envahissante dans ce tableau. L'ombre qui menace l'image serait cette part féminine, le non-dit, l'irreprésentable qui envahit le tableau sans forme précise et qui viendrait accentuer le silence dans l'œuvre.

11. Les Judith maléfiques

La caractéristique primordiale de la Judith maléfique est sa sexualité manifeste : elle n'est pas toujours nue mais souvent débraillée; elle regarde parfois le spectateur « en face », abolissant la distance entre peinture et spectateur, ce qui dénote la provocation sexuelle. Tentatrice torride ou séductrice

---

[48]. Pierre Grimal, « Actéon » et « Artémis », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*.

[49]. Selon des termes appliqués au Caravage par différents auteurs : Roberto Longhi, Lionello Venturi et Hermann Voss.

[50]. R. Longhi, « Sui margini caravaggeschi », *Paragone*, septembre 1951, cité dans A. Berne-Joffroy, *op. cit.*, p. 327.

froide, la Judith maléfique vit pour détruire l'homme, qu'elle corrompt par la séduction; elle est la femme fatale, la Méduse humaine. Caravage a représenté Méduse en train de mourir, pétrifiée par son propre regard et décapitée par Persée[51]. Or, devant ce tableau, la place accordée au spectateur, c'est « l'œuvre comme tombeau, c'est-à-dire la place du/de la mort. »[52]. Dans les *Judith* de Naples et de Florence, même si Judith n'y est pas une séductrice, les yeux d'Holopherne fixent un point dans la direction du spectateur, juste avant de se révulser, point aveugle; il voit sans voir, nous convoque sans nous recevoir, il désigne sa place, celle de la mort.

Plusieurs Judith fixent le spectateur : celle de Rubens, celles d'Allori en prototype distingué, celle de Klimt (fin du XIXe siècle, Vienne, Osterreichische Galerie) en version érotique. Dans une *Judith avec la tête d'Holopherne* du début des années 1630 (Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig), Rubens invente la plus méduséenne des Judith, une Judith complètement différente de la première. Judith est éclairée par dessous; son regard est dirigé vers la personne qui regarde, en l'occurrence un spectateur, puisque dans l'expression de ce regard Rubens a mis toute la charge de défi, combiné à une poitrine dénudée qu'il a voulu provocante; l'autre élément éclairé est la tête d'Holopherne. Le repoussoir traditionnel, celui de la vieille servante, recueille moins de lumière, bien que ce soit elle qui tienne la source lumineuse. La spectatrice, dans ce cas, est nettement hors-jeu : à la fois en-dehors des préoccupations du peintre et du spectateur. Judith est alors l'incarnation de la castration redoutée par l'homme : sa féminité excessive la désigne à la fois comme castrée et castratrice.

Toujours dans le registre de la séductrice menaçante au regard méduséen, Jan Sanders van Hemessen peint une *Judith* vers 1540 (Chicago, Art Institute); elle est nue, tout comme dans le tableau de Grien (*Judith*, 1525, Nuremberg,

---

[51]. Dans la mythologie grecque, Méduse est l'une des trois Gorgones, filles de divinités marines, mais c'est la seule qui soit mortelle. La tête des Gorgones est entourée de serpents, elles ont des mains de bronze, des dents en forme de défenses de sanglier et des ailes d'or; leur regard pétrifie quiconque le rencontre. D'après Hésiode, elles sont des objets d'horreur et d'épouvante pour les mortels et les dieux. La raison de leur monstruosité varie selon l'évolution de la légende; elles ont d'abord été des divinités primordiales puis on en vint à considérer Méduse comme la victime d'une vengeance d'Athéna, parce qu'elle était trop fière de ses cheveux. Dans la légende argienne, la plus communément admise, Persée s'empare de l'unique dent et de l'unique œil des Grées, sœurs des Gorgones, et leur promet de leur rendre si elles lui donnent « la sombre coiffure, les sandales ailées et la besace » qui vont lui permettre de réussir dans son entreprise. Luxe de précautions, il attend que Méduse soit endormie et se protège du regard pétrifiant avec son bouclier, fait de métal poli. Athéna fixe la tête de Méduse sur son bouclier. Gustave Glotz, « Gorgones », *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, p. 1616 et Pierre Grimal, « Méduse », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, p. 168.

[52]. R. Payant, « D'un entre-deux inconfortable », *Vedute*, p. 621.

Germanishes nationalmuseum) où cette fois, répondant à une codification plus ancienne, elle se tient les jambes croisées, en signe de tromperie. Dans le tableau de Hemessen, la tête d'Holopherne, dissimulée dans un sac qu'elle tient à la main, fait disparaître « l'objet du délit » mais ne mitige pas le danger qu'elle représente.

Cristofano Allori a peint une série de *Judith avec la tête d'Holopherne* très élégantes et qui fixent le spectateur avec un air de défi; l'une d'elles a été faite a peu près au même moment de la *Judith* de Florence. La série des *Judith* d'Allori aurait débuté en 1613[53] et il semble qu'il ait été réputé pour ses interprétations du thème. Les tableaux d'Allori étaient aussi célèbres pour d'autres raisons : Baldinucci rapporte que dans un des tableaux Allori se serait peint en Holopherne, peignant la Mazzafirra, sa maîtresse, en Judith et la mère de sa maîtresse en Abra.

L'union de l'horreur à la séduction atteint un sommet avec la *Judith* de Johann Liss (1622-23, Budapest, Szepmuveszeti Museum) où le torse décapité d'Holopherne est placé au premier plan et où la séductrice laisse filtrer un regard par en dessous vers le spectateur, avec un sourire équivoque : la représentation du manque ne peut être plus explicite. La composition en forme de cercle,au tout premier plan du tableau, unit le cadavre et le mouvement du corps de Judith en train de passer la tête à sa servante. Liss respecte les principes du contrapposto : les blanc, ocre et noir des peaux des protagonistes s'opposent, de même que les plis des vêtements de Judith et la nudité musculeuse du torse de la victime. Dans le tableau, aucun détail anatomique du cou tranché ne nous est épargné. Le cadavre, selon Julia Kristeva est le comble de l'abjection, non seulement parce qu'il est le plus révulsant des déchets mais parce qu'il perturbe l'identité de la personne qui le regarde[54].

12. Retour sur Freud

Une note de Freud datée de 1922 se lit ainsi :

> Décapiter = castrer. Nous connaissons cette circonstance par de nombreuses analyses, elle se produit lorsque le garçon, qui jusque là ne voulait pas croire à la menace, aperçoit un organe adulte, entouré d'une chevelure de poils, fondamentalement celui de la mère. Si les cheveux de la tête de la Méduse sont si souvent figurés par l'art comme des serpents, c'est que ceux-ci proviennent à leur tour du complexe de castration et, chose remarquable, si effroyables qu'ils

---

[53]. M. L. Chappell, *Cristofano Allori*, p. 78.

[54]. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, p. 10-12.

> soient en eux-mêmes, ils servent pourtant en fait à atténuer l'horreur, car ils se substituent au pénis dont l'absence est la cause de l'horreur.[55]

L'effet dont parle Freud s'applique exclusivement aux garçons; il ne s'étendrait donc pas aux femmes, mais de cela il n'est fait aucune mention par Freud, celui-ci se contentant d'ajouter qu'Athéna est une déesse castratrice, puisqu'elle porte l'égide avec la tête pétrifiée et pétrifiante de Méduse qui la distingue.

Sandor Ferenczi confirme l'interprétation de Freud en 1926 dans un texte très bref où il ajoute seulement que les yeux de Méduse, en plus d'effrayer, ont l'érection comme signification secondaire, ce qui n'est pas une contradiction pour la psychanalyse, coutumière des renversements de sens[56]. Observation qui rapproche Méduse de Judith, dont les yeux (et le reste!) pouvaient aussi provoquer cet effet.

Freud perçoit donc une angoisse de castration chez le garçon, partie du complexe de castration lié au complexe d'Œdipe ; mais qu'en est-il de la petite fille?

> Si l'on pense aux névroses des femmes, il faut mettre cela en doute, car avec quelque certitude qu'on puisse constater chez elles le complexe de castration, on ne peut cependant parler d'une angoisse de castration au sens exact, dès lorsqu'une castration est déjà effectuée.[57]

Il s'agit donc d'une différence importante. Jean Laplanche constate que Freud utilise la même expression, complexe de castration, mais dont la définition diverge selon le sexe; chez la fille, l'angoisse de la perte d'amour constituerait l'angoisse de base[58].

Annie Anzieu souligne que la notion de castration est secondaire quant à la constitution de l'identité sexuelle féminine[59]. Elle rappelle les incertitudes de Freud au sujet des femmes, son refus de considérer les théories de Lou Andreas-Salomé, Marie Bonaparte ou Hélène Deutsch et elle en arrive à la réflexion suivante :

---

[55]. S. Freud, « La tête de Méduse »,*Résultats, idées, problèmes*, vol. 2, p. 49.

[56]. S. Ferenczi, « Symbolisme de la tête de Méduse », *Œuvres complètes. Psychanalyse 3*, p. 200.

[57]. S. Freud, « Inhibition, symptôme et angoisse », *Oeuvres complètes. Psychanalyse. 1923-1925*, p. 240.

[58]. J. Laplanche, *Castration, symbolisations*, p. 81.

[59]. A. Anzieu, *La femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, p. 39.

> De même que Freud a pu constater des théories infantiles de la sexualité, il me semble possible de dire qu'il a aussi construit une théorie masculine de la sexualité, ce qui ne diminue pas sa valeur référentielle.[60]

Appliquant l'analyse au cas particulier de Caravage, Laurie Schneider interprète la *Tête de Méduse* de Caravage comme une peur de la castration typique de l'homosexuel, résultat d'un complexe d'Œdipe « mal résolu »[61]; l'homosexuel rejetterait les femmes comme mâles castrés, tout en redoutant qu'un tel destin lui soit infligé en tant que punition pour des pulsions œdipiennes excessives. L'hypothèse de Schneider repose sur le tableau comme autoportrait de Caravage, mais elle ajoute que l'iconographie de Méduse ne reflète pas nécessairement l'homosexualité de la part de l'artiste.

La question peut être abordée sous un autre angle. L'homosexualité de Caravage lui permettait peut-être d'endosser temporairement la psyché féminine, dans une confusion des genres créatrice de nouveaux sens. De plus, les traits de Méduse peuvent être perçus comme androgynes : est-ce un homme ou une femme qui est représenté là ? Mais dans l'Antiquité, Méduse ne condense-t-elle pas les caractéristiques des deux sexes ?[62].

13. Aporie

Caravage a choisi un bouclier d'apparat comme subjectile pour la *Tête de Méduse*. Les têtes de Méduse sur des boucliers étaient courantes aux XVIe et XVIIe siècles : elles jouaient un rôle d'« apotropaion », c'est-à-dire qu'elles symbolisaient la mise en déroute de l'ennemi du prince. Le bouclier est alors doté d'un sens allégorique et philosophique; Cesare Ripa, dans l'*Iconologia*, désigne la défaite de Méduse comme le symbole de la victoire de la raison sur les sens, les ennemis « naturels » de la vertu[63]. Walter Friedlander prétend que le Caravage a peint là un autoportrait, ce que conteste Michael Kitson[64].

---

[60]. *Ibid.*, p. 41.

[61]. L. Schneider, « Donatello and Caravaggio : The Iconography of Decapitation », *American Imago*, p. 76-91.

[62]. La mythologie identifie Méduse comme femme mais elle unit les contraires. Représentée avec une barbe dans sa forme archaïque, elle emprunte au monstre oriental qui est à son origine; elle est aussi symbole de laideur ou de beauté. G. Glotz, « Gorgones », *op. cit.*, p. 1616 et 1619.

[63]. W. Friedlander, *op. cit.*, p. 87.

[64]. M. Kitson, *The Complete Paintings of Caravaggio*.

Dans *Détruire la peinture*, Louis Marin théorise un « effet Méduse » à partir de la *Tête de Méduse* du Caravage, dont l'action suspendue a pour effet de « stupéfier » le spectateur. Le tableau de Caravage serait une « vraie » décapitation. Ce tableau (et celui de Gentileschi) se construit à un point de vérité, il concentre une série de problèmes picturaux sur sa surface, « lieu du tragique, de la stupeur ».

Marin rappelle que Persée a usé de deux ruses. Dans le mythe, il s'est emparé de l'œil unique des Grées, ce qui équivaut, si l'on transpose de la mythologie à la peinture (et plus précisément au dispositif perspectif), à la substitution du spectateur au peintre dans le tableau. La deuxième ruse est la dissimulation derrière le bouclier : avec le miroir-bouclier, Persée franchit la distance entre l'œil et l'objet. Pour le peintre, il s'agit de franchir la distance entre l'œil et l'objet, de peindre le regard qui crée le tableau. Le peintre devient producteur de figures en s'emparant du regard, dès lors qu'il possède déjà l'œil, comme Persée[65].

Les regards s'entrecroisent dans le tableau et hors de lui : celui du peintre peignant et affrontant le regard de Méduse, et en dernière instance, réitéré, celui du spectateur. Remontant à l'origine même de la scène, il se produit ce que Marin qualifie d'« écart dans le représentant » : Méduse se regarde dans le bouclier, c'est donc sa propre image en train de se voir qui est peinte sur le bouclier; le véritable sujet, au-delà du sujet mythologique, c'est le regard en train de se regarder mourir. Le spectateur occupe la position de la Gorgone en train de mourir :

> Autrement dit, ce que je me regarde, c'est un écart (un rien-entre) dans le représenté; ce que Méduse se regarde, c'est un écart dans le représentant; double positionnement d'un double écart dans l'espace représenté et dans l'espace de représentabilité : 2 forces, *2 violences qui se manquent*, une lutte à mort *parodique* et non pas la résolution de la lutte à mort dans l'apaisement de la convertibilité des positions énonciatives-représentatives. Il était décisif de ne pas manquer ce point, sinon je tombais, *la tête la première*, dans le rien, le manque, la castration, la scène imaginaire, *ce que le tableau est aussi*. Je risquais de me faire couper la tête par le tableau de la tête coupée. A ruse, contre-ruse. Il voulait me faire dire « rien » là où il fallait dire : « presque »; « manque » où il fallait dire « rythme »; « toujours déjà » où il fallait dire « toutes les fois jusqu'à maintenant ».[66]

---

[65]. L. Marin, *op. cit.*, p. 138.
[66]. *Ibid.*, p. 142-143.

Les ruses permettent à Persée de surmonter l'aporie : tuer Méduse tout en l'approchant, puisqu'elle immobilise à distance. Pour nous, l'aporie est de comprendre l'écart qui se crée entre la théorisation de Marin et sa lectrice, puisque l'effet Méduse ne se pose pas dans les mêmes termes pour une femme. Dans la mythologie (et en psychanalyse), Méduse ne menace pas les femmes[67]. Cet effet que Marin théorise, il le théorise donc en fonction du peintre comme sujet masculin, du spectateur comme sujet masculin, et de lui-même comme théoricien masculin. Théorie qui s'oublie à elle-même, donc qui se constitue comme universelle, négligeant au passage que le spectateur peut être une spectatrice. En reprenant les conclusions de Marin, on se heurte à un paradoxe : comment une femme pourrait-elle tomber la tête la première dans la castration, puisqu'elle n'a pas à la redouter ? Peut-on dire que la théorie de Marin est infirmée, puisqu'elle implique une universalité des réactions ? Ou plutôt que la théorie de Marin reste valide en précisant toutefois qu'elle ne l'est que pour les hommes, comme Anzieu l'affirme pour Freud ?

Selon Anzieu(et plusieurs autres), les défenses de l'homme le poussent à ériger des barrières contre les femmes :

> Angoisse de castration à l'intérieur du corps qui, à mon avis, pousse l'homme à construire des défenses contre l'image féminine porteuse de castration et de mort, en imposant aux femmes, dans le monde social, des contraintes fondées sur la force musculaire et en idéalisant, dans le monde moral, une partie du surmoi destinée à renforcer les sentiments de culpabilité et d'infériorité.[68]

De façon significative, plusieurs auteurs ont exprimé leur dégoût extrême devant la tête coupée, médiatisée par l'horreur de Méduse. En plus de Marin, Jean Clair, dans son livre sur Méduse, cherche à conjurer l'impuissance induite par son sujet même, l'effroi devant la page blanche[69]. L'écrivain Pascal Quignard a rapproché l'aphasie de l'impuissance née de la confrontation avec Méduse, face à face dramatique avec la « femme à face de femme »; son étude sur la sexualité romaine, *Le sexe et l'effroi*, fait de cette figure qui lie le regard et la mort une présence qui la hante du début à la fin[70]. Ces écrivains accusent une même frayeur envers les pouvoirs méduséens et tentent de les conjurer.

---

[67]. T. P. Howe, « The Origin and Function of the Gorgon-Head », *American Journal of Archaelogy*, p. 221.

[68]. A. Anzieu, *op. cit.*, p. 45.

[69]. Jean Clair, *op. cit.*

[70]. Pascal Quignard, « Petit traité sur Méduse », *Le nom sur le bout de la langue*, p. 55-113 et *Le sexe et l'effroi*.

14. Judith et Méduse

Les représentations de décollation dont l'impulsion provient de l'angoisse de castration ne signifient pas tout à fait la même chose selon le sexe de l'artiste et de la personne qui regarde. Du point de vue masculin, Judith est l'emblème de la séduction et Méduse le miroir de l'épouvante; on pourrait prétendre qu'elles ne sont que l'envers symétrique l'une de l'autre, les deux faces de la figure féminine. Méduse et Judith sont les symboles de la différence sexuelle : leur pétrification ne s'accomplit que sur des hommes; elles sont l'emblème de la peur inconsciente des hommes vis-à-vis des femmes.

Artemisia peindra aussi une tête de Méduse, non comme allusion à la terreur mais comme égide de Minerve (*Minerva*, Florence, Sprintendenza alle Gallerie); une tête de Méduse est sculptée sur le pommeau de l'épée que tient Judith dans la *Judith* du Palais Pitti; Judith porte cette figure apotropaïque comme emblème de Persée, celui du guerrier. Dans la *Judith* de Florence, le sang gicle en filets tout autour de la tête d'Holopherne, comme les serpents qui entourent la tête de Méduse.

Le poète Marino, contemporain d'Allori, loue le tableau de celui-ci en écrivant que la veuve de Béthulie tue Holopherne doublement : avec son **regard** et de sa main[71]. Judith est dotée de la faculté médusante.

Garrard propose une interprétation des citations de Méduse dans les tableaux d'Artemisia en rapport avec David et saint Georges comme une évolution du personnage de Judith vers l'androgynie, qu'elle conçoit comme une facilité à se glisser dans la peau de l'autre sexe :

> L'adaptation d'Artemisia d'une tête de Méduse bienveillante comme emblème féminin personnel complète alors l'emblème masculin David/saint George dans ses cheveux, dans un équilibre qui aide à soutenir l'image de Judith comme héros androgyne. Dans une perspective plus vaste, l'utilisation de l'image de Méduse par le peintre en appui à l'héroïsme féminin se trouve en accord avec une tradition littéraire postérieure retracée par Gilbert et Gubar depuis George Eliot

[71]. M. Garrard, *op. cit.*, p. 299.

> jusqu'à May Sarton dans laquelle Méduse est associée au pouvoir féminin et à la créativité.[72]

Cette tradition de « pouvoir féminin et de créativité » semble être plutôt anglo-saxonne, car à l'exception d'Hélène Cixous qui célèbre le rire et la beauté de Méduse, à notre connaissance les auteures françaises n'ont pas récupéré ce personnage :

> On nous a figées entre deux mythes horrifiants : entre la Méduse et l'abîme. (...) Il suffit qu'on regarde la méduse [*sic*] en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit.[73]

D'autres divinités mythologiques symbolisent aussi la castration : les Parques (ou les Moires grecques) qui personnifiaient le destin de chacun. L'une tisse le fil de la vie, la deuxième l'enroule, la troisième le coupe lorsque l'heure est venue[74]. Ce fil que l'on pourrait qualifier de « phallique » est aussi celui de la peur devant le pouvoir féminin, qui équivaut à la mort et à la castration.

15. D'étranges coïncidences

Ce qui a déjà été une autojustification de la théorie apparaît maintenant comme réitération de fantasmes et de formations psychiques propres à l'individu masculin. Des coïncidences viennent étayer notre hypothèse en rapport avec cette question. Le tableau de Giulio Romano (attribué maintenant au Dominiquin) sur le thème de Judith qui a inspiré la pièce de Hebbel a par la suite suscité l'intérêt du psychanalyste Sadger; Freud cite ces deux auteurs dans *Le tabou de la virginité*. Enfin, Jean Laplanche reprend Hebbel, Sadger et Freud pour confirmer que l'auteur a révélé le contenu sexuel latent du conte biblique[75]. Pourtant, Laplanche est conscient que « l'attitude de rejet narcissique, mêlé de beaucoup de mépris, de l'homme à l'égard de la femme » provient du complexe de castration mais il n'en tire aucune conclusion. Ainsi, ce n'est pas parce qu'une idée se

---

[72]. « Artemisia's adaptation of a benevolent Medusa head as personal female emblem thus complements the male David/St. George emblem in her hair, a balance that helps to support the image of Judith as an androgynous hero. In a broader perspective, the painter's use of the Medusa image in support of female heroism is in keeping with a later litterary tradition traced by Gilbert and Gubar from George Eliot to May Sarton in which Medusa is associated with female power and creativity. » *Ibid.*, p. 319-320. L'ornement capillaire est porté par la *Judith et sa servante* du Palais Pitti.

[73]. H. Cixous, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, p. 47.

[74]. P. Grimal, « Moires », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, p. 300.

[75]. J. Laplanche, *op. cit.*, p. 99-100.

matérialise de façon identique dans les écrits de plusieurs auteurs que sa vérité en est renforcée. C'est plutôt qu'une même formation psychique est à l'œuvre chez ces individus.

Le récit du livre de Judith confère à l'acte de l'héroïne une dimension politique et patriotique; en révélant le « contenu latent » de l'épisode, Hebbel dépouillera Judith de cette facette fondamentale à l'épisode biblique. Dans sa pièce écrite en 1831, il fait de Judith une veuve encore vierge, femme d'un homme impuissant, qui tue Holopherne après qu'il l'ait violée. L'intention avouée de l'écrivain était d'ailleurs d'écrire une pièce qui s'élève contre l'émancipation des femmes[76], ce qui s'inscrit dans le mouvement général de leur mise au pas de ces années-là. La lecture que Mary Jacobus fait de la pièce complexifie l'équation de Freud, « décapiter=castrer », en deux propositions dont chacune s'applique à un individu de sexe différent, « violer=être castré; castrer=être violée » :

> La pièce de Hebbel dévoile cette structure pour révéler la coupure dans le sujet, la division dans la sexualité, que l'idéologie — l'« identité de préjugés » dans la littérature et la psychanalyse — tente de cacher sous le couvert de la totalité et de la « vérité ».[77]

Freud cite la pièce à l'appui de son essai sur « Le tabou de la virginité » de 1917[78]. Il y explique que l'homme primitif aurait édifié un tabou pour se défendre contre la virginité. L'horreur de verser du sang reliée au tabou des menstruations serait une explication de l'existence de ce tabou selon Freud, mais aussi l'anxiété suscitée par les situations inaugurales; enfin, la peur des relations sexuelles en général serait aussi en cause : l'homme primitif aurait peur d'être « infecté » par la féminité et de devenir impuissant[79]. D'après Freud, Ferenczi aurait démontré que dans des temps anciens, lors de la différenciation sexuelle, l'homme s'étant développé comme le plus fort, il aurait imposé l'union sexuelle à la femme; en conséquence, la femme garderait encore de l'amertume face à cette situation[80]. Selon Freud, la défloration peut susciter douleur, blessure narcissique, frigidité et

---

[76]. M. Jacobus, « Judith, Holofernes, and the Phallic Woman », *Reading Woman, Essays in Feminist Criticism*, p. 119.

[77]. « Hebbel's play uncovers this structure to reveal the split within the subject, the division within sexuality, which ideology — the « identity of prejudices » in literature and psychoanalysis — attemps to conceal under the cloak of wholeness and « truth ». » *Ibid.*, p. 121. L'« identité des préjugés » est emprunté à Sarah Kofman.

[78] S. Freud, « The Taboo of Virginity », *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, p. 191-208.

[79]. *Ibid.*, p. 196-198.

[80]. *Ibid.*, p. 206.

ultimement envie du pénis[81]. Il mentionne la pièce de Hebbel pour soutenir son interprétation du rêve d'une jeune femme dont le vœu inconscient aurait été de castrer son mari et de garder le pénis pour elle et prétend que la pièce révise le récit biblique d'une façon semblable à celle qu'il a utilisée pour découvrir les fantasmes inconscients de sa patiente[82]. Et Freud de proposer que la femme menace effectivement l'homme après la première expérience sexuelle et que la preuve en est donnée par la réaction de l'homme primitif[83]. Mary Jacobus suggère que Freud confond danger imaginaire et danger réel, la pièce de Hebbel exprimant ce danger devenu réel[84].

Sarah Kofman voit dans ces justifications puisées à même la littérature une forfait commis contre elle :

> Si la littérature peut, après traitement réducteur, sembler se plier à une lecture analytique, n'est-ce pas parce que les conceptions de Freud, par exemple, ici, sur celles de la femme, rejoignent celles de la littérature qu'il exploite? Adéquation entre la chose littéraire et la chose analytique qui, loin d'être indice de vérité, l'est seulement dans l'emprise sur toutes deux d'une même tradition culturelle et idéologique, de l'identité des préjugés dont la force contraignante s'impose comme celle de la vérité.[85]

Kofman parle même de « démembrements » et « d'écartèlements » des textes, en vue de les dépouiller de leurs « charmes » pour en donner une lecture univoque[86]. L'auteur ne serait plus qu'un enfant balbutiant, jusqu'à ce que ses textes soient déchiffrés par le Freud « romancier »[87].

Ainsi le cercle se referme et la magie de l'interprétation s'installe. Mais ce cercle n'est pas parfait; le doute peut s'y insérer et faire voir ses bords inégaux…

16. Interprétations psychanalytiques

Un sujet tel que les *Judith* d'Artemisia ne pouvait manquer d'attirer l'attention des psychanalystes mais finalement peu de textes ont été écrits : quatre en tout, qui en arrivent à des conclusions parfois contradictoires avec les écrits

---

[81]. *Ibid.*, p. 202.
[82]. *Ibid.*, p. 205.
[83]. *Ibid.*, p. 208.
[84] M. Jacobus, *op. cit.*, p. 116.
[85] S. Kofman, *Quatre romans analytiques*, p. 97-98, citée par Jacobus, *op. cit.*., p. 118.
[86]. S. Kofman, *op. cit.*, p. 15.
[87]. *Ibid.*, p. 18.

des historiens de l'art. Garrard et surtout Bissell, critiquent cette approche avec humour. « Sometimes, a glove is only a glove », écrit Bissell, en référence au « Quelquefois, un cigare est seulement un cigare » agacé du fumeur Freud.

Un des premiers textes à mentionner que la *Judith et Holopherne* de Gentileschi est une scène de castration va jusqu'à suggérer que l'acte serait conscient dans une lecture de l'intentionnalité de l'artiste, l'auteur observant que les bras d'Holopherne ressemblent à des cuisses et que sa tête pourrait être confondue avec ses parties génitales : « L'ambiguïté iconographique — le déplacement incomplet de l'action du bas vers le haut, pour ainsi dire — crée une impression inévitable : ceci est une scène de castration. »[88].

La première à aborder ces terrains glissants en français a été Lea Lublin, selon le modèle analogique[89]. Elle introduit l'idée que le tableau représenterait à la fois une scène de mort et une scène de vie : un accouchement mais aussi la réitération du viol. Lublin rappelle les interdits rituels des sociétés primitives, l'inceste et le meurtre. Le passé mythique et le présent de la peintre fusionnent et produisent un tableau dans le contexte particulier du système perspectif du XVIIe siècle dont la convergence vers le point de fuite et la mimésis posent les limites. À l'appui de sa thèse, Lublin cite la position de la tête d'Holopherne, sa séparation d'avec le corps, le sang qui coule lors de la naissance de l'enfant, la place des deux (sages) femmes qui accouchent-tuent. Ce retournement se laisse lire comme un rêve avec ses condensations et ses déplacements. Le général cache en fait une autre femme; il dissimule aussi le père et l'agresseur.

L'article de Maria Pointon, publié en 1981[90], réitère cette interprétation, signe de convergence et pas nécessairement d'imitation puisque le catalogue sur Artemisia dans lequel Lublin a écrit a été peu diffusé; de plus, Pointon écrit de l'autre côté de l'Atlantique. L'auteure reprend la position de chaque personnage; elle prétend que les bras d'Holopherne forment un V (alors qu'en fait ils sont plutôt parallèles), le V des cuisses ouvertes d'une femme en train d'accoucher. La barbe et les cheveux du général sont vus comme du poil pubien. Judith se prépare à la délivrance et Abra pèse sur le « ventre » de l'accouchée.

---

[88]. « The impression is unavoidable that the iconographic ambiguity — this, so to say, incomplete displacement of the action from below to above — is intentional : this is a scene depicting castration. » H. J. Kleinschmidt, « Discussion of Laurie Schneider's Paper », *American Imago*, p. 95.

[89] Lea Lublin, « Espace perspectif et désirs interdits d'Artemisia G. », *Artemisia mot pour mot/word for word*, p. 46-53. M. Bal reprend cette interprétation dans le dernier chapitre de *Double Exposures*, cela dans le cadre d'une sémiotique psychanalytique.

[90]. M. Pointon, « Artemesia [*sic]* Gentileschi's *The Murder of Holofernes* », *American Imago*, p. 343-367.

Pointon cite Bissell lorsqu'il suggère que le tableau serait une vengeance symbolique. Elle ajoute que les preuves pour étayer l'association entre le viol et le tableau manquent mais prétend tout de même que l'allusion à l'accouchement exprime les peurs et les appréhensions profondes de l'artiste. Selon Joseph Slap, une femme peut vivre la naissance d'un enfant comme une castration et peut l'associer à des fantasmes de vengeance contre les hommes[91]. Pointon en arrive à la réflexion selon laquelle l'image est scandaleuse à cause de l'allusion à un auto-accouchement masculin :

> L'allusion est horrible et irrésistible dans son anormalité à cause de l'association choquante établie avec l'acte de la parturition, puisque Holopherne ne peut pas accoucher de lui-même (ce qui aurait été une interprétation littérale de l'imagerie) et aussi à cause des associations traditionnelles de naissance avec l'immaculée conception, la nativité et autres thèmes bibliques. Elle est aussi moralement appropriée précisément à cause de cette anormalité. L'image de la naissance reliée au meurtre d'Holopherne viole l'ordre naturel et les attentes conscientes légitimes et est alors appropriée à la description de la vengeance contre celui qui a violé une race élue et qui aurait violé une femme chaste.[92]

L'image est si scandaleuse que l'auteure en vient à faire un lapsus et à éliminer Judith du titre du tableau, qu'elle appelle : *Le meurtre d'Holopherne*.

Joseph Slap reprend le stéréotype de la vengeance fantasmatique pour le traduire en termes psychanalytiques : des « pulsions de castration et de vengeance intenses » se seraient manifestées après l'échec de la relation avec Tassi[93].

Tous ces textes, à part celui de Lublin, influencée par le structuralisme, abordent les tableaux selon un cadre plus proche de l'art comme symptôme ou de l'interprétation du tableau comme signe d'une formation psychique.

Si un grand nombre d'historiens de l'art ont soutenu l'idée selon laquelle les *Judith* sont des vengeances indirectes, certains poussent le raisonnement plus loin et soutiennent qu'Artemisia s'est autoreprésentée dans ces tableaux. John Shearman l'affirme, sans en faire la démonstration[94]. Si l'on accepte l'hypothèse que l'élégante jeune femme du plafond du Casino delle Muse est un portrait

---

[91]. J. Wm. Slap, « A Note on the Drawing of Dream Details », *The Psychological Quarterly*, XLV, 1976, p. 455-456, cité par M. Pointon, *op. cit*., p. 353.

[92]. *Ibid.*, p. 359.

[93]. J. Wm. Slap, « Artemisia Gentileschi : Further Notes », *American Imago*, p. 341.

[94]. J. Shearman, « Cristofano Allori's « Judith », *The Burlington Magazine*, p. 9.

d'Artemisia peint par son père (d'abord reconnu par Michael Levey[95] sur la base du portrait gravé d'Artemisia par Jérôme David) et les conclusions de Bissell à propos du portrait d'une martyre[96], il est aussi possible de reconnaître la peintre dans une *Madeleine pénitente* (et dans plusieurs autres tableaux) : en effet, dans toutes ces images, le modèle est une femme potelée au teint rose et aux cheveux bouclés un peu en désordre, aux lèvres arquées bien dessinées, avec une fossette au menton.

Des raisons prosaïques pourraient expliquer qu'elle se soit représentée à plusieurs reprises : les recherches de Cropper[97] ont montré qu'à l'époque où elle vivait à Florence, la peintre avait de sérieux problèmes d'argent; or, les modèles coûtaient cher, raison de plus de se peindre soi-même.

Si Artemisia s'est représentée en martyre, en Madeleine et en Judith, cela infère-t-il qu'elle s'identifiait à toutes ces femmes? Cette multitude d'identifications mènerait certainement à un trouble profond de la personnalité. Il devient alors hasardeux d'avancer qu'Artemisia s'identifiait plus à Judith qu'à la Madeleine. De plus, ce portrait de Madeleine a probablement été commandé par Marie-Madeleine d'Autriche, grande-duchesse de Florence, en l'honneur de sa patronne. On sait aussi que les mécènes aimaient collectionner les portraits de femmes célèbres, (comme Cassiano dal Pozzo le fera, demandant à d'Artemisia un autoportrait) et les lettres d'Artemisia mentionnent à quelques reprises qu'on lui a demandé de faire son autoportrait. Il est donc vraisemblable qu'elle se soit représentée dans le portrait de cette Madeleine pénitente.

Mary Jacobus, dans le texte mentionné dans la section précédente, fait allusion à une des *Judith* d'Artemisia. Pour elle, c'est l'inconscient de la représentation qui est à l'œuvre ici, non celui du peintre. Ou de la peintre ? Ainsi, « il ne peut y avoir d'interprétation *ad feminam* d'un autre fameux, pour ne pas dire notoire *Judith et Holopherne* »[98]. De plus, une interprétation du tableau reliée à la biographie d'Artemisia confirmerait la théorie de Freud sur le rôle de l'envie du pénis dans son rapport à la défloration, ce que Jacobus refuse de prendre en considération dans sa critique du complexe de castration freudien. Elle se distance aussi de la notion de spectatrice : pour elle, il n'y a pas d'autre vision que masculine; la femme doit s'insérer dans un récit préexistant. Acceptant ici la théorie lacanienne, Jacobus en réfère à la représentation, non à la vérité :

---

[95]. M. Levey, *op. cit.*, p. 79-80.

[96] R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 205.

[97]. E. Cropper, « New Documents for Artemisia Gentileschi's Life in Florence », *Burlington Magazine*, p. 760.

[98] M. Jacobus, *op. cit.*, p. 130.

> Si la féminité, au point de vue psychanalytique, est construite en relation à une représentation, alors nous avons affaire, non pas à une vérité, encore moins avec une essence, mais précisément cela — avec une représentation; ou plutôt, avec l'ensemble des représentations qui s'imposent comme la réalité. Le tableau de Gentileschi est significatif non pour la représentation de décapitation d'un point de vue féminin et encore moins féministe (où la castration est en cause, il ne peut y avoir d'autre regard que celui du garçon) mais pour la réinscription dans une fiction violente; la violence de la fiction elle-même.[99]

Nous partageons l'hypothèse de Jacobus selon laquelle le tableau de Gentileschi ne sert pas pas de support à une vision féministe. Par contre, nous souscrivons à l'hypothèse de Kristeva selon laquelle un inconscient féminin existerait. Et nous formulerons la définition d'une spectatrice, ce que nous développerons dans les pages suivantes.

Devant les *Judith*, un regard

17. Cinéma, peinture et psychanalyse

Dans les dix dernières années, de plus en plus d'historiens et d'historiennes de l'art se sont intéressé à la psychanalyse, alors qu'auparavant, c'était surtout les psychanalystes qui avaient étudié l'art. En 1990, Jacques Aumont expliquait cette situation par l'ancienneté de la discipline par rapport au cinéma; ainsi, elle aurait opposé une résistance plus grande à des concepts innovateurs et provocants. Le cinéma a donc abordé la psychanalyse avant l'histoire de l'art en vue d'approfondir d'autres aspects de l'image : notamment la place du spectateur et de la spectatrice. Les théoriciennes féministes du cinéma, en particulier, ont travaillé à la formulation de la théorie de la spectatrice. Certains de leurs concepts seront appliqués à notre sujet.

Par l'analyse de la fortune critique de la peintre, telle qu'elle a été discutée dans le chapitre précédent, on dénote une modification de la perception des *Judith* selon les siècles et les pays, traversée par des constantes dans les stéréotypes. Une

---

[99] « If femininity, psychoanalytically speaking, is constructed in relation to a representation, then we are dealing not with a truth, still less with an essence, but precisely that — with a representation; or rather, with the set of representations which imposes itself as reality. Gentileschi's picture is significant not for representing decapitation from a feminine, still less a feminist viewpoint (where castration is concerned there can be no other view than the boy's), but for its reinscription of the violent fiction; the violence of fiction itself. » *Ibid.*, p. 132.

analyse du discours social révèle des aspects inattendus mais n'est pas suffisante : une signification supplémentaire est à trouver avec l'aide de la psychanalyse. Indubitablement, la psyché collective a évolué et avec elle le discours sur les artistes. S'il est plus ou moins légitime d'appliquer la psychanalyse à une époque qui a précédé sa naissance, ses concepts sont parfaitement adaptés à notre époque. Ainsi, c'est l'évolution du discours et la position du spectateur et de la spectatrice face à l'œuvre qui seront interrogées ici. Les *Judith et Holopherne* de Capodimonte et des Offices sont les pierres d'angle pour soutenir cette recherche et spéculer sur la place de la spectatrice devant le tableau.

On connaît les difficultés de Freud à conceptualiser l'œdipe de la petite fille. Plusieurs auteures — philosophes, psychanalystes — ont contesté l'analyse de la sexualité de la femme faite par Freud. Parmi elles, Luce Irigaray, Annie Anzieu que nous avons citée dans la section nommée *Aporie*, Mary Jacobus, Sarah Kofman et Monique Schneider; cette dernière émet l'hypothèse que l'auto-analyse de Freud a achoppé sur la question de la sexualité de la femme; il aurait ignoré sa terreur de la mère archaïque[100].

Sarah Kofman a retracé les réflexions de Freud sur la sexualité féminine dans son œuvre entier[101]. Sans la nommer explicitement, elle associe Méduse à la stupéfaction que produit chez Freud l'énigme féminine :

> Recul devant cette tâche qui est peut-être recul devant la sexualité féminine elle-même, à cause de l'horreur/plaisir qu'elle provoque, à cause de la menace de mort qu'elle est supposée porter en elle. Car ni la mort ni le sexe de la femme ne peuvent se regarder en face. Écrire sur la sexualité féminine, c'est révéler un dangereux secret, c'est d'une manière ou d'une autre exhiber au grand jour, dé-couvrir le sexe redoutable de la femme. D'autant plus redoutable et menaçant pour l'homme qu'il se sent coupable (en tous les sens de ce terme).[102]

Selon Freud, le complexe de castration du petit garçon commence lorsqu'il constate que sa mère n'a pas de pénis; il commence par nier ce fait puis finit par reconnaître qu'elle est châtrée. Suite à cette constatation, il craindra de se retrouver dans le même état à cause de son attachement à sa mère qui finira, croit-il, par susciter la colère du père et éventuellement sa castration. Il devra donc renoncer à sa mère et se tourner vers d'autres femmes. Pour ce qui concerne la petite fille, le schéma se complique; elle devra renoncer à sa mère mais en plus

---

[100]. M. Schneider, *Père, ne vois-tu pas...? Le père, le maître, le spectre dans l'interprétation des rêves*.

[101]. S. Kofman, *L'énigme de la femme. La Femme dans les textes de Freud*.

[102]. S. Kofman, *op. cit*., p. 23.

changer son investissement d'objet vers l'autre sexe. De plus, Freud indique que la zone érogène féminine doit aussi changer, passer du clitoris au vagin. Il expliquera ces changments par l'envie du pénis, ce que Kofman appelle « la fiction freudienne ». La petite fille a une réaction plus rapide en constatant dans un éclair la « castration » de sa mère; elle s'aperçoit qu'elle partage son sort et la blâme pour ce manque. Elle se tournera alors vers un objet d'amour hétérosexuel, soit son père, pensant qu'il va lui donner ce qu'elle n'a pas.

Le petit garçon voit son complexe de castration résolu par le complexe d'Œdipe alors que pour la fille, le processus est inversé : le complexe de castration débute l'œdipe en ouvrant la voie au changement d'investissement d'objet.

Toujours selon Freud, pour que la petite fille devienne femme, il faut qu'elle privilégie la maternité. Le désir d'obtenir un pénis du père sera relayé par celui d'avoir un enfant de lui; l'enfant deviendra le substitut du pénis. Comme le père refusera d'accéder à ce désir, la petite fille devra transférer ses envies sur un autre homme. L'idéal est de donner naissance à un enfant mâle, sur lequel la femme pourra reporter tout son orgueil. Freud fait donc du primat du phallus la base de sa réflexion sur l'économie sexuelle infantile des deux sexes; selon lui la libido est en soi masculine, peu importe le sexe de l'individu[103].

Ce que les psychanalystes mentionnent peu, englués dans leur théorisation, c'est que leurs analyses sont marqués par une époque particulière. Comme pour tous les autres domaines, même celui de l'anatomie, les conceptions se modifient. La société dans laquelle ils se trouvent influence aussi leur pensée. Freud était partie prenante d'une époque et d'une classe dont il partageait certaines valeurs, comme l'enrôlement des femmes au service de la reproduction et de la reproduction des idées dominantes. Ainsi, Karen Horney a été la première à contester la théorie freudienne sur la sexualité féminine et à faire appel au contexte socioculturel pour l'expliquer. Malheureusement, l'apport des femmes psychanalystes n'est pas intégré à la réflexion en sciences humaines et sociales sauf par les femmes théoriciennes.

La question de l'envie du pénis a été très discutée par les féministes, sinon contestée. Annie Anzieu, dont la position est très modérée, prétend que le manque

---

[103]. L'organisation théorique de la sexualité féminine comme découlant forcément de la sexualité masculine est à rapprocher de l'hypothèse de Thomas Laqueur sur le *one-sex model*, le modèle unisexué, selon lequel le corps humain a été conçu de l'Antiquité au XXe siècle. Selon Laqueur, on pensait que les corps féminins et masculins étaient isomorphes, mais sur la base du modèle masculin. Ainsi, l'utérus et le vagin étaient perçus comme une inversion des testicules et du pénis à l'intérieur du corps. De même, on pensait que la femme devait avoir un orgasme pour concevoir, comme l'homme. Laqueur, *Making Sex*, p. 10-12.

n'est pas nécessairement ressenti par la fillette[104]. Son modèle du creux, qui cherche à mettre en valeur la complémentarité des deux sexes et du sexe féminin comme réceptacle du masculin, ne se distingue pas radicalement de la pensée freudienne. On pense ici à Luce Irigaray dont la critique de Freud est autrement plus incisive et pour qui la pénétration est effraction[105]. La relégation de la femme à un régime scoptophilique ne peut que lui conférer un rôle passif, celui du « bel objet ». Selon Irigaray, le phallus, avec ou sans majuscule, est la « figure d'un dieu jaloux de ses prérogatives ». Elle a aussi évoqué l'idée d'une sexuation de l'inconscient, hypothèse que soutient également Kristeva[106].

Mary Jacobus fait un parallèle éloquent entre l'envie du pénis et l'incomplétude de la théorie freudienne :

> L'envie du pénis peut être vue comme la fiction protectrice qui non seulement régit l'angoisse de castration mais aussi soutient la théorie freudienne. En projetant la peur de la perte masculine ou « coupure » sur la psyché féminine marquée, cette « idée fixe » élaborée pour stabiliser une indécidabilité joue le même rôle que la tête de Méduse qui représente à la fois la castration et rassure contre sa survenue.[107]

Si les femmes sont celles qui sont regardées, quelle est leur place des femmes devant le tableau ? Cette place existe-t-elle ? Le régime scoptophilique n'est pas le même pour l'homme et pour la femme. Les théoriciennes du cinéma ont investi la réflexion sur la place de la spectatrice devant l'écran, avec des résultats qui déplacent le débat sur une autre scène.

Jusqu'à maintenant, le spectateur de cinéma et le regardeur des arts visuels ont été, implicitement ou explicitement, des hommes. Considérons d'abord la constitution masculine du regard.

Un article fondamental sur le cinéma, la psychanalyse et le regard féminin a été publié par Laura Mulvey en 1975 et a été très discuté par la suite[108]. S'inspirant de la théorie lacanienne et des critiques féministes, elle pose

---

[104]. A. Anzieu, *op. cit.*, p. 38.

[105]. L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, p. 24.

[106]. L. Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*.

[107]. « Penis envy can be seen as the defensive fiction which not only manages castration anxiety, but also sustains Freudian theory. An « idée fixe » designed to stabilize an original undecidability, the story of penis envy — by projecting the boy's threatened loss or « cut » onto the girl's scarred psyche — plays the same role as the Medusa's head which at once represents castration and provides a reassurance against it. » M. Jacobus, *op. cit.*, p. 114.

[108] L. Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no 3, automne 1975, p. 6-18; nous citons ici sa réimpression dans *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*, p. 22-34.

l'inconscient patriarcal à la base de la formation psychique de l'individu et cherche à découvrir les structures préexistantes qui concourent à augmenter la fascination pour le cinéma. Selon elle, le paradoxe du phallocentrisme est qu'il dépend de la castration féminine pour donner sens au monde. C'est le manque qui inscrit le phallus comme présence symbolique. Elle souligne que la psychanalyse peut aider à la compréhension d'un monde structuré par le phallocentrisme mais que d'importantes questions n'ont pas été abordées par elle, comme le maternel en tant que régime constitué indépendamment de la primauté du phallus, la sexualité de la femme sans enfant, la sexuation de la petite fille…

18. Pulsion scopique et scoptophilie

Le plaisir du cinéma a partie liée à la pulsion scopique. Cette dernière n'est pas une pulsion primaire qui s'accompagne d'une plaisir d'organe, comme la pulsion orale. Toutefois, elle est essentielle à la compréhension du plaisir de voir. La pulsion, selon Freud, est le « représentant psychique des excitations, issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme »[109]; elle peut être orale, anale, phallique, scopique... La pulsion a un but (sa satisfaction), un objet (le moyen par lequel la pulsion se satisfait) et une source (le lieu d'origine de la pulsion)[110]. Les pulsions, d'abord partielles, se soumettent par la suite à l'organisation psychique que Freud a subordonnée à la génitalité; dans les cas où le refoulement est un échec, elles peuvent revenir au premier plan. Pour ce qui est de la pulsion scopique, son but est de voir, sa source est le système visuel, enfin son objet, identifié par Lacan, est le regard[111].

Dans les *Trois essais sur la sexualité*[112], Freud identifie la pulsion scopique comme l'une des composantes de la sexualité qui existe comme pulsion indépendante des zones érogènes. Les exemples de Freud portent sur le voyeurisme enfantin, leur désir d'apercevoir ce qui est interdit. Dans des écrits ultérieurs, Freud établira un lien avec le narcissisme : la pulsion est liée initialement à l'auto-érotisme prégénital, après quoi le plaisir du regard est transféré vers le regard des autres, par analogie. Exacerbée, la pulsion scopique devient scoptophilie et produit des voyeurs qui ne trouvent la satisfaction sexuelle que dans un regard « objectifiant » l'autre, en l'occurrence, la femme.

C'est à propos de la peinture que Lacan a développé la notion du regard comme objet *a :*

---

[109]. S. Freud cité par J. Aumont, *L'image*, p. 92.
[110]. *Ibid.*
[111]. *Ibid.*, p. 93.
[112]. Freud, « Trois essais sur la sexualité », *Œuvres complètes. Psychanalyse*, vol. 6.

> C'est ici que j'avance que l'intérêt que le sujet prend à sa propre schize est liée à ce qui la détermine — à savoir un objet privilégié , surgi de quelque séparation primitive, de quelque automutilation induite par l'approche même du réel, dont le nom, en notre algèbre, est objet *a*. [113]

Il distingue l'œil du regard, schize dans laquelle se manifeste la pulsion; le tableau est un piège à regard, dit Lacan, dans lequel à chercher le regard celui-ci s'évanouit. Le regard peut symboliser le manque. Cherchant comme toujours le Phallus, Lacan en trouve un fantôme dans les anamorphoses, soit dans *Les Ambassadeurs* d'Holbein, dans la tête de mort du premier plan, et découvre des pénis flapis dans les montres molles de Dali[114]. Lacan emprunte la notion de mimétisme à *Méduse et Cie* de Roger Caillois : le sujet s'insérerait dans le tableau par mimétisme, comme tache[115]. Lacan pose ensuite comme hypothèse que quelque chose du regard se manifeste toujours dans le tableau et que cet acte a un effet pacifiant, apollinien : le regardeur y serait invité à déposer là son regard comme on dépose les armes…

Cette théorie trouve son point d'achoppement dans les *Judith et Holopherne* de Naples et des Offices d'Artemisia Gentileschi où assurément le spectateur (et non la spectatrice) ne dépose les armes que pour se faire ravir son regard. En accord avec Susan Lurie[116], et contrairement à ce qu'affirme la psychanalyse d'obédience freudienne et lacanienne (et Laura Mulvey avec elle), nous prétendrons donc que ce n'est pas le manque des femmes qui effraie les hommes mais le fait qu'elle ne sont pas castrées.

S'inspirant du livre de Christian Metz, *Le signifiant imaginaire,* Mulvey indique donc que la position du spectateur dans la salle obscure et la distance créée par le dispositif cinématographique rapprochent le spectateur de la position de voyeur. Plus encore que la peinture, le cinéma possède des caractéristiques anthropomorphiques : l'échelle, l'espace, les histoires, ce qui accroît l'aspect narcissique de la pulsion scopique. Le cinéma reconduirait le stade du miroir tel que théorisé par Lacan : le spectateur, projetant ses désirs refoulés sur l'acteur principal, le « héros », serait alors plus parfait qu'il ne l'est réellement, comme

---

[113] Jacques Lacan, *Séminaire XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la Psychanalyse*, p. 78.

[114]. *Ibid.*, p. 82.

[115]. *Ibid.*, p. 91-92.

[116]. S. Lurie, « The Construction of the « Castrated Woman » in Psychoanalysis and Cinema », *Discourse*, p. 52-74.

lorsqu'il s'est reconnu la première fois. L'écran fait alors office de surface réfléchissante[117].

Mais si la pulsion scopique trouve sa satisfaction dans la contemplation de l'écran, il est un autre plaisir qui vient en contradiction avec le premier, celui de l'identification du sujet avec l'image, parce qu'elle est issue du narcissisme et de la constitution du moi. En termes cinématographiques, la contemplation requiert la séparation entre l'individu et ce qu'il voit alors que l'identification exige une fusion, mouvements contraires, dichotomie entre les pulsions et la libido majeure pour Freud.

> Durant son histoire, le cinéma semble avoir développé une illusion particulière de la réalité dans laquelle cette contradiction entre libido et moi a trouvé une magnifique complémentarité fantasmatique. En réalité, le monde fantasmatique de l'écran est soumis à la loi qui le produit. Les instincts sexuels et les processus d'identification ont une signification dans l'ordre symbolique qui articule le désir. Celui-ci, né avec le langage, permet la possibilité de transcender l'instinctuel et l'imaginaire mais son point de référence retourne continuellement au moment de sa naissance : le complexe de castration. En conséquence le regard, qui peut être source de plaisir dans sa forme, peut être menaçant dans son contenu et c'est la femme comme représentation/image qui cristallise ce paradoxe.[118]

Dans « La féminité », Freud prétend que le terme « actif » a été associé au masculin et « passif » au féminin[119]. Mulvey renforce cette affirmation en ajoutant que le regard ainsi que la structure narrative du film sont caractérisés de la même manière. Dans la narration cinématographique (l'étude de Mulvey porte

---

[117]. L. Mulvey, *op. cit.*, p. 25.

[118] « During its history, the cinema seems to have evolved a particular illusion of reality in which this contradiction between libido and ego has found a beautifully complementary phantasy world. In *reality* the phantasy world of the screen is subject to the law which produces it. Sexual instincts and identification processes have a meaning within the symbolic order which articulates desire. Desire, born with language, allows the possibility of transcending the instinctual and the imaginary, but its point of reference continually returns to the traumatic moment of its birth : the castration complex. Hence the look, pleasurable in form, can be threatening in content, and it is woman as representation/image that crystallizes this paradox. » L. Mulvey, *op. cit*., p. 26. Il est à remarquer que Mulvey ne fait pas la nuance entre pulsion scopique et scoptophilie.

[119] Bien que sous couvert de l'anatomie, ce que les recherches ont démenti depuis : à l'époque de Freud, on prétendait que le spermatozoïde était actif et l'ovule, passif. S. Freud, « Nouvelle suite des leçons », *Œuvres complètes. Psychanalyse*, t. 19.

particulièrement sur les films hollywoodiens des années 30 à 50), la figure masculine fait progresser l'action alors que par son pouvoir de fascination, le personnage féminin la bloque, la fige dans le temps et l'espace[120]. Plus encore, la figure féminine fait surgir une peur plus profonde, celle du manque, qui entraîne la peur de la castration et donc le « déplaisir ». Pour éviter l'angoisse de castration, l'inconscient a deux avenues : réactualiser le traumatisme originel (soit démystifier la femme) et contrebalancer le traumatisme par la dévaluation, la punition ou le sauvetage de l'objet coupable, comme dans le film noir; ou désavouer la castration en lui substituant un objet fétiche ou en transformant la figure elle-même en fétiche pour qu'elle devienne plus rassurante que menaçante (c'est le culte de la star)[121]. Le fétichisme, en échafaudant une figure attirante, la transforme en objet satisfaisant en lui-même alors que le voyeurisme peut être associé au sadisme : le plaisir réside dans la culpabilité et la punition de la personne coupable. Le sadisme s'insère bien dans un déroulement linéaire alors que le fétichisme scopique peut s'accommoder de son absence.

Il y a trois regards au cinéma (comme en peinture), ceux de la caméra, de l'audience et des personnages entre eux (et parfois à la caméra, mais il est plus rare). La convention veut que les deux premiers soient niés et subordonnés au troisième, le but ultime étant de faire adhérer le spectateur à la fiction.

> Ainsi, les deux regards matériellement présents dans le temps et dans l'espace sont subordonnés de façon obsessive aux besoins névrotiques du moi masculin. La caméra devient le mécanisme qui produit l'illusion de l'espace de la Renaissance, aux mouvements fluides compatibles avec l'œil humain, une idéologie de la représentation qui centrée sur la perception du sujet.[122]

Ces codes et leur relation aux structures formatives externes peuvent être changés et c'est ce à quoi les réalisatrices de films expérimentaux ou plus classiques se sont appliquées depuis que Mulvey a écrit son article, notamment Sally Potter en Angleterre, Margarete von Trotta en Allemagne, Yvonne Rainer aux États-Unis et Mulvey elle-même en collaboration avec Peter Wollen[123].

---

[120]. L. Mulvey, *op. cit.*, p. 27.

[121]. *Ibid.*, p. 29.

[122] « Thus the two looks materially present in time and space are obsessively subordinated to the neurotic needs of the male ego. The camera becomes the mechanism for producing an illusion of the Renaissance space, flowing movements compatible with the human eye, an ideology of representation that revolves around the perception of the subject » L. Mulvey, *op. cit.*, p. 33.

[123]. Ann Kaplan discute de ces réalisatrices dans *Women and Film. Both sides of the camera*.

Il existe des parallèles avec la peinture, bien que le lien de fascination soit moins fort en peinture qu'au cinéma, à cause de l'effet de réalité créé par la succession rapide des images. À cet égard, la photographie suscite sans doute un effet de réel plus grand que la peinture mais moins que le cinéma, et même si ces deux formes d'art affichent leur dette à la perspective. Comme au cinéma, trois regards coexistent, celui du peintre, celui du spectateur et celui des personnages entre eux. De même, la peinture, et particulièrement celle de Caravage et des caravagistes, a cherché à créer l'illusion parfaite. Le rapport voyeuriste existe, il est même exemplifié par l'histoire biblique de Suzanne et les vieillards, les deux hommes convoitant une belle femme faisant écho aux spectateurs devant le tableau. Si l'obscurité qui isole chaque spectateur n'existe pas en peinture, l'intimité créée par la proximité de la toile, le face à face avec le tableau en un point précis de l'espace favorise un dialogue de même nature. Si une trace de sadisme peut colorer la position du spectateur, il est cependant restreint par rapport aux effets cathartiques (au sens philosophique) de la diégèse cinématographique. Par contre, le fétichisme s'avère approprié pour décrire la situation du spectateur face au tableau. Jusqu'à maintenant, les historiens de l'art et les psychanalystes, suivant cette voie, ont identifié dans les *Judith* et Holopherne de Naples et des Offices le cimeterre comme fétiche qui à la fois coupe le phallus et en mime la présence, tout comme les jets de sang du tableau des Offices. Mais cela n'explique pas suffisamment l'horreur grandissante qui a accueilli ces tableaux et le rejet de l'artiste qui en est résulté.

Suivant la logique de Mulvey, le spectateur du tableau d'Artemisia se serait identifié avec Holopherne et aurait fétichisé Judith. Pour désavouer la castration, il aurait donc constitué le sabre en fétiche. Mais qu'en est-il de la peintre et de la spectatrice qui n'ont pas à affronter la crainte de la castration (puisqu'elles seraient déjà castrées) ?

Les différents modèles de Judith se trouvent également à être fétichisées diversement. Mais peut-être la castration féminine n'est-elle pas une constatation enfantine mais plutôt un fantasme d'homme adulte servant à désamorcer la terreur que la femme lui inspire : de fait, elle **n'est pas** castrée, bien qu'elle n'ait pas de pénis; et cette certitude refoulée serait à la source de la peur de la castration. Le discours psychanalytique aussi bien que les diverses formes d'art, prétend Susan Lurie, concourent à édifier l'image de la femme castrée précisément parce qu'elle possède tout ce que le pénis signifie pour l'homme sans en avoir[124].

---

[124] Deux textes soutiennent ce point de vue : « La pornographie et la peur des femmes : le dilemme sexuel mâle », *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie*, p. 179-194 et « The Construction of the « Castrated Woman » in Psychoanalysis and Cinema », *Discourse*, p. 52-74.

La peur de la castration ne viendrait pas de la vengeance du père contre les éventuelles activités sexuelles du petit garçon avec sa mère. Au tout début de sa vie, le bébé ne fait pas de différence entre le corps de sa mère et le sien; la séparation graduelle avec la mère est une rupture douloureuse qui suscite des sentiments d'abandon et de regret et l'envie de revenir à la plénitude du sentiment océanique[125]. Le monde imaginaire et la sexualité du petit garçon sont les seuls éléments compensatoires sur lesquels il exerce un plein contrôle, capacités qu'il peut combiner dans des fantasmes de domination du monde. Toutefois, ce pouvoir inventé ne correspond pas à la vulnérabilité objective de son pénis. L'incertitude alors peut se projeter sur ses pouvoirs imaginaires et les contaminer[126]. Le retour à cette période où le pénis n'était pas survalorisé serait une fusion où la volonté de la mère le ferait identique à elle, c'est à dire sans pénis, car il a découvert que la mère est différente de lui et possède une volonté propre :

> Contrairement à la castration qu'il est censé subir du père (et qu'il redoute peut-être dans d'autres contextes), la castration par la mère est appréhendée comme une fonction de son incompréhensible pouvoir de subsumer la partie distinctive mâle dans un tout féminin qui n'en a pas besoin.[127]

La présence du père est réconfortante, elle sert à garantir à l'enfant qu'il gardera son pénis et même que celui-ci grossira. En grandissant, il croit qu'il a « échangé » son pénis contre la plénitude ressentie lors de sa petite enfance; ainsi, le fantasme de réunion avec la mère lui fait croire que la castration est nécessaire pour retrouver le même bonheur. L'impuissance éprouvée dans l'enfance, combinée à la présence du pénis comme signifiant de son autosuffisance, renforce ce fantasme[128].

Lorsque l'homme découvre les organes sexuels féminins, le dilemme s'accroît; il s'aperçoit qu'il n'y a pas de manque mais quelque chose d'autre. Ces organes ne semblent pas aussi fragiles que les siens et ses formes ressemblent à

---

[125]. S. Lurie, « La pornographie et la peur des femmes : le dilemme sexuel mâle », *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie*, p. 181.

[126]. *Ibid.*, p. 182.

[127] « Unlike the straightforward one he is supposed to fear from dad (and perhaps does fear in other contexts), castration by the mother is feared as a function of her incomprehensible power to subsume the distinguishing male part in a female whole that does not require that part. » S. Lurie, « The Construction of the « Castrated Woman » in Psychoanalysis and Cinema », *Discourse*, p. 54.

[128]. S. Lurie, « La pornographie et la peur des femmes : le dilemme sexuel mâle », *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie*, p. 183.

une bouche « dévorante » qui transforment l'objet qu'ils incorporent et le laissent amoindri. Les estimations fantasmées des capacités féminines grandissent et sont désormais fondées sur la vue, sens qui a déclenché les peurs en premier lieu. Karen Horney dresse une liste des conséquences des pouvoirs destructeurs féminins dans la mythologie et la littérature : entre autres l'émasculation de Samson par Dalila, la décapitation d'Holopherne par Judith, le mythe primitif du *vagina dentata*, celui d'Hermaphrodite qui devient en partie féminin lorsqu'il rejoint la nymphe des eaux qui le désire…[129] L'acte sexuel devient un équivalent de la castration. En conséquence, le fantasme de la femme castrée est une réponse destinée à calmer la peur qu'elle inspire aux hommes et garantit qu'elle sera sans défense contre lui. Cette dévaluation est nécessaire pour que l'homme puisse poursuivre des relations amoureuses et sexuelles avec les femmes, parce qu'il ne pourra renoncer à elles comme il a renoncé à l'union avec sa mère. L'abondance des gestes destinés à « castrer » les femmes, à la fois littéralement et symboliquement, témoignent en faveur du point de vue selon lequel les hommes ne considèrent pas les femmes comme étant castrées a priori : les mutilations sexuelles, la pornographie violente en sont des signes concrets alors que les films d'amour seraient une façon symbolique d'y parvenir[130]. Selon Lurie, la psychanalyse serait une version « polie » de la préparation de la femme au désir masculin.

Lacan a identifié le phallus comme étant la métaphore par excellence; la métaphore, écrit Lurie, serait la parfaite métaphore pour la castration, la chute d'un signifiant vers le signifié d'un autre signifiant, la disparition d'un tout dans un autre tout :

> Cette métaphore manifeste non seulement le travail de la transformation imaginative (une aptitude que l'homme redoute dans la femme comme une fonction de son désir « castrateur ») au profit du désir masculin mais elle aussi bien équipée pour combattre une peur de la castration qui peut être retracée dans la crise de la signification.[131]

En effet, le phallus, s'il est conçu comme signifiant privilégié, empêche alors toute possibilité de manifestation du désir féminin sous une autre

---

[129] K. Horney, « The Dread of Woman », *Feminine Psychology*, p. 134-135.

[130]. S. Lurie, « The Construction of the « Castrated Woman » in Psychoanalysis and Cinema », *Discourse*, p. 56.

[131] « This metaphor not only manifests the working of imaginative transformation (a capacity the male fears in the female as a function of her « castrating » desire) to the profit of male desire, but is also well equipped to combat a castration fear that can be traced to a crisis in meaning. » Lurie, *op. cit.*, p. 57.

configuration métaphorique, le phallus cherchant à bloquer les processus dynamiques de signification qui déplacent et condensent les signifiants. De là la difficulté à constituer ou à retrouver une culture spécifiquement féminine, dont l'émergence a toujours déjà été contrariée pour que le système patriarcal fonctionne adéquatement, et le caractère parfois artificiel des efforts produits en ce sens.

Les articles de Mulvey et de Lurie font l'application de leur théorie au cinéma hollywoodien et décrivent en fait une femme telle que la psychanalyse l'a typifiée, soit une femme castrée. Ce que nous cherchons à l'inverse à montrer, et cette fois dans une peinture, c'est une femme qui n'est pas castrée et dont la représentation a été conçue par une femme.

Nous ne tenterons pas de soutenir qu'Artemisia Gentileschi a eu une vision transcendante du féminisme contemporain et l'a transmis dans ses tableaux. Pourtant, la violence, apanage masculin, dont elle a seule usé dans ses tableaux en tant que femme peintre, est un indice du caractère unique de ces deux tableaux. La liberté dont elle fait preuve dans la composition préfigure celle que les femmes ont maintenant dans le maniement de la représentation; sans faire d'elle une protoféministe, elle avait aussi sans doute une conscience aiguë de la situation qui lui était faite comme femme, comme elle l'exprime dans sa lettre à Antonio Ruffo du 13 novembre 1649[132]. À cet égard, la *Judith* des Offices, cette démonstration de virtuosité et de violence, serait un commentaire ironique sur les relations entre les sexes et incidemment sur la peur de la castration masculine. Mais les deux tableaux dévoileraient peut-être une connaissance inconsciente de la femme non castrée, terrifiante figure qui de plus inflige la castration. En tant que spectatrices et des spectateurs du XXIe siècle, nous ne pouvons, même avec toutes les recherches historiques possibles, voir les tableaux à la façon du XVIIe siècle; cela impliquerait aussi que les sociétés ne changent pas. Mieke Bal revendique le droit de tourner le dos aux lectures historicisantes, revendication liée à sa notion d'hystérie :

> Une lecture historique forcerait la lectrice à s'enquérir de la codification des gestes à la Renaissance, suivant laquelle cette lectrice pourrait conclure que ce geste n'a plus de rapport avec notre époque. Mais la lectrice moderne, qui s'intéresse plus à la sémantique de

[132] « Si j'avais été un homme, je doute que cela se serait passé de la sorte », écrit-elle à propos d'un dessin préparatoire que l'évêque de Santa Agata de' Goti lui a demandé de fournir, dessin qu'il a donné à un autre peintre pour faire le tableau. *Actes d'un procès pour viol en 1642, op. cit.*, p. 231.

> l'œuvre et à son potentiel pragmatique qu'à la signification de ses intentions, pourra choisir d'ignorer ces limites.[133]

Les lectures successives qui ont été faites des *Judith* des Offices et de Naples démontrent l'ancrage de plus en plus lourd de la peur de la castration dans l'inconscient masculin. Les auteurs des XVIIe et XVIIIe siècles, s'ils ne considèrent pas Artemisia comme un grand peintre, ne semblent pas traumatisés par la peur de la castration et ne condamnent pas les tableaux. Les XIXe et XXe siècles, par contre, voient la naissance, le succès et l'institutionnalisation de la psychanalyse, et grandir l'insécurité de la gent masculine. Les deux tableaux d'Artemisia cristallisent ce malaise, sont un condensé de tout ce qu'une femme ne doit pas être et surtout représenter : une femme qui n'est pas castrée. Le malaise est de plus amplifié par la conscience du sexe de l'artiste. La tactique du système sexué sera de masquer l'envergure de ces tableaux et de refaçonner l'image d'Artemisia, la faire correspondre au stéréotype de la féminité soumis et castré.

La combinaison de la scène sanglante et d'une nouveauté dans la représentation des types féminins contribue encore au scandale : Judith est une femme qui a atteint la maturité sexuelle et qui pourrait être mère, contrairement à la Judith de Caravage qui présente une jeune fille et dont la servante est caricaturalement vieille et laide, préfiguration de ce qui attend Judith. Le message implicite est alors ramené à une proposition acceptable : Judith a tué un homme mais le temps la tuera et surtout annulera sa force de séduction; elle sera alors castrée et soumise à la domination masculine. Cette vision contradictoire et terrible de la mère œdipienne comme plénitude jointe à une femme castratrice avait en effet de quoi faire nier cette puissance figurée : « tout est bien tant que le couteau est entre les mains d'un homme »[134] écrit Lurie, mais à propos autant du couteau de boucher que de celui qui sert au montage des films. Justement, le couteau ou plutôt l'épée est entre les mains d'une femme.

Deux des contemporaines d'Artemisia, Elisabetta Sirani et Fede Galizia ont aussi peint des *Judith*. Le premier tableau est attribué à Sirani (Baltimore, Walters Art Gallery) et l'autre, de Galizia, date de 1596 (Sarasota, Florida, John and Mabel Ringling Museum of Art). Les deux tableaux appartiennent au type de la

---

[133] « A historical reading would force the reader to inquire into the Renaissance codification of gesture, following which that reader might conclude that this gesture has no further relevance. But the modern reader, who is more interested in the work's semantic and pragmatic potential than in its intentional meaning, can choose to ignore these limitations. » M. Bal, *Reading « Rembrandt »*, p. 73.

[134]. S. Lurie, « The Construction of the « Castrated Woman » in Psychoanalysis and Cinema », *Discourse*, p. 61.

Judith élégante; la première laisse surtout voir sa robe, un emmêlement sophistiqué de tissus chatoyants, alors que la deuxième, couverte de perles mais les manches relevées, dépose la tête d'Holopherne sur un plateau, dans un geste qui la rapproche de Salomé. Puisqu'elle tient un poignard à la main, nous ne ferons pas l'erreur de Panofsky et conviendrons donc que cette femme est Judith. Elle n'est pas représentée comme une femme lascive et dangereuse; d'autres peintres l'ont représentée comme une élégante : Véronèse, Botticelli, Corrège, Stanzione, Gramatica... Peu ou pas de connotations sexuelles sinon un décolleté un peu profond chez Fede Galizia. Un intérêt pour la représentation des tissus partagé par beaucoup de peintres (et donc pas spécifiquement féminin), décrit dans le livre de Cesare Ripa, comme une technique à maîtriser : le *drappo cangiante*. On ne s'attendrait pas à les voir peindre des Judith sulfureuses comme celle de Rubens mais elles n'ont pas non plus eu la capacité fulgurante d'Artemisia de synthétiser l'horreur en une image, horreur particulièrement significative pour un homme, tout comme Caravage aurait peut-être représenté l'horreur pour une femme par la *Tête de Méduse*; cette androgynie psychique que certains hommes partagent avec les femmes pourrait avoir permis à Caravage de peindre la terreur d'une femme devant la mort. Toutefois, étant donné l'ambivalence de la représentation, il est loisible de considérer que Caravage a aussi peint là une représentation de terreur face à la castration.

19. L'ombre dans le tableau (2)

Très peu de théorisations ont été produites sur la psyché de la spectatrice, les auteures étant prisonnières des schémas restrictifs des théories construites par des hommes. Prisonnières surtout de la théorie lacanienne, qui empêche de penser la féminité autrement que subsumée au masculin. Julia Kristeva, lacanienne critique, a écrit qu'il était impossible de savoir ce que le « féminin » pourrait être, étant donné que les conceptualisations sont uniquement masculines. Toutefois, les concepts de Kristeva, et notamment sa réflexion sur le maternel, ont été adoptés par quelques théoriciennes féministes comme chemin possible vers la constitution d'un apport spécifiquement féminin dans diverses disciplines.

La situation particulière des femmes créatrices, qui peuvent à la fois toucher à la Mère par l'enfantement et par le travail artistique, n'a pas intéressé Kristeva (qui est pourtant mère et écrivain)[135]. *Possessions*, son roman philosophico-

[135] G. Spivak note avec perspicacité que chez Kristeva, l'enfant est masculin : dans « Maternité selon Giovanni Bellini », « Hérétique de l'amour » et « Noms de lieu ». Spivak, « Displacement and the Discourse of Woman », *Displacement; Derrida and After*, p. 194, note 30.

policier sur une décapitation, réfère aux œuvres d'Artemisia; elle fait d'Holopherne un homme violé et assimile Judith et Artemisia dans un raccourci stéréotypé. Un lapsus lui fait confondre Orazio et Agostino dans la personne du violeur comme Lea Lublin l'avait fait (mais cette fois consciemment).

On le sait, le lieu de l'irreprésentable, en psychanalyse, est la scène originelle. Trouver ce lieu, « toucher » à la Mère, ne pourrait se produire que dans la psychose, l'enfantement ou le travail artistique. Kristeva prétend que Bellini aurait réussi à toucher ce lieu à la limite du refoulement et à en exprimer l'éblouissement par le travail des champs colorés, au-delà de la représentation des madones à l'enfant. Kristeva fait de Bellini un précurseur de Matisse et de Rothko, dont l'intuition aura dû attendre quatre siècles pour se développer, laissant la place à la fétichisation du corps pratiquée par Léonard de Vinci. Mais ce que Bellini a ressenti dans cette traversée de la jouissance « perdue-irreprésentable-interdite » de la mère exprime sa propre expérience du maternel et du pictural, expérience en l'occurrence masculine et vénitienne du XVe siècle.

Michèle Montrelay rattache aussi l'ombre au maternel et cite le récit de Hofmannsthal, « La femme sans ombre », où une femme dépourvue d'ombre, celle qu'elle n'a pas reçue de sa mère, ne peut enfanter :

> Cette Ombre, qu'est-ce, sinon, en deçà de toute ombre détachée, par conséquent visible, l'Ombre absolue : cette substance féminine de jouissance qui fait étoffe à l'Autre, l'enveloppe et le développe à l'infini ? Double qui, loin de figurer le placenta, au contraire donne consistance à sa perte. Il est vrai : une femme ne peut devenir mère sans laisser exister au-dehors d'elle l'Ombre, qui, donnant corps, sans rien en dire, au Réel dont l'enfant participe, à sa place, contient la chose.[136]

L'ombre serait le lieu où l'on se perd, quelque chose comme les limbes, qui se transmet de mère en fille. Un lieu voilé; peut-être le voile se déchirera-t-il un jour et peut-être ce voile n'est-il que devant nos yeux mais pour le temps présent l'ombre semble obscurcir la connaissance du féminin. Il faut cesser de « retuer la mère (…) immolée à l'origine de notre culture »[137], pour pouvoir délivrer la création féminine de la disparition dans laquelle elle sombre.

Si Artemisia éprouve ses compétences dans le rendu anatomique précis de ses personnages féminins, suivant la tradition établie par Léonard et Michel-Ange, elle les imprègne de sensualité. Mais Artemisia expérimente aussi leur dévoration par l'ombre, qui menace de dissoudre les personnages dans la *Judith*

---

[136] M. Montrelay, *L'ombre et le nom. Sur la féminité*, p. 139.
[137] L. Irigaray, *Sexes et parentés*, p. 30.

des Offices et qui environne ceux de la *Judith* de Naples. Cette ombre modulée, qui s'installe jusque sur les personnages, les contient, les enferme et les recouvre tout à la fois. L'ombre (ou le pan, puisque le sombre drapé d'un rideau remplissait auparavant le fond de la surface), figure du maternel, est présente dans les deux tableaux qui nous ont occupée jusqu'ici mais aussi dans la *Judith et sa servante* du Palazzo Pitti et dans la *Judith et sa servante* de Détroit (ainsi que dans d'autres tableaux de sa manière caravagiste). Dans ce dernier tableau, la main de Judith qui cache la chandelle se répercute en une ombre circulaire, comme une éclipse, qui cache partiellement son visage, réattribuant sa figure à l'ombre. Manifestation du féminin, lieu d'inscription du maternel, écho silencieux de la présence des deux femmes. L'ombre n'est sans doute pas un lieu ineffable comme le champ coloré mais il est celui où tout se perd et tout se crée, d'où tout surgit et où tout s'abolit. Une figure à la fois menaçante et protectrice, où la mère est toute-puissante, fantasme issu du préœdipien.

L'association de cette figure fantomatique avec Judith influe-t-elle sur les affects de la personne qui regarde le tableau ? À partir du XIXe siècle, cette manifestation du féminin ayant été de plus en plus crainte et par le fait même, dévalorisée, le spectateur (et de même la spectatrice) aurait été de plus en plus enclin à dénigrer le tableau.

Artemisia ayant emprunté la technique du clair-obscur à Caravage, la question de la signification de l'ombre dans les tableaux de celui-ci se pose dans les mêmes termes. Dans le tableau de Caravage, la servante et Judith sont étroitement reliées par la composition; elles sont le même personnage dédoublé, l'image de la femme jeune et de sa vieillesse. De plus le tableau est divisé en deux, entre l'égorgé et la responsable du supplice : l'action se déroule donc entre le personnage féminin et le personnage masculin. Le regard passe de gauche à droite dans le sens de la main qui tient l'épée, puis de la main qui tire les cheveux d'Holopherne, pour aboutir « dans » le sac de la servante, tout cela quasi à la même hauteur, et sur le même plan, au niveau du ventre de Judith. Le drapé rouge du haut du tableau pend au-dessus de la tête d'Holopherne, comme si ce tissu allait servir de linceul. L'ombre vient redoubler la métaphore du drapé, chape de nuit qui va recouvrir Holopherne, elle est ici plus mortifère que chez Gentileschi. Elle serait donc l'expression de la peur de la castration, peut-être le fait de la mère (et non du père) dont la présence serait déplacée vers l'ombre.

20. Spectatrice ou travestie

Plusieurs lectrices ont demandé à Laura Mulvey, après la publication de « Visual Pleasure and Narrative Cinema », pourquoi elle ne s'était intéressé qu'au spectateur, ce qui est un indice de l'évolution du féminisme : après avoir analysé

l'impact des structures patriarcales sur les femmes, il fallait commencer à bâtir une théorie sur les femmes, sur leur création, sur leur psyché, et si possible, comme l'a souhaité Teresa de Lauretis, en-dehors des cadres masculins de référence. Mulvey a répondu en 1981 par « Afterthoughts on « Visual Pleasure and Narrative Cinema » Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* »[138]. Elle y reste encore très attachée à la théorie freudienne et y fait l'esquisse d'une spectatrice, toujours dans le cadre du film hollywoodien qui exacerbe les contrastes et les stéréotypes. Le film de King Vidor est un mélodrame qui met en scène une femme entre deux prétendants, l'un qui semble la personnification du mari idéal, un avocat riche et cultivé promis à un bel avenir, l'autre qui en est tout le contraire mais qui l'attire beaucoup plus, un être déviant qui ne s'intéresse qu'aux chevaux et aux fusils et qui risque de finir sa vie comme un hors-la-loi. Pearl peut soit se ranger et se couler dans le moule contraignant de l'épouse idéale ou adopter une vie plus en accord avec ses désirs mais plus risquée; le choix impossible de Pearl s'exprimera dans le drame final, où Pearl et Lewt (le cowboy) se tuent l'un l'autre. Mulvey pose l'hypothèse que la spectatrice pourrait, comme le spectateur, s'identifier au héros et bénéficier de la liberté d'action et du contrôle du monde diégétique; cette double possibilité est explorée à travers un film où l'identité sexuelle féminine est instable.

Mulvey recourt à Freud et à sa théorisation de la période phallique préœdipienne. Cette période est la même pour les petites filles et les petits garçons; Freud y oppose masculin et féminin à l'intérieur du développement de la fille : dans la phase phallique, le masculin, c'est-à-dire le comportement actif, se développe aussi chez les femmes; mais la passivité doit l'emporter et devenir constitutive de la personnalité féminine; mais des régressions au stade préœdipien peuvent survenir chez certaines femmes et l'alternance entre masculinité et féminité va s'établir chez elles.

> Dans ce sens, les films hollywoodiens structurés autour du plaisir masculin, offrant une identification avec le point de vue *actif*, permettent à la spectatrice de redécouvrir cet aspect perdu de son identité sexuelle, le fondement jamais totalement réprimé de la névrose féminine.[139]

---

[138] Le texte a d'abord été publié dans *Framework*, 15/16/17, été 1981, p. 12-15. Notre citation vient du livre de L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, p. 29-38.

[139] « In this sense, Hollywood genre films structured around masculine pleasure, offering an identification with the *active* point of view, allow a woman spectator to rediscover that lost aspect of her sexual identity, the never fully repressed bed-rock of feminine neurosis. » *Ibid.*, p. 31.

Bien que critique de la pensée de Freud, notamment de son association masculinité-activité, mais surtout de sa conception du féminin en opposition ou en parallèle au masculin, Mulvey la retient tout de même. Ainsi, l'identification au masculin serait réactivée par les films d'action et cette identification serait un ultime bastion de résistance, dans lequel la masculinité serait utilisée comme un ajournement (temporaire) du pouvoir patriarcal. Elle décrit le fantasme identificatoire de la spectatrice avec la masculinité comme « agité dans ses vêtements de travesti ». La conclusion que l'on peut tirer est ambiguë : Mulvey déplore-t-elle le fait que les femmes doivent utiliser des subterfuges pour apprécier un film hors du masochisme?

D'autres théoriciennes (du cinéma et de la psychanalyse) ont adopté la théorie de la mascarade. Mary Ann Doane reprend la théorie du voyeur de Christian Metz et souligne le besoin de distance du spectateur, la bonne distance face à l'écran, la distance face à son objet de désir; ce qui caractérise le cinéma, en plus de la distance qu'il partage avec d'autres arts dont la peinture, est un redoublement du manque qui suscite le désir… du spectateur. Or, qu'en est-il pour la spectatrice?

> Pour la spectatrice, il y a une certaine surprésence de l'image — elle *est* l'image. Étant donné la proximité de cette relation, le désir de la spectatrice peut seulement être décrit en termes d'une sorte de narcissisme — le regard féminin exige un devenir. Il paraît ainsi nier la distance même ou le fossé désigné par Metz et Burch comme la condition préalable essentielle du voyeurisme.[140]

Citant les théories de Luce Irigaray, Hélène Cixous, Sarah Kofman et Michèle Montrelay, elle souligne que la spécificité féminine a été pensée en termes de proximité spatiale. La conclusion qu'elle tire est que le corps de la femme, dans sa présence excessive, l'empêche d'assumer la même position que les hommes dans ses rapports aux systèmes de signification. Elle cite Irigaray selon laquelle les femmes sont beaucoup plus à l'aise avec le sens du toucher qu'avec les structures du visible. Les femmes, semble-t-il n'auraient pas d'aptitudes particulières pour la fétichisation.

---

[140] « For the female spectator there is a certain over-presence of the image — she *is* the image. Given the closeness of this relationship, the female spectator's desire can be described only in terms of a kind of narcissism — the female look demands a becoming. It thus appears to negate the very distance or gap specified by Metz and Burch as the essential precondition for voyeurism. » M. A. Doane, « Film and the Masquerade : Theorising the Female Spectator », *Screen*, p. 78.

Doane mentionne que Freud et Cixous observent tous les deux que les femme semblent plus bisexuelles que les hommes (ce qui pourrait n'être que le signe d'une capacité d'adaptation obligée, ajouterons-nous, et donc un fait de culture). Selon elle, la mascarade, c'est-à-dire l'étalage d'un excès de féminité, est beaucoup moins récupérable que le travestissement car la mascarade est une reconnaissance que la féminité est construite comme un masque qui cache un vide, celui de la non-identité de la féminité.

À notre avis, c'est plutôt le contraire qui se produit. La mascarade, dans le cas d'une cliente de Joan Rivière, était déployée lorsque la cliente, une intellectuelle, se rassurait dans le déploiement d'un excès de féminité pour se dédouaner du succès qu'elle obtenait dans son travail. La féminité comme vide a été théorisée par la terreur des hommes; la mascarade chez cette femme en particulier n'est qu'une réaction de défense contre un succès mal assumé dans un monde hostile. L'article de Rivière a d'ailleurs été écrit en 1929, ce qui doit être pris en considération. Mais la mascarade comme théorie n'est qu'un renforcement de la féminité comme comportement soumis au système sexué; en effet, cet étalage de signes féminins plaît aux hommes et les rassure contre ce vide présumé ou ce manque, qui a été théorisé par eux.

Nous préférons explorer la notion de travestissement, même si elle semble au premier abord une façon de plus de tomber dans le désir masculin. Là réside peut-être le leurre véritable, en ce que la féminité change de mode et prouve peut-être qu'elle n'est pas si soumise aux restrictions qui la diminuent. Travestissement qui pourrait s'appeler autrement : stratégie du mimétisme, comme l'écrit Irigaray, à adopter volontairement, dans un premier temps, pour trouver une autre voie :

> Jouer de la mimésis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre — en tant que du côté du « sensible », de la « matière »… — à des « idées » notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire « apparaître », par un effet de répétition ludique, ce qui devrait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage.[141]

Cette possibilité de se mettre dans la peau de l'autre est riche de conséquences théoriques. Ainsi, si la femme peut aussi (temporairement) adopter la masculinité et s'identifier au personnage principal de la diégèse, contrairement à l'homme qui semble plus enfermé dans son identité, cette mobilité lui

---

[141] L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, p. 74.

permettrait d'adopter et de comprendre d'autres positions psychiques (ce qui n'en fait pas un homme). Cette position instable n'est peut-être qu'un passage. Le travestissement, transféré de spectatrice à peintre, expliquerait peut-être aussi la polyvalence d'Artemisia, cette capacité de se glisser dans le désir des collectionneurs pour leur donner ce qu'ils voulaient, soit des nus attirants, tout en pouvant aussi donner un point de vue féminin et des tableaux qui surpassaient en intensité tout ce qui avait été fait par des femmes jusqu'alors et tout qui sera fait jusqu'au XXe siècle :

> « L'intensité d'une forme irait-elle jusqu'à se définir métapsychologiquement comme *le retour du refoulé dans la sphère du visuel*, et plus généralement encore dans la sphère de l'esthétique ? »[142].

En remplaçant « forme par « formes dans le tableau », la question est tout aussi pertinente. Refoulé d'une violence féminine inacceptable, qui, tant qu'elle était peinte par des hommes, prenait l'envergure d'un mythe mais qui devenait « dangereuse » lorsque peinte par une femme. Les mailles un peu lâches du filet du système sexué ont laissé survivre assez de traces pour que la peinture d'Artemisia Gentileschi subsiste et soit redécouverte.

---

[142]. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 182.

Conclusion

Jusqu'à maintenant, nous avons considéré Artemisia Gentileschi en rapport avec différentes conceptions de l'histoire de l'art, de la sémiotique et de la psychanalyse. Nous avons constaté que le canon l'avait presque exclue, canon influencé par le *sex-gender system*. La morale puritaine du XIXe siècle étant l'un des composants de ce canon, elle a dans son cas renforcé l'exclusion qui était déjà impartie aux femmes artistes et qui a perduré jusqu'au milieu du XXe siècle. Les historiennes de l'art féministes ont ramené au jour les artistes oubliées puis ont repensé le cadre théorique de l'histoire de l'art. Dans les années 80, le passage au postmodernisme a été vu par plusieurs féministes comme un signe de la fin des relations conflictuelles qui avaient marqué le modernisme (c'est-à-dire le formalisme greenbergien) et le féminisme. Dix ans plus tard, les historiennes de l'art féministes occupent des places dans le domaine universitaire, tant celui de l'histoire de l'art traditionnelle que celui des *critical studies*. L'orientation de tout un pan de l'histoire de l'art vers la sémiotique, qui fait partie d'un courant plus vaste dans les sciences sociales, semble bien établie. La part « masculine » de la sémiotique pourra-t-elle ignorer le travail de sa contrepartie féminine ?

L'histoire de l'art traditionnelle perd pied lorsque l'on aborde l'art contemporain. Elle s'accommode mal du changement de paradigmes survenu au XXe siècle et de la déstabilisation qu'elle provoque. Peu d'historiens de l'art s'intéressent à la fois à l'art contemporain et à l'art plus ancien; il existe une coupure quasi épistémologique entre ces deux « espèces » d'historiens. Il est vrai que l'hermétisme de l'art contemporain a une dimension « médusante » (si le terme est pris dans son acception traditionnelle), pour la plupart d'entre eux. L'art contemporain transgresse les catégories traditionnelles, menace le spectateur et la spectatrice dans leurs certitudes. Les pratiques dites « relationnelles », ces dernières années, ont davantage repoussé les frontières entre l'art et le non-art, en conférant à de banales relations interpersonnelles le statut d'art. Subsistent encore des pratiques plus conventionnelles mais elles sont souvent reliées entre elles de façon désarçonnante. Qu'on pense à Gerhard Richter qui peint comme un photographe et qui photographie comme un peintre.

Ces trente dernières années, les historiennes de l'art et théoriciennes ont redécouvert les femmes artistes, tenté de donner une place à certaines à l'intérieur du *mainstream*; d'autres ont mis au jour les fondements épistémologiques de l'histoire de l'art. Le système de l'art contemporain est influencé par le même *sex-gender system* qui exclut les femmes artistes de la reconnaissance et passe par les mêmes circuits de monographies, d'expositions rétrospectives et de représentations dans les galeries et les musées, à ceci près que l'artiste est en général encore vivant. De nos jours, très peu de femmes ont le statut d'artiste

« nationale », soit une artiste dont on retrouve une œuvre dans tous les musées d'art contemporain, qui représente le pays à la biennale de Venise ou à la Dokumenta de Kassel, etc. En France, si Daniel Buren est assurément un des artistes les plus médiatisés, on ne peut en dire autant d'Annette Messager, de Sophie Calle ou de Sylvie Blocher, par exemple.

Aux États-Unis, des théoriciens et des théoriciennes de l'art contemporain, dans la mouvance de la revue *October*, ont endossé le féminisme en tant que position renouvelant le statut de l'œuvre et de l'artiste. Craig Owens, par exemple, écrivait « The Discourse of Others : Feminists and Postmodernism », publié dans *The Anti-Aesthetic*, dans le sillage des redéfinitions que le concept de postmodernisme entraînait dans les années 80. Il y soulève le fait que la discussion sur le postmodernisme a jusqu'alors négligé de considérer la différence sexuelle :

> L'absence de discussions sur la différence sexuelle dans les écrits sur le postmodernisme, de même que le fait que peu de femmes aient participé au débat modernisme/postmodernisme suggère que le postmodernisme pourrait être une autre invention masculine manigancée pour exclure les femmes.[1]

Owens propose au contraire que l'insistance sur la différence et sur l'incommensurabilité est une des caractéristiques du postmodernisme. Owens révise un article écrit à propos d'une performance de Laurie Anderson et se reproche de ne pas avoir saisi la dimension sexuelle à laquelle Anderson faisait allusion. Dans le même temps, il souligne que peu d'hommes ont accepté d'engager le dialogue avec les féministes et que, souvent, les femmes sont incluses parmi les autres formes de différence, sans aucune nuance, ce qui les équivaut à réaffirmer qu'elles sont incomplètes.

Si les théoriciennes féministes ont amené une nouvelle vision des œuvres anciennes, les artistes de notre époque y contribuent aussi. Selon Owens, un autre des traits propres aux pratiques féministes postmodernes serait la multiplicité de leurs activités artistiques, qui inclurait les activités théoriques. S'inspirant de théories psychanalytiques ou sémiotiques contemporaines, elles travaillent le réel de façon à faire surgir de nouveaux liens entre la pensée et l'art. Ainsi, Mary

---

[1]. « The absence of discussions of sexual difference in writings about postmodernisme, as well as the fact that few women have engaged in the modernism/postmodernism debate, suggest that postmodernism may be another masculine invention engineered to exclude women. » C. Owens, « The Discourse of Others : Feminists and Postmodernism », *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, p. 61.

Kelly, Cindy Sherman, Martha Rosler, Barbara Kruger, Sylvie Blocher… Et plusieurs autres.

L'artiste américaine Mary Kelly a conçu de 1973 à 1979 des œuvres intitulées *Post-Partum Document*, puis *Interim, Part I* et *Part II*, de 1984 à 1990. Une fructueuse confusion des genres y règne puisqu'on y trouve une pluralité de modes de représentation : ces œuvres sont d'abord des critiques de la théorie lacanienne mais exposent aussi des objets ou des photographies; les registres d'expression des textes y sont multiples : scientifique, médical, autobiographique, théorique,... Le *Post-Partum Document* est une étude des six premières années de l'enfant (masculin) de Kelly dans une perspective lacanienne critique. Kelly y sème les traces de la vie de l'enfant, encadrées sous verre comme des objets précieux. Les textes théoriques abordent une facette ignorée par Lacan : la constitution de fantasmes maternels vis-à-vis de l'enfant. De plus, on peut constater que l'artiste y laisse affleurer des indices d'un fétichisme féminin : la mère compenserait la perte de la fusion avec l'enfant par la fétichisation des objets qui entourent celui-ci. La connaissance et la transgression proviennent cette fois d'une artiste-théoricienne. Dans *Interim* la part de la psychanalyse est moins notable mais elle sous-tend toute la présentation, qui conjugue textes et photographies.[2]

Alors que Mary Kelly ne montre jamais le corps féminin, l'artiste américaine Cindy Sherman endosse la théorie de la mascarade jusqu'à une névrose d'identifications, jusqu'à la rendre invraisemblable. Dans ses photographies et ses films, elle se métamorphose en une multitude de personnages féminins, de la star à la victime d'un événement sanglant. Le regard sur ses images présumé par Sherman est explicitement masculin parce qu'elle y est consciemment exhibée, « objectifiée », mais c'est en fait un clin d'œil aux spectatrices car la déconstruction de la féminité qu'elle opère passe par une stratégie où ses différents avatars ne visent pas seulement à séduire mais aussi à heurter le regard. Sherman déstabilise la volonté de fixité et de maîtrise que cherche à établir le regard masculin donc déplace consciemment le regard et le dirige, assumant ainsi une certaine masculinité.

Au delà des différences radicales entre les époques, il existe certains parallèles entre l'art de Sherman et celui d'Artemisia Gentileschi; cette dernière a endossé des identités nombreuses tout en sachant pertinemment l'effet que ces personnifications auraient chez les collectionneurs ou les princes qui recevraient le tableau; ceux-ci, parfois, réclamaient des autoportraits. L'autoportrait était une pratique relativement récente et courante chez les femmes peintres, comme mode

---

[2]. P. Beaudet, « Mary Kelly : déconstruire la féminité », *ETC Montréal*, p. 58-59.

de présentation et de reconnaissance; le père de Sofonisba Anguissola, par exemple, envoyait les autoportraits de sa fille dans toute l'Italie. L'autoportrait est aussi une pratique contemporaine récurrente et elle n'est pas que le fait des femmes artistes. Il conjoint deux désirs, celui de représenter et de se représenter qui, au delà du narcissisme intrinsèque à l'autoreprésentation, suscite ce que René Payant appelle l'effet Méduse, « par lequel le destinataire du tableau se trouve capté, en quelque sorte inclus (perdu) dans le dispositif du tableau qui l'oblige à ne pouvoir dire que : oui, peins-moi. »[3] Cet effet médusant, nous l'avons étudié plus haut; il ne s'appliquerait sans doute pas aux femmes ou du moins, pas de la même façon. D'après l'hypothèse de Mary GarrardArtemisia Gentileschi aurait peint son autoportrait dans le tableau appelé *L'allégorie de la Peinture*. S'il est vrai qu'elle ait créé dans ce tableau une correspondance unique entre sa personne et sa profession, alors Gentileschi serait un modèle remarquable pour les femmes artistes contemporaines, transformant le regard porté sur sa profession et sur elle-même comme femme artiste.

Les artistes contemporaines, de même que les théoriciennes, produisent de nouveaux modes de représentation qui ne réédifient pas les hiérarchisations anciennes. Leurs créations, qui se renforcent mutuellement, contribuent à éviter la répétition des stéréotypes sur les femmes et à créer de nouveaux possibles.

---

[3] R. Payant, « Picturalité et autoportrait : la fiction de l'autobiographie », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, p. 89.

Bibliographie

Psychanalyse

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *L'amour du narcissisme.* Paris, Gallimard, 1980.

ANZIEU, Annie. *La femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*. Paris : Dunod, 1989.

ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard, 1981.

CLÉMENT, Catherine. *Vies et légendes de Jacques Lacan*. Paris : Grasset, 1981.

EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Traduit de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy. Paris : Gallimard, 1974.

FERENCZI, Sandor. *Œuvres complètes. Psychanalyse 3 : 1919-1921*. Traduit par Judith Dupont et Myriam Viliker. Paris : Payot, 1974.

FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes. Psychanalyse.* Traduit de l'allemand sous la direction d'André Bourguignon et Pierre Cotet. Paris : Presses universitaires de France, 1980-. 21 vol.

FREUD, Sigmund. *Résultats, idées, problèmes*. Traduit de l'allemand. Paris : Presses universitaires de France, 1987-1988. 2 vol.

FREUD, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Traduit de l'allemand par James Strachey *et al*. London : Hogarth Press, 1957.

HORNEY, Karen. *Feminine Psychology.* New York : W. W. Norton, 1967.

KRIS, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York : Columbia University Press, 1952.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.

KUHNS, R. *Psychoanalytic Theory of Art*. New York : Columbia University Press, 1983.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire, XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1964 (éd.1973).

LACAN, Jacques. *Le Séminaire, XX. Encore. 1972-1973*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1975.

LAPLANCHE, Jean. *Castration, symbolisations*. Paris : Presses universitaires de France, 1980.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Baptiste. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 1967 (éd. 1976).

OREMLAND, Jerome D. *Michelangelo's Sistine Ceiling. A Psychoanalytic Study of Creativity.* Madison, Connecticut : International Universities Press, 1989.

POMMIER, Gérard. *L'exception féminine. Essai sur les impasses de la jouissance*. Paris : Point Hors Ligne, 1985.

RIVIÈRE, Joan. « La féminité en tant que mascarade », *Féminité mascarade*, Traduit par Victor Smirnoff. Paris : Seuil, 1994.

SCHNEIDER, M. « Père, ne vois-tu pas... » *Le père, le maître, le spectre dans l'interprétation des rêves*. Paris : Denoël, 1985.

SPITZ, Ellen Handler. *Art and Psyche. A Study in Psychoanalysis and Aesthetics.* New Haven and London : Yale University Press, 1985.

Articles de périodiques

ANZIEU, Didier. « Freud et la mythologie », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1, 1970, p. 114-145.

GABBARD, Glen, GABBARD, Krin. « The Female Psychoanalyst in the Movies », *Journal of the American Psychoanalyst Association*, 37, 1989, p. 1031-1049.

KLEINSCHMIDT, Hans J. « Discussion of Laurie Schneider's Paper », *American Imago*, 33, printemps 1976, p. 92-97.

KRISTEVA, Julia. « Le temps des femmes », *34/44 Cahiers de recherche de S.T.D.*, 5, hiver 1979, p. 5-19.

KRISTEVA, Julia. « Maternité selon Giovanni Bellini », *Polylogue*. Paris, Seuil, 1977, p. 409-435. Première publication dans *Peinture*, 10-11, décembre 1975.

OREMLAND, Jerome D. « Mourning and its effect on Michelangelo's Art. », *The Annual of Psychoanalysis*, 8, 1980, p. 317-351.

OREMLAND, Jerome D. « The Wide Scope of Psychoanalytic Investigations of Art », *Dialogue*, 5, 1981, p. 5-13.

POINTON, Marcia. « Artemesia [*sic]* Gentileschi's *The Murder of Holofernes* », *American Imago*, vol. XXXVIII, 4, 1981, p. 343-367.

SCHNEIDER, Laurie, « Donatello and Caravaggio : The Iconography of Decapitation », *American Imago*, 33, printemps 1976, p. 76-91.

SLAP, Joseph. «Artemisia Gentileschi : Further Notes », *American Imago*, XLII, 3, 1985, p. 335-342.

SNOW, Edward. « Theorizing the Male Gaze : Some Problems », *Representations*, 25, hiver 1989, p. 30-41.

Féminisme

ADAMS, Parveen. *The Emptiness of the Image. Psychoanalysis and Sexual Differences*. New York and London : Routledge, 1996.

Art and Sexual Politics. Women's Liberation, Women Artists and Art History. New York, Collier Books, 1971. Sous la direction de Thomas B. Hess et Elizabeth C. Baker.

BAL, Mieke. *Death and Dissymetry. The Politics of Coherence in the Book of Judges*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1988.

BAL, Mieke. *Double Exposures*. New York : Routledge, 1996.

BAL, Mieke. *On Meaning-Making. Essays in Semiotics.* Sonoma, California : Polebridge Press, 1994.

BAL, Mieke. *Reading « Rembrandt ». Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

BIRON, Monique, DELAGE, Gisèle. *Au féminin; Guide de féminisation des titres de fonction et des textes*. Québec, Canada : Office de la langue française, 1991.

BRAIDOTTI, Rosi. *Patterns of Dissonance*. *A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Traduit par Elizabeth Guild. New York : Routledge, 1991.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London : Thames and Hudson, 1990.

CONTI ODORISIO, Ginevra. *Donna e societá nel seicento*. Roma : Bulzoni, 1979.

Double Vision : Perspectives on Gender and the Visual Arts. Mississauga, Canada : Associated University Presses, 1995. Sous la direction de Natalie Harris Bluestone.

The Female Body in Western Culture, Contemporary Perspectives. Cambridge, Massachussets : Harvard University Press, 1986. Sous la direction de Susan Rubin Suleiman.

Feminism and Art History. Questioning the Litany. New York : Harper & Row, 1982. Sous la direction de Norma Broude et Mary D. Garrard.

Féminisme, art et histoire de l'art. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994. Textes de Marcia Tucker et al.

Feminist Studies/Critical Studies. Bloomington : Indiana University Press, 1986. Sous la direction de Teresa de Lauretis.

FINE, Elsa Honig. *Women and Art. A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century*. London and Montclair, New Jersey, Allanheld & Schram, Prior, 1978.

FUSS, Diana. « Reading like a Feminist », *The Essential Difference*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1994. Sous la direction de Naomi Schor et Elizabeth Weed.

GALLOP, Jane. « Women » in *Spurs* and Nineties Feminism », *Derrida and Feminism : Recasting the Question of Woman.* New York : Routledge, 1997. Sous la direction de Ellen K. Feder, Mary C. Rawlinson, Emily Zakin.

GARRARD, Mary D. Artemisia Gentileschi. *The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton : Princeton University Press, 1989.

Gender and History in Western Europe. London : Arnold, 1998. Sous la direction de Robert Shoemaker et Mary Vincent.

Gender and Reading : Essays on Readers, Texts, and Contexts. Baltimore : John Hopkins University Press, 1986. Sous la direction de Elizabeth A. Flynn et Patrocinio P. Schweickart.

GREER, Germaine. *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York : Farrar Straus Giroux, 1979.

HARRIS, Ann Sutherland, NOCHLIN, Linda. *Women Artists : 1550-1950*. New York et Los Angeles : LACMA et Alfred A. Knopf, 1976.

HELLER, Nancy G. *Women Artists. An Illustrated History*. New York : Abbeville Press, 1987.

HIGONNET, Anne. « Situation critique de la féminité ». *La critique d'art en France, 1850-1900*. Saint-Etienne, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1989, p. 121-133.

Histoire des femmes en Occident. Paris : Plon, 1991. Sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot. 5 vol.

IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Minuit, 1977.

IRIGARAY, Luce. *Sexes et parentés.* Paris : Minuit, 1987.

IRIGARAY, Luce. *Spéculum de l'autre femme*. Paris : Minuit, 1974.

JACOBUS, Mary. *First Things. The Maternal Imaginary in Literature, Art and Psychoanalysis.* New York et London : Routledge, 1995.

JACOBUS, Mary. *Reading Woman : Essays in Feminist Criticism*. New York : Columbia University Press,1986.

KAPLAN, Ann E. *Women and Film. Both sides of the camera*. New York and London : Methuen, 1983

KELLY, Joan. *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*. Chicago : The University of Chicago Press, 1984.

KOFMAN, Sarah. *L'énigme de la femme. La Femme dans les textes de Freud*. Paris : Galilée, 1980.

KOFMAN, Sarah. *Quatre romans analytiques*. Paris : Galilée, 1974.

LAQUEUR, Thomas Walter. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Massachussets : Harvard University Press, 1990.

LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1987.

LURIE, Susan. « La pornographie et la peur des femmes : le dilemme sexuel mâle. » in *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie*. Montréal : Traduit par Monique Audy avec la collaboration de Martin Dufresne. Éditions du remue-ménage, 1983, p. 179-194. Textes réunis par Laura Lederer.

MANNONI, Maud. *Elles ne savent pas ce qu'elles disent*. Paris : Denoël, 1998.

Men in Feminism. New York : Methuen, 1987. Sous la direction de Alice Jardine et Paul Smith.

MODLESKI, Tania. *The Women who Knew too much. Hitchcock and Feminist Theory*. New York and London : Routledge, 1988.

MONTRELAY, Michèle. *L'ombre et le nom. Sur la féminité.* Paris : Minuit, 1977.

MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington : Indiana University Press, 1988.

NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York : Harper & Row, 1988.

PARKER, Rozsika, et POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London and Henley : Routledge & Kegan Paul, 1981.

PETERSEN, Karen, WILSON, J.J. *Women Artists : Recognition and Reappraisal, from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*. New York : New York University Press, 1976.

POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London and New York : Routledge, 1999.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference : Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres et New York : Routledge, 1988.

Rewriting the Renaissance; The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1986. Sous la direction de Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan et Nancy J. Vickers.

SALOMON, Nanette. « The Art Historical Canon : Sins of Omission », *(En)Gendering Knowledge. Feminists in Academe*. Knoxville : The University of Tennessee Press, 1991. Sous la direction de Joan E. Hartman et Ellen Messer-Davidow.

SCHOR, Naomi. *Reading in Detail*. New York et Londres : Routledge, 1989.

SLATKIN, Wendy. *Women Artists in History from Antiquity to the 20th Century*. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1985.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « Displacement and the Discourse of Woman », *Displacement. Derrida and After*. Bloomington : Indiana University Press, 1982. Sous la direction de Mark Krupnick.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics.* New York, Methuen, 1987.

The Essential Difference. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1994. Sous la direction de Naomi Schor et Elizabeth Weed.

TUFTS, Eleanor. *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists*. New York : Paddington Press, 1974.

WOOLF, Virginia. *Une chambre à soi*. Traduit de l'anglais par Clara Malraux. Paris : Denoël/Gonthier, 1929 (éd. 1951).

YAGUELLO, Marina. *Les mots et les femmes. Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine.* Paris : Payot, 1978.

Articles de périodiques

AGO, Renata. « Universel/particulier : femmes et droits de propriété (Rome, XVIIe siècle) », *Clio*, 7, 1998, p. 101-116.

ALCOFF, Linda. « Cultural Feminism versus Post-Structuralism : The Identity Crisis in Feminist Theory », *Signs*, 13, 3, printemps 1988, p. 405-436.

BARRETT, Michèle. « The Concept of « Difference », *Feminist Review*, 26, juillet 1987, p. 29-41.

BEAUDET, Pascale. « Mary Kelly : déconstruire la féminité », *ETC Montréal*, 7, printemps 1989, p. 58-59.

BROUDE, Norma et GARRARD, Mary D. « An Exchange on the Feminist Critique of Art History », *The Art Bulletin*, LXXI, 1, mars 1989, p. 124-126.

BROUDE, Norma et GARRARD, Mary D. « Review », *Women's Art Journal*, IV, automne 1983-hiver 1984, p. 43.

CALLAMARD, Agnès. « Droits de l'homme ou droits humains? Le sexisme à fleur de mots », *Le Monde diplomatique*, mars 1998, p. 28.

CAVALIERE, Barbara. « Artemisia Gentileschi : Her Life in Art », *Womanart*, I,2 (automne 1976), p. 18-23 et I, 3 (hiver-printemps 1977), p. 22-25.

CIXOUS, Hélène. « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, 61, 1975, p. 39-54.

CIXOUS, Hélène. « Le sexe ou la tête », *Cahiers du GRIF*, 13, octobre 1976, p. 5-15.

COMBALÌA, Victoria. « Contre le féminisme étroit », *Art Press*, 205, septembre 1995, p. 51-54.

DEUTSCH CARROLL, Margaret. « The Erotics of Absolutism : Rubens and the Mystification of Sexual Violence », *Representations*, 25, hiver 1989, p. 3-30.

DOANE, Mary Ann. « Film and the Masquerade : Theorising the Female Spectator », *Screen*, 23, 3-4, septembre-octobre 1982, p. 74-87.

DOUMATO, Lamia. « The Literature of Woman in Art », *The Oxford Art Journal*, 3, 1, avril 1980, p. 74-77.

FELSKI, Rita. « The Doxa of Difference », *Signs*, 23, 1, automne 1997, p. 1-21.

FFOLLIOTT, S. « Artemisia Gentileschi : The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art », *Woman's Art Journal*, 12, 1, printemps-été 1991, p. 41-42.

GABHART, Ann, BROWN, Elizabeth. « Old Mistresses, Women Artists of the Past », *The Walters Art Gallery Bulletin*, 24, 7, avril 1972, n.p.

GARRARD, Mary D. « Artemisia Gentileschi's Corisca and the Satyr », *Burlington Magazine*, CXXXV, 1078, janvier 1993, p. 34-38.

GARRARD, Mary D. « Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting », *The Art Bulletin*, 62, 1, mars 1980, p. 97-112.

GOUMA-PETERSON, Thalia, MATHEWS, Patricia. « The Feminist Critique of Art History », *The Art Bulletin*, 69, 3, automne 1987, p. 326-357.

HARTMANN, Heidi. « Capitalism, Patriarchy and Job Segregation by Sex », *Signs*, 1, 3, supplément du printemps 1976, p. 137-169.

HARRIS, Ann Sutherland. « Fresh Paint », *Women's Review of Books*, VI, 12, 1989, p. 8-10.

HOWELL, Martha C. « Mariage, Property, and Patriarchy : Recent Contributions to a Literature » , *Feminist Studies*, 13, 1, printemps 1987, p. 203-224.

KAMINER, Wendy. « Feminism's Identity Crisis », *The Atlantic*, 272, 4, octobre 1993, p. 51-68.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. « La bourse ou les boules de saint Nicolas. De quelques représentations des biens féminins en Italie », *Clio*, 7, 1998, p. 73-89.

LASVERGNAS, Isabelle. « Le meurtre de la mère dans l'inconscient de la psychanalyse », *Les Cahiers de recherche du GREMF*, cahier 19, 1988, p. 37-56.

LIPPINCOTT, Kristen. «Review of Books », *Renaissance Studies*, IV, 4, 1990, p. 444-448.

LURIE, Susan. « The Construction of the « Castrated Woman » in Psychoanalysis and Cinema ». *Discourse*, 4, hiver 1981-1982, p. 52-74.

MAURICE, Christine. « Artemisia Gentileschi : une horreur médusée », *Art Press*, 5, mars 1977, p. 20-21.

MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. London and New York, Routledge, 1992, p. 22-34.

POLLOCK, Griselda. « Book Reviews », *The Art Bulletin*, 72, 3, septembre 1990, p. 499-505.

RANDO, Flavia. « The Essential Representation of Woman », *Art Journal*, 50, 2, été 1991, p. 48-52.

SCHWARTZ, Therese. « They Built Women a Bad Art History », *Feminist Art Journal*, II, 3, automne 1973, p. 10-11, 22.

SCOTT, Joan W. « Gender : A Useful Category of Historical Analysis », *American Historical Review*, 91, 5, décembre 1986, p. 1053-1075.

SHERLOCK, Maureen P. « A Dangerous Age. The Mid-life Crisis of Postmodern Feminism », *Arts Magazine*, 65, 1, septembre 1990, p. 70-74.

SIMONS, Patricia. « Women in Frames : The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture », *History Workshop Journal*, 25, printemps 1988, p. 4-30.

STAPEN, Nancy. « Who Are the Women Old Masters ? », *Art News*, 93, 3, mars 1994, p. 87-94.

STORR COHEN, Elizabeth. « La verginità perduta : Autorappresentazione di giovani donne nella Roma barocca », *Quaderni storici*, 67, 1, avril 1988, p. 169-191.

TICKNER, Lisa. « Feminism, Art History, and Sexual Difference », *Genders*, 3, automne 1988, p. 92-128.

WALDMAN, Diane et WALKER, Janet. « *Is the Gaze Maternal* : E. Ann Kaplan's *Women and Film : Both Sides of the Camera* », *Camera Obscura*, 13-14, 1985, p. 195-214.

Documents relatifs au corpus

Catalogues

Age of Caravaggio. New York et Milan, The Metropolitan Museum of Art et Electa International, 1985. Essais de Mina Gregori, Luigi Salerno, Richard E. Spear et al.

Art in Italy 1600-1700. Detroit, Detroit Institute of Arts,1965. Essais de Robert Enggass, Rudolf Wittkower, Alfred Moir et al.

Artemisia. Rome : Leonardo-De Luca Editori, 1991. Essais de Luciano Berti, Roberto Contini et Gianni Papi.

Artemisia mot pour mot/word for word. Paris : Galerie Yvon Lambert, 1979. Essais de Roland Barthes, Lea Lublin et Eva Menzio.

BOREA, Evelina. *Caravaggio e caravaggeschi nelle Galerie di Firenze*. Florence, Sansoni, 1970.

CAUSA, Raffaello. *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli*. Naples : Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, 1954.

CHAPPELL, Miles L. *Cristofano Allori*. Florence : Centro Di, 1984.

Civiltà del Seicento a Napoli. Naples, Electa Napoli, 1984. 2 vol. Essais de Nicola Spinosa, Mina Gregori, et al.

GREGORI, Mina. *Settenta Pitture e Sculture del '600 e del '700 fiorentino*. Florence : Palazzo Strozzi, 1965.

LONGHI, Roberto. *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*. Florence : Sansoni, 1951.

Painting in Naples. From Caravaggio to Giordano. Londres : Royal Academy of Arts et Weidenfeld and Nicolson, 1982. Sous la direction de Clovis Whitfield et Jane Martineau.

Renaissance du musée des beaux-arts de Cannes. Cannes : Arts graphiques modernes, 1983. Sous la direction de Jean-Roger Soubiran.

Livres individuels et ouvrages collectifs

Actes d'un procès pour viol en 1612. Texte établi pour le latin par Laetizia Martinetti et pour l'italien par Marie-Anne Toledano. Paris : Des Femmes, 1983. Préface de Dora Vallier, essais de Roland Barthes, Eva Menzio et Anne-Marie Sauzeau-Boetti.

BAGLIONE, Giovanni. *Le vite de' pittori scultori et architteti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano Ottauo.* Vellettri : Arnaldo Forni Editore, 1642 (éd. 1924).

BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*. Florence : Batelli e Compagni, 1681-1728 (éd. 1846).

BERNE-JOFFROY, André. *Le Dossier Caravage*. Paris : Minuit, 1959.

BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art. Critical Reading and Catalogue Raisonné*. University Park, Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 1999.

BOTTARI, Giovanni Gaetano, et TICOZZI, Stefano. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*. Milan : G. Silvestri, 1822-1825. 8 vol.

CANADAY, John. *The Lives of the Painters*. New York : W.W. Norton, 1969. 4 vol.

CHRISTIANSEN, Keith. *Le Caravage et « l'esempio davanti del naturale »*. Traduit de l'américain par Fortunato Israël. Paris : G. Monfort, 1995.

CINOTTI, Mia. *Caravage*. Traduit par Françoise Lantiéri. Paris : Adam Biro, 1991.

CLAIR, Jean. *Méduse : Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris : Gallimard, 1989.

CLEMENT, Clara E. *Women in the Fine Arts from the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A.D.* New York : Hacker Art Books, 1974.

CROPPER, Elizabeth. « Artemisia Gentileschi, la *pittora* », *Barocco al femminile*, Rome et Bari, Laterza, 1992, p. 191-218.

DOMINICI, Bernardo de. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*. Bologne : Forni Editore, 1742 (éd. 1971). 3 vol.

EDGERTON Jr, Samuel Y. « *Maniera* and the *Mannaia* : Decorum and Decapitation in the Sixteenth Century », *The Meaning of Mannerism*, Hanover : University Press of New England, 1972. Sous la direction de Franklin W. Robinson et Stephen G. Nichols.

GREGORI, Mina. « Su due quadri caravaggeschi a Burgley House », in *Festschrift Ulrich Middeldorf*. Berlin : Walter de Gruyter & Co, 1968, p. 414-421. Sous la direction de Antje Kosegarten et Peter Tigler.

HERSEY, George L. *Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*. Papers in Art History from The Pennsylvania State University, volume VII. University Park, Pennsylvania : The Pennsylvania State University, 1993. Sous la direction de Jeanne Chenault Porter et Susan Scott Munshower.

JAMESON, Anna. *Handbook to the Public Galleries of Art in and Near London*. Londres, Murray, 1842.

JAMESON, Anna. *Visits and Sketches at Home and abroad with Tales and Miscellanies now first collected in a new edition of the Diary of an Ennuyée*. Londres : Saunders & Otley, 1834. 4 vol.

LANZI, Luigi. *Histoire de la peinture en Italie depuis la renaissance des beaux-arts, jusque vers la fin du XVIIIe siècle*. Traduit de l'italien par Armande Dieude. Paris : H. Seguin, 1824. 5 vol.

LASTRI, Marco. *Etruria pittrice ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*. Florence, Niccolò Pagni et Giuseppe Bardi, 1791. 2 vol.

MARINI, Maurizio. *Pittori a Napoli, 1610-1656 : contributi e schede*. Roma : Bulzoni, 1974.

MOIR, Alfred. *The Italian Followers of Caravaggio*. Cambridge, Massachussets : Harvard University Press, 1967. 2 vol.

MORRONA, Alessandro da. *Pisa illustrata nelle arti del disegno*. Livorno : G. Marenigh, 1812. 3 vol.

MUNSTERBERG, Hugo. *A History of Women Artists*. New York : Clarkson N. Potter, 1975.

NICOÏDSKI, Clarisse. *Une histoire des femmes peintres*. Des origines à nos jours. Paris : Jean-Claude Lattès, 1994.

NICOLSON, Benedict. *The International Caravaggesque Movement. Lists of pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*. Oxford : Phaidon, 1979.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid : Instituto de Valencia de Don Juan, 1638 (éd. 1956).

PASSERI, Giambattista. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti che ànno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*. Rome : Arnaldo Forni Editore, 1976.

PILES, Roger de. *The Art of Painting*. London : T. Payne, 1754.

PILKINGTON, Matthew. *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters.* London : T. Cadell, 1770.

PUGLIATTI, Teresa. *Agostino Tassi fra conformismo e libertà*. Roma : De Luca, 1977.

RINALDIS, Aldo de. *Neapolitan Painting of the Seicento*. New York : Hacker Art Books, 1976.

SANDRART, Joachim von. *Academie Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste von 1675*. Munich : G. Hirst's Verlag, 1925.

SPARROW, Walter Shaw. *Women Painters of the World.* New York : Hacker Art Books, 1976.

SPEAR, Richard E. *Caravaggio and His Followers*. New York : Harper & Row, 1971 (éd.1975).

VOSS, Hermann. *Die Malerei des Barock in Rom*. Berlin : Im Propyläen-Verlag, 1925.

WALPOLE, Horace. *Anecdotes of Painting in England; with some account of the principal artists; and incidental notes on other arts*. Londres : Henry G. Bohn, 1862. 3 vol. Édition révisée par Ralph N. Wornum et James Dallaway.

WITTKOWER, Rudolf et Margot. *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York et Londres : W. W. Norton and Company, 1963.

WITTKOWER, Rudolf. *Art and Architecture in Italy*, 1600-1750. Harmondsworth : Penguin Books, 1980.

ZUCCARI (ou Zuccaro), Federico. *Scritti d'arte*. Firenze : L. S. Olschki, 1961.

Articles de périodiques

BATTISTI, Eugenio. « La data di morte di Artemisia Gentileschi », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 10, 4, février 1963, p. 297.

BERTOLOTTI, Antonino. «Agostino Tassi : suoi scolari e compagni pittori in Roma», *Giornale di erudizione artistica*, V, juillet-août 1876, p. 193-214.

BIEDERMANN, Guenther. « La Gentileschi femme peintre expressionniste et caravagesque », *L'Estampille*, 215, juin 1988, p. 38-43.

BIONDA, Claire-Lise. « Artemisia Gentileschi », *L'Oeil*, 442, juin 1992, p. 20-29.

BISSELL, R. Ward. « Artemisia Gentileschi : A New Documented Chronology », *The Art Bulletin*, 50, 2, juin 1968, p. 153-168.

BOUSQUET, Jacques. « Valentin et ses compagnons », *Gazette des Beaux-Arts*, VI, tome XCII, octobre 1978, p. 101-114.

BROWN, Jonathan, KAGAN, Richard L. « The Duke of Alcalá : His Collection and its Evolution », *The Art Bulletin*, LXIX, 2, juin 1987, p. 231-255.

CRINÒ, Anna Maria, « Due lettere autografe inedite di Orazio e di Artemisia Gentileschi de Lomi », *Rivista d'Arte*, 29, 1954, p. 205-206.

CRINÒ, Anna Maria, « More letters from Orazio and Artemisia Gentileschi », *Burlington Magazine*, CII, 687, juin 1960, p. 264-265.

CROPPER, Elizabeth. « New Documents for Artemisia Gentileschi's Life in Florence », *Burlington Magazine*, CXXXV, 1088, novembre 1993, p. 760-761.

CROPPER, Elizabeth. « Reviews », *Renaissance Quarterly*, 42, 4, hiver 1989, p. 864-866.

FRÖHLICH-BUME, L. « A Rediscovered Picture by Artemisia Gentileschi », *Burlington Magazine*, LXXVII, novembre 1940, p. 169.

FUDA, Roberto. « Un'inedita lettera di Artemisia Gentileschi a Ferdinando II de' Medici », *Rivista d'Arte*, XVI, 1989, p. 167-171.

GASH, John. « Review of Books », *Art in America*, LXXVII, 5, mai 1990, p. 67, 69.

GÉRARD, Véronique. « Philip IV's Early Italian Commissions », *Oxford Art Journal*, 5, 1, 1982, p. 9-14.

GRABSKI, Józef. « On Seicento Painting in Naples : Some Observations on Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi and Others », *Artibus et historiae*, 11, 1985, p. 23-63.

GREGORI, Mina. « Avant-propos sulla pittura fiorentina del Seicento », *Paragone*, XIII, 145, janvier 1962, p. 21-40.

GREGORI, Mina. « Una nota per Artemisia Gentileschi », *Paragone*, 41, 487, septembre 1990, p. 104-106.

HASKELL, Francis. « Artemisia's Revenge », *New York Review of Books*, 36, 20 juillet 1989, p. 36-38.

HOFRICHTER, Frima Fox. « Artemesia [*sic*] Gentileschi's Uffizi Judith and a Lost Rubens », *The Rutgers Art Review*, I, janvier 1980, p. 9-15.

HOLCOMB, Adele M. « Anna Jameson on Women Artists », *Woman's Art Journal*, 8, 2, automne 1987-hiver 1988, p. 15-24.

IMPARATO, Francesco. « Documenti relativi ad Artemisia Lomi Gentileschi pittrice », *Archivio Storico dell'Arte*, 2, 1889, p. 423-425.

LEVEY, Michael. « Notes on the Royal Collection - II : Artemisia Gentileschi's *Self-Portrait* at Hampton Court », *Burlington Magazine*, CIV, 707, février 1962, p. 79-80.

LONGHI, Roberto. « Gentileschi, padre e figlia », *L'Arte*, 19, 1916, p. 245-314.

PALMER, Rodney. « The Gentler Sex-and Violence; Artemisia Gentileschi at the Casa Buonarroti », *Apollo*, 134, octobre 1991, p. 277-280.

RICHARDSON, E.P. « A Masterpiece of Baroque Drama », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 32, 4, 1952-1953, p. 81-83.

ROSE, Barbara, SPIKE, John T. « The Gentileschi Papers », *The Journal of Art*, IV, 9, 1991, p. 12-13.

RUSSELL, F. « Fede Galizia, Artemisia Gentileschi », *Apollo*, 132, 342, août 1990, p. 134.

ROSENBERG, Pierre. « La main d'Artémise », *Paragone*, 22, 261 novembre 1971, p. 69-70.

RUFFO, Vincenzo. « Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina », *Bolletino d'Arte*, 10, 1916, p. 21-64, 95-128, 165-192, 237-256, 284-320, 369-388.

SPEAR, Richard E. « Artemisia Gentileschi, Painter of the Heroic Woman », *The Times Literary Supplement*, 2-8 juin 1989, p. 603-604.

SPIKE, John T. « Florence, Casa Buonarroti, Artemisia Gentileschi », *Burlington Magazine*, 133, octobre 1991, p. 732-734.

SZIGETHI, Agnès. « Quelques contributions à l'art d'Artemisia Gentileschi », *Bulletin du musée hongrois des beaux-arts*, 52, 1979, p. 35-44.

TOESCA, Ilaria. « Versi in lode di Artemisia Gentileschi », *Paragone*, XXII, 251, janvier 1971, p. 89-92.

TURNER, J. « Artemisia's Hour », *Art News*, 90, novembre 1991, p. 24.

VALENTINER, W. R. « Judith with the Head of Holophernes », *Detroit Institute Bulletin*, 14, 8, mai 1935, p. 101-104.

VOSS, Hermann. « Venere e Amore di Artemisia Gentileschi », *Acropoli*, I, 1960/1961, p. 79-82.

« Women Artists », *Westminster Review*, 70, juillet 1858, p. 163-185.

Références générales

ANGENOT, Marc. *1889 : un état du discours social*. Longueuil, Canada : Le Préambule, 1989.

The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Port Towsend, Washington : Bay Press, 1983. Sous la direction de Hal Foster.

ARASSE, Daniel. *Le détail*. Paris : Flammarion, 1992.

ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. Paris : Seuil, 1975.

AUMONT, Jacques. *L'image*. Paris : Nathan, 1990.

BADINTER, Elisabeth. *XY. De l'identité masculine*. Paris : Odile Jacob, 1992.

BAROCCHI, Paola. *Tratatti d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*. Bari : Laterza, 1960. 3 vol.

BARRELL, John. *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt : « The Body of the Public »*. New Haven : Yale University Press, 1986.

BAXANDALL, Michael. *L'œil du quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance.* Traduit par Yvette Delsaut. Paris : Gallimard, 1985.

BAXANDALL, Michael. *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures.* New Haven and London : Oxford University Press, 1985 (éd. 1986).

BELLORI, Giovanni Pietro. *Vie du Caravage*. Traduit par Brigitte Pérol. Paris, Le Promeneur, 1991.

BISSELL, R. Ward. *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*. University Park, Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 1981.

BLUNT, Anthony. *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*. Traduit de l'anglais par Jacques Debouzy. Paris : Gallimard, 1956.

BOCCACIO, Giovanni. *Des cleres et nobles femmes.* Paris : Les Belles Lettres, 1993-1995. 2 vol. Jeanne Baroin et Josiane Haffen, éditrices.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*. Paris, Genève : Librairie Droz, 1972.

BRAUDEL, Fernand. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. XVe-XVIIIe siècle*. Paris : Armand Colin, 1979. 3 vol.

BRAUDEL, Fernand. *Le modèle italien*. Paris : Flammarion, 1994.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La folie du voir. De l'esthétique baroque*. Paris : Galilée, 1986.

CAILLOIS, Roger. *Méduse et Cie*. Paris : Gallimard, 1960.

CULLER, Jonathan. *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism.* Ithaca : Cornell University Press, 1982.

De l'interprétation en arts visuels. Montréal, Triptyque, 1994. Sous la direction de Nicole Paquin.

DELUMEAU, Jean. *La peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles).* Paris : Fayard, 1978.

DERRIDA, Jacques. *Éperons : les styles de Nietzsche. Spurs : Nietzshe's Styles.* Chicago : University of Chicago Press, 1978 (éd. 1979).

Des mille manières... Lectures/œuvres d'art. S.l. : Musée d'art contemporain de Montréal et Musée du Québec, 1983. Essais de David Karel, Pierre Filteau, Nicole Dubreuil-Blondin et Jean-Claude St-Hilaire.

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. Graz, Autriche : Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1962-1963.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris : Macula, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992.

DOYON, Carol. *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire!* Laval, Canada : Trois, 1991.

EAGLETON, Terry. *Ideology*. London and New York : Verso, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris : Gallimard, 1976. 3 vol.

FRIEDLAENDER, Walter. *Caravaggio Studies*. Princeton : Princeton University Press, 1955.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux. Paris : Seuil, 1965.

GINZBURG, Carlo. *Le sabbat des sorcières*. Paris : Gallimard, 1992.

GOMBRICH, E.H. *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*. Traduit de l'anglais par Guy Durand. Mâcon : Éditions W, 1986.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses universitaires de France, 1951 (éd. 1976).

HADAS, Moses. *Hellenistic Culture, Fusion and Diffusion*. Morningside Heights, New York :Columbia University Press, 1959.

HASKELL, Francis. *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven and London : Yale University Press, 1980. 2e édition revue et augmentée.

HOWE, Thalia Phillies. « The Origin and Function of the Gorgon-Head », *American Journal of Archaeology*, 58, 3, juillet 1954, p. 209-221.

KITSON, Michael. *The Complete Paintings of Caravaggio*. Harmondsworth : Penguin Books, 1985.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*. Paris : Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea del tempio della pittura*. Trad. et commenté par Robert Klein. Florence : Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974.

LONGHI, Roberto. *Caravaggio*. Rome : Editori Riuniti, 1988. Préface de Giovanni Previtali.

MacLEAN, Ian. *The Renaissance Notion of Woman*. Cambridge : Cambridge University Press, 1980.

MAHON, Denis. *Studies in Seicento Art and Theory*. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1975.

MARIN, Louis. *Détruire la peinture*. Paris : Galilée, 1977.

METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire*. Paris : 10/18, 1977.

D'OLLANDA, Francisco. *De la peinture : dialogues avec Michel-Ange*. Traduit par Simone Matarasso-Gervais. Aix-en-Provence : Alinéa, 1984.

PAYANT, René. *Vedute. Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*. Laval, Canada : Trois, 1987.

PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie : thèmes humanistes à la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1967. *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaisance*. [1939] New York : Harper & Row, 1967.

POSNER, Donald. Annibale Carraci. *A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*. London : Phaidon, 1971.

QUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, 1994.

RAGG, Laura. *Women Artists of Bologna*. Londres : Methuen, 1907.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*. Paris : Presses universitaires de France, 1956. 3 vol.

RIPA, Cesare. *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*. Traduit de l'italien par Jean Beaudoin. Paris : Aux amateurs de livres, 1989.

Saur Allgemeines Küntslerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Volker. Munich : K. G. Saur, 1992. 26 vol. Sous la direction de Gunter Meissner.

VASARI, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel. Paris : Berger-Levrault, 1984. 12 vol.

VENTURI, Lionello. *Histoire de la critique d'art.* Traduit de l'italien par Juliette Bertrand. Paris : Flammarion, 1964 (éd. 1969).

VERNET, Marc. *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1988.

Votre Bible. Traduction de F. Amiot *et al.* Paris : Apostolat des Éditions, 1972.

Articles de périodiques

ALTHUSSER, Louis. « Idéologie et Appareils Idéologiques d'État (Notes pour une recherche) », *La Pensée*, 151, mai-juin 1970, p. 3-38.

BOURDIEU, Pierre. « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 84, septembre 1990, p. 2-31.

BRAVO, Carlo del. « Su Cristofano Allori », *Paragone*, 205, mars 1967, p. 68-83.

BRICKER BALKEN, Debra. « Dutch Master Recovered », *Art in America*, 82, 5, mai 1994, p. 97-98.

CAVALLO, Sandra, CERUTTI, Simona. « Onore femminile e controllo sociale della riproduzione in Piemonte tra Sei e Settecento », *Quaderni storici*, 44, 1980, p. 346-383.

CRINÒ, Anna Maria, NICOLSON, Benedict. « Further Documents relating to Orazio Gentileschi », *Burlington Magazine*, CIII, 697, avril 1961, p. 144-145.

LAGRANGE, Léon. « Du rang des femmes dans les arts », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1er octobre 1860, p. 30-43.

LONGHI, Roberto. « La Giuditta nel percorso del Caravaggio », *Paragone*, 19, 1951, p. 10-18.

« Roma nell'anno 1600. Studio di pittura ». Numéro spécial de la revue *Ricerche di storia dell'arte*, 10, 1980.

PERGOLA, Pietro della. « Breve nota per Caravaggio », *Commentari*, 1-2, 1973, p. 50-57.

PREVITALI, Giovanni. « Roberto Longhi, esquisse d'une biographie », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 44, été 1993, p. 39-63.

SHEARMAN, John. « Cristofano Allori's *Judith* », *The Burlington Magazine*, CXXI, 910, janvier 1979, p. 3-10.

SUMMERS, David. « Contrapposto : Style and Meaning in Renaissance Art », *The Art Bulletin*, 59, 3, septembre 1977, p. 336-361.

SILVERS, Anita. « Has Her(oine's) Time Now Come », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48, 4, automne 1990, p. 365-379.

VENTURI, Lionello. « Studii su Michelangelo da Caravaggio », *L'Arte*, XIII, 1910, p. 191-201, 268-284.

Ouvrages littéraires

HEBBEL, Friedrich. *Three Plays*. Traduit de l'allemand par Marion W. Sonnenfeld. Lewisburg, Pennsylvania : Bucknell University Press, 1974.

JAMIS, Rauda. *Artemisia ou la Renommée*. Paris : Presses de la Renaissance, 1990.

LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia, un duel pour l'immortalité*. Paris : Laffont, 1998.

LONGHI LOPRESTI, Lucia (pseudonyme : Anna Banti). *Artemisia*. Traduit de l'italien par Christiane Guidoni. Paris : P.O.L., 1972.

QUIGNARD, Pascal. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris : P.O.L., 1993.

Document cinématographique

Artemisia. Réalisation Agnès Merlet. France-Italie, 1997, 1h38. Avec Valentina Cervi (Artemisia Gentileschi), Michel Serrault (Orazio Gentileschi), Miki Manojilovic (Agostino Tassi).

Annexe 1 : Liste des illustrations

Artemisia Gentileschi

- *Judith décapitant Holopherne*, vers 1611-1612, huile sur toile, 158,8 x 125,5 cm, Naples, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte.

- *Judith et sa servante*, v. 1612, huile sur toile, 114 x 93,5 cm, Florence, Palazzo Pitti.

- *Judith décapitant Holopherne*, vers 1620, huile sur toile, 199 x 162,5 cm, Florence, Offices. Signé en bas à droite : EGO ARTEMITIA/LOMI FEC.

- *Judith et sa servante*, vers 1623-1625, huile sur toile, 184,1 x 141,6 cm, Detroit Institute of Arts.

Caravage

- *Judith et Holopherne*, vers 1597-1600, huile sur toile, 145 x 195 cm, Rome, Palazzo Barberini.

Index

A
Ago, Renata 41, 48
Alcoff, Linda 18, 19, 20, 22
Althusser, Louis 24, 25, 28
Andreas-Salomé, Lou 152
Angenot, Marc 7
Anzieu, Annie 152, 155, 163, 165
Artemisia 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 16, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 167, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 181, 183, 187, 189, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 202
Aumont, Jacques 162
B
Baglione, Giovanni 36, 55, 57, 62, 63, 64, 65, 67, 71, 114
Bal, Mieke 12, 13, 14, 15, 124, 126, 127, 137, 159, 173
Baldinucci, Filippo 55, 57, 64, 65, 66, 70, 71, 78, 93, 151
Banti, Anna 10, 81, 93, 119
Baroin, Jeanne 57
Barrell, John 12
Barthes, Roland 95, 136, 137
Battisti, Eugenio 97
Baxandall, Michael 12
Beaudet, Pascale 183
Bellori, Giovanni Pietro 144
Berne-Joffroy, André 102, 149
Berti, Luciano 93, 94, 127, 129
Bertolotti, Antonino 39, 40, 43, 72
Biedermann, Guenther 94, 108
Bionda, Claire-Lise 94
Biron, Monique 16
Bissell, R. Ward 7, 8, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 61, 62, 63, 82, 84, 88, 89, 90, 91, 95, 103, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 117, 118, 120, 123, 131, 132, 133, 142, 146, 148, 159, 160, 161
Blunt, Anthony 38
Borea, Evelina 83, 91
Bousquet, Jacques 35
Braudel, Fernand 33
Broude, Norma 122
Brown, Elizabeth 52, 110
Brown, Jonathan 52, 110
C
Callamard, Agnès 16, 17
Canaday, John 106, 107, 108
Caravage 8, 9
Causa, Raffaello 82, 89, 90
Cavaliere, Barbara 37, 50, 111
Cavallo, S. 41
Cerutti, S 41
Chadwick, Whitney 8, 9, 10, 11, 46, 57, 58, 61, 117, 118
Chappell, Miles L. 151
Christiansen, Keith 144
Cinotti, Mia 142, 144
Cixous, Hélène 124, 156, 178
Clair, Jean 12, 155
Clément, Catherine 146
Clement, Clara E. 91, 104, 105
Conti Odorisio, Ginevra 35
Contini, Roberto 93, 127, 128, 129
Crinò, Anna Maria 46, 52
Cropper, Elizabeth 47, 48, 54, 61, 121, 122, 161
Culler, Jonathan 26
D
Delage, Gisèle 16

Derrida, Jacques 19, 20, 21, 175
Deutsch Carroll, Margaret 15
Didi-Huberman, Georges 12, 139, 180
Doane, Mary Ann. 178
Dominici, Bernardo de 53, 55, 57, 65, 72, 82, 91
Doyon, Carol 59, 60
E
Eagleton, Terry 28, 29
Edgerton Jr, Samuel Y. 145, 146
Ehrenzweig, Anton 15
F
Ferenczi, Sandor 96, 152, 158
Fine, Elsa Honig 104, 105, 113
Foucault, Michel 19, 23, 25, 39
Freud, Sigmund 12, 13, 14, 15, 20, 21, 25, 96, 114, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 177, 178, 186, 187, 189
Friedlaender, Walter 142
Fuss, Diana 26, 27
G
Gabhart, Ann 110
Garrard, Mary D. 11, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 61, 62, 81, 82, 90, 92, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 136, 138, 145, 146, 149, 156, 159, 183
Gérard, Véronique 102
Ginzburg, Carlo 35
Gombrich, E.H. 60
Grabski, Józef 54
Greer, Germaine 56, 114, 115, 116, 117, 134
Gregori, Mina 65, 83, 84, 93, 142, 144
Grimal, Pierre 149, 150, 157
H
Haffen, Josiane 57
Harris, Ann Sutherland 56, 57, 59, 112, 115, 116, 121
Hartmann, Heidi 34
Haskell, Francis 38, 40, 121, 123
Hebbel, Friedrich 136, 157, 158
Heller, Nancy G. 94, 114
Hersey, George L. 121, 123
Hofrichter, Frima Fox 138
Holcomb, Adele M. 101, 102, 103
Holopherne 6, 14, 37, 48, 50, 56, 60, 65, 70, 76, 81, 95, 96, 108, 109, 112, 126, 130, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 167, 169, 170, 171, 174, 175, 176
Horney, Karen 165, 171
Howe, Thalia Phillies 154
I
Imparato, Francesco 73
Irigaray, Luce 22, 25, 124, 163, 165, 178, 179
J
Jacobus, Mary 126, 157, 158, 161, 162, 163, 165
Jameson, Anna 10, 55, 66, 67, 73, 81, 84, 91, 101, 102, 103, 105, 108
Jamis, Rauda 10, 129, 130
Judith 6, 7, 9, 13, 14, 16, 36, 37, 39, 41, 42, 48, 50, 56, 58, 60, 65, 70, 71, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 84, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 103, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 186, 197, 198, 202
de Naples 47, 48
des Offices 48
Palazzo Pitti 48
Judith de Detroit 127
Judith de Détroit 117
Judith de Florence 76, 81, 96, 103, 112, 117, 122, 125, 126, 131, 138, 147, 150
Judith de Naples 58, 76, 92, 93, 96, 102, 103, 110, 112, 122, 125, 126, 128, 138, 142, 146, 147, 149, 150
Judith des Offices 49, 95, 102, 103, 110, 111, 127, 132, 138, 146, 149
Judith du Palais Pitti 155

Judith du Palazzo Pitti 127, 148
Judith et Holopherne de Naples 47
K
Kagan, Richard L. 52
Kelly, Joan 24, 25, 182, 183
Klapisch-Zuber, Christiane 88
Kleinschmidt, H. J. 159
Kofman, Sarah 124, 158, 163, 164, 178
Kristeva, Julia 21, 22, 124, 151, 162, 163, 165, 174, 175
L
Lacan, Jacques 15, 19, 21, 22, 25, 26, 114, 166, 167, 172, 183
Lagrange, Léon 73, 104
Lanzi, Luigi 55, 65, 66, 71, 72, 73, 100, 101, 104
Lapierre, Alexandra 10, 36, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 52, 53, 54, 56, 61, 62, 68, 81, 94, 98, 111, 119, 123, 129, 130, 131, 132, 133
Laplanche, Jean 152, 157
Lastri, Marco 138
Lauretis, Teresa de 6, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 177
Levey, Michael 37, 129, 160
Lomazzo, Giovanni Paolo 38, 142, 143
Longhi Lopresti, Lucia 81, 95
Longhi, Roberto 10, 36, 56, 62, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 103, 110, 113, 114, 131, 149, 175
Lublin, Lea 95, 96, 159, 175
Lurie, Susan 167, 170, 171, 172, 174
M
Marin, Louis 12, 50, 147, 153, 154, 155
Maurice, Christine 94, 114
Menzio, Eva 39, 95, 96
Modleski, Tania 26
Moir, Alfred 83, 86, 87, 88, 91, 111
Montrelay, Michèle 124, 175, 178
Morrona, Alessandro da 55, 64, 66, 69, 70, 71, 72, 99
Munsterberg, Hugo 91
N
Nicoïdski, Clarisse 95
Nicolson, Benedict 46
Nochlin, Linda 56, 57, 59, 110, 111, 112, 115, 116
O
Oremland, Jerome D. 15, 141
P
Pacheco, Francisco 57, 62
Palmer, Rodney 93, 128
Panofsky, Erwin 120, 140, 141, 174
Papi, Gianni 47, 63, 77, 93, 127, 128, 129
Parker, Rozsika 10, 11, 30, 116, 117, 118
Passeri, Giambattista 39, 40, 43, 66, 67, 70, 71, 72, 98, 99
Payant, René 183
Pergola, Pietro della 143, 144
Petersen, Karen 112
Piles, Roger de 66, 67
Pilkington, Matthew 66, 68, 73
Pointon, Marcia 96, 160
Pollock, Griselda 10, 11, 30, 58, 105, 116, 117, 118, 121, 122, 124, 125
Previtali, Giovanni 74
Psychanalyse 152, 158, 167, 186
Pugliatti, Teresa 40, 106, 108
Q
Quignard, Pascal 12, 155
R
Richardson, E.P. 110
Ripa, Cesare 37, 111, 153, 174
Rivière, Joan 179
Rose, Barbara 106, 107, 108
Rosenberg, Pierre 6, 61
Ruffo, Vincenzo 53, 85, 172
S
Salomon, Nanette 58, 59, 60, 124, 125
Sandrart, Joachim von 55, 64, 69, 119
Schneider, Laurie 153
Schneider, Monique 163
Shearman, John 160
Simons, Patricia 8
Slap, Joseph 96, 160
Slatkin, Wendy 114
Sparrow, Walter Shaw 104
Spear, Richard E 37, 38, 90, 123, 124, 127
Spike, John T. 49

Spivak, Gayatri Chakravorty 20, 21, 27, 175
Storr Cohen, Elizabeth 40, 41, 126
Summers, David 143
Szigethi, Agnès 84, 85, 110
T
Tickner, Lisa 12, 30, 31
Ticozzi, Stefano 85
Tufts, Eleanor 111
V
Vallier, Dora 11, 95
Vasari, Giorgio 6, 55, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 69, 75, 120, 125
Venturi, Lionello 74, 149
Vernet, Marc 170
Voss, Hermann 85, 86, 87, 149
W
Walpole, Horace 55, 66, 68, 69, 71, 73, 87, 99, 100, 101, 105, 107, 110
Whitfield, Clovis 92
Wilson, J.J. 112
Wittkower, Rudolf et Margot 43, 45, 91, 106, 107
Woolf, Virginia 29, 101