

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FEMMES ET VIOLENCES DANS LES ŒUVRES D'ARTEMISIA GENTILESCHI ET
D'ELISABETTA SIRANI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
CATHERINE RATELLE-MONTEMIGLIO

OCTOBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, nous souhaitons remercier Thérèse St-Gelais, professeure à l'Université du Québec à Montréal, pour sa patience et ses encouragements lors de la rédaction, et surtout pour nous avoir éveillée à l'importance de faire connaître le travail des femmes artistes. Nous sommes également très reconnaissantes à l'égard de M. David Clos-Sasseville, pour son érudition et ses relectures éclairées. Finalement, ce travail n'aurait pu être possible sans le soutien inconditionnel d'Agathe Ratelle et Michel Montemiglio. Nous vous remercions de nous avoir encouragée à suivre notre passion et d'avoir toujours été à l'écoute dans les moments les plus difficiles.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
HISTORIOGRAPHIE CRITIQUE	6
1.1 Femmes, féminisme et histoire de l'art	6
1.1.1 Des femmes artistes.....	6
1.1.2 Féminisme et histoire de l'art : questions méthodologiques.....	10
1.2 Fortunes critiques	14
1.2.1 Artemisia Gentileschi.....	14
1.2.2 Historiographie.....	16
1.2.3 Elisabetta Sirani	20
1.2.4 Historiographie.....	22
1.2.5 « Rivals or strangers? ».....	23
1.3 Synthèse	25
CHAPITRE 2	
VIOLENCES AU FÉMININ	27
2.1 Violence : définitions	27

2.2 Violences au féminin	29
2.2.1 Filles d'Ève	30
2.2.2 Femmes fortes	32
2.2.3 De la chaste héroïne à la guerrière sexuelle	36
2.3 Judith et autres célèbres femmes violentes : histoire et tradition iconographique.....	37
2.3.1 Judith.....	37
2.3.2 Yaël	40
2.3.3 Timoclée.....	42
2.3.4 Lucrece	43
2.3.5 Portia	45
2.4 Synthèse	47
 CHAPITRE 3	
RÉCITS DE VIOLENCE FÉMININE DANS LES ŒUVRES D'ARTEMISIA GENTILESCHI ET D'ELISABETTA SIRANI	49
3.1 <i>Judith décapitant Holopherne</i> d'Artemisia Gentileschi (1620).....	50
3.1.1 La violence comme métaphore de l'action	52
3.2 <i>Judith montrant la tête d'Holopherne aux Israélites</i> (1658) d'Elisabetta Sirani	55
3.2.1 De Méduse à Judith : une généalogie de la violence féminine	56
3.3. <i>Yaël et Sisera</i> (1620) d'Artemisia Gentileschi.....	60
3.3.1 Yaël ou la morale de l'ambiguïté	61
3.4 <i>Timoclée</i> (1659) d'Elisabetta Sirani.....	63
3.4.1 Le monde à l'envers.....	65

3.5 <i>Lucrece</i> (1621) d'Artemisia Gentileschi.....	67
3.5.1 De la résignation à la résistance.....	69
3.6 <i>Portia se blessant à la cuisse</i> (1664) d'Elisabetta Sirani.....	71
3.6.1 Rupture dans l'espace privé.....	74
3.7 Synthèse.....	75
CONCLUSION.....	77
ANNEXE.....	83
BIBLIOGRAPHIE.....	97

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.	Hans Burghmair, <i>Esther, Judith, and Jael</i> , 1516-1519, gravure sur bois, 19,3 x 12,9 cm, Bibliothèque de l'Université d'Erlangen (Allemagne).	84
2.	Gilles Rousselet (pour la figure centrale) et Abraham Bosse (pour l'arrière-plan), d'après un dessin de Claude Vignon, <i>Jahel</i> , entre 1647 et 1667, burin et eau forte, 34 x 21,5 cm, illustration pour la <i>Galerie des Femmes Fortes</i> de Pierre Lemoyne.	85
3.	Gilles Rousselet (pour la figure centrale) et Abraham Bosse (pour l'arrière-plan), d'après un dessin de Claude Vignon, <i>Porcie</i> , entre 1647 et 1667, burin et eau forte, 34 x 21,5 cm, illustration pour la <i>Galerie des Femmes Fortes</i> de Pierre Lemoyne.	85
4.	Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Le Caravage, <i>Judith décapitant Holopherne</i> , 1600, huile sur toile, 145 x 195 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica.	86
5.	Ludovico Cigoli, <i>Yaël et Sisera</i> , 1596-1603, huile sur toile, 162,5 x 132,5 cm, Turin, Collection privée.	86
6.	Domenico Zampieri, dit Le Dominiquin, <i>Timoclée captive amenée devant Alexandre Le Grand</i> , 1615, huile sur toile, 114 x 153 cm, Paris, Musée du Louvre.	87
7.	Tiziano Vecellio dit Le Titien, <i>Tarquin et Lucrèce</i> , 1568-1571, huile sur toile, 182 x 140 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.	87
8.	Rembrandt van Rijn, <i>Lucrèce</i> , 1664, huile sur toile, 120 x 101 cm, Washington D.C., National Gallery of Art.	88
9.	Simon Vouet, <i>Le viol de Lucrèce</i> , 1625, huile sur toile, 197 x 148 cm, Prague, Národní Galerie.	88

10. Ercole de' Roberti, *Portia et Brutus*, 1490, tempera et huile sur panneau, 48,7 x 34,3 cm, Forth Worth, Texas, Kimbell Art Museum. 89
11. Artemisia Gentileschi, *Judith décapitant Holopherne*, 1620, huile sur toile, 100 x 162,5 cm, Florence, Galleria degli Uffizi. 90
12. Artemisia Gentileschi, *Judith décapitant Holopherne*, 1612-1613, huile sur toile, 158,8 x 125,5 cm, Naples, Museo di Capodimonte. 91
13. Elisabetta Sirani, *Judith montrant la tête d'Holopherne aux Israélites*, 1658, 236 x 183 cm, Stamford, Burghley House. 92
14. Artemisia Gentileschi, *Yaël et Sisera*, 1620, huile sur toile, 86 x 125 cm, Budapest, Szépmvészeti Múzeum. 93
15. Elisabetta Sirani, *Timoclée*, 1659, dimensions inconnues, huile sur toile, Naples, Museo di Capodimonte. 94
16. Artemisia Gentileschi, *Lucrece*, 1621, huile sur toile, 137 x 130 cm, Gènes, Palazzo Cattaneo-Adorno. 95
17. Elisabetta Sirani, *Portia se blessant la cuisse*, 1664, huile sur toile, 101 x 138 cm, Houston, Stephen Warren Miles and Marilyn Ross Miles Foundation. 96

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche porte principalement sur l'analyse d'un corpus d'œuvres d'Artemisia Gentileschi et d'Elisabetta Sirani autour de la thématique des « femmes violentes ». Ces deux artistes italiennes ayant pratiqué la peinture au XVII^e siècle comptent parmi les premières femmes à s'être illustrées dans la représentation de sujets issus de l'histoire biblique et parfois même antique, un genre artistique dominé par leurs collègues masculins. En effet, les récits qu'elles interprètent sont parfois issus de la Bible, comme ceux de Judith ou Yaël, ou encore de l'histoire antique, dans les cas de Timoclée, Lucrece ou Portia. Or, le thème de la violence au féminin s'avère fortement marqué par une tradition iconographique reflétant les angoisses et préoccupations masculines de l'époque, notamment par une emphase sur le potentiel érotique de ces récits. Ainsi, même les personnages autrefois associés à la chasteté se transforment avec l'ère baroque en véritables guerrières sexuelles.

L'étude des œuvres de Gentileschi et de Sirani révèle des écarts iconographiques face à cette tradition, traduisant une prise de position des artistes sur leur sujet. Proposant une vision de la féminité active et parfois même féroce, leur interprétation de ces femmes « violentes » questionne la tradition picturale et ses préjugés sur les femmes. La notion « d'agentivité », prenant sa source dans les écrits de Judith Butler, nous permet alors de mettre en évidence la possibilité d'une resignification de la féminité grâce au travail de ces femmes peintres. À la lumière des approches féministes développées par des historiennes contemporaines comme Griselda Pollock, l'étude des œuvres de ces artistes nous permet d'enrichir notre compréhension de la création au féminin.

Mots-clés : Artemisia Gentileschi, Elisabetta Sirani, histoire des femmes, femmes artistes, violence, peinture biblique, peinture baroque, XVII^e siècle, agentivité, Judith, Yaël, Timoclée, Lucrece, Portia.

INTRODUCTION

« [...] *female violence, even when iconographically legitimate, is always questionable.* »

- Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi : the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, 1989

De Judith à Yaël, en passant par Méduse ou Médée, l'histoire antique et biblique regorge de récits où des personnages féminins commettent des actes de violence plus ou moins sanglants. Ces divers récits, en raison de leur potentiel dramatique, et parfois même didactique important, ont fait les beaux jours de l'histoire de la peinture, en particulier à partir de la Renaissance. Mais c'est surtout à l'époque baroque que l'on associe les représentations picturales les plus impressionnantes. Pour Danielle Haase-Dubosc, cette époque n'est pourtant pas nécessairement plus violente qu'une autre, mais son rapport à la violence est différent : « Ce qui la caractérise, c'est qu'elle se conçoit dans la violence, se représente dans la violence. Démarche qui s'inscrit dans l'esthétique et l'éthique baroque dont on connaît la prédilection pour les représentations tout en mouvement de situations extrêmes.¹ »

L'association traditionnelle entre violence et femme relaie souvent ces dernières au statut de victime. Or dans les récits qui nous intéressent, elles occupent plutôt le rôle de bourreau, de justicière, d'héroïne. Armées et courageuses, ces femmes « violentes » occupent un espace culturel différent de celui que l'on associe à la féminité traditionnelle. Prenant part à la vie publique, actives, éloquentes, ces femmes d'exception semblent bien éloignées de l'« ange du foyer » destiné à la vie domestique.

¹ Danielle Haase-Dubosc, « Des vertueux faits de femmes (1610-1660) », in *De la violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 56.

Artemisia Gentileschi et Elisabetta Sirani, deux femmes peintres ayant évolué dans l'Italie du XVII^e siècle, ont elles-mêmes produit plusieurs œuvres mettant en scène des femmes « violentes ». En effet les deux femmes s'adonnèrent à la peinture de sujets bibliques et antiques, alors que la plupart de leurs contemporaines se concentraient sur le portrait et la nature morte. À une époque où la sphère artistique est encore fortement dominée par les hommes, ce choix de carrière nécessitait de surmonter de nombreux obstacles culturels remettant en question la capacité même de créer des femmes et faisant obstacle à une éducation adéquate pour tout artiste en devenir. Le choix d'étudier les travaux de Gentileschi et de Sirani s'est imposé de lui-même. En effet, leurs noms sont souvent cités lorsque l'on s'attarde aux ouvrages portant sur des artistes femmes s'étant illustré pour l'originalité de leurs travaux, et toutes deux s'étaient intéressées à la peinture d'histoire. Pourtant leurs travaux respectifs ne furent que rarement mis en parallèle et nous souhaitons participer à combler cette lacune.

Gentileschi et Sirani interpréteront donc divers personnages féminins issus de l'histoire biblique, dont Judith et Yaël, et de l'histoire antique, soit Timoclée, Lucrece et Portia. Chacun de ces récits comprend une certaine part de violence d'initiative féminine, mais leurs motifs sont forts différents et impliquent donc des enjeux symboliques distincts. Les cas de Lucrece et de Portia sont d'autant plus particuliers puisque la violence y est redirigée contre elles-mêmes, sous forme d'automutilation ou de suicide. Ainsi, l'expression « femme violente », qui sera utilisée tout au long de cette étude, ne réfère pas à une catégorie clairement définie mais se veut plutôt une tournure abrégée simplifiant la désignation de ces personnages féminins usant de violence.

Bien que ces femmes appartiennent à l'histoire lointaine, elles seront le miroir de préoccupations contemporaines, parfois politiques ou religieuses, qui sont souvent fortement détournées des intentions du récit original. C'est ainsi que Judith sera tour à tour un emblème de la liberté pour les villes états de Florence et de Sienne, une incarnation des valeurs du

mariage et même une icône du protestantisme durant les guerres de religion². Si au Moyen Âge ces divers personnages féminins incarnent des valeurs comme la Justice ou la Chasteté, elles seront dans la peinture baroque le miroir des « [...] angoisses castratrices qui hantent le « pansexualisme » néo-païen de la Renaissance jusqu'au baroque [et qui] réactivent le discours misogyne médiéval au moment où se produit un véritable gynécide déclenché par les procès de sorcellerie. »³ Cette angoisse se traduira notamment par une sexualisation du motif qui transformera ces emblèmes de chasteté et de courage en véritables guerrières sexuelles. Bref, si ces personnages féminins n'incarnent pas une féminité traditionnelle, leur potentiel transgressif sera vite neutralisé par une référence constante à leur charge érotique. Violence et sexualité formeront alors un duo parfait propre à satisfaire le goût pour l'extrême de la peinture de l'ère baroque.

En regard de ce contexte particulier, l'objectif de ce mémoire sera de voir comment Artemisia Gentileschi et Elisabetta Sirani interprètent ces personnages féminins violents. En tant que femmes artistes évoluant dans un milieu fortement dominé par le canon masculin, il nous semblait intéressant de se demander si elles avaient pu innover dans leurs choix iconographiques, surtout pour des sujets aussi ambigus. C'est ce questionnement qui est à l'origine de la problématique formulée pour ce travail de recherche, soit : comment se définit la féminité au travers des actes de violence représentés par Gentileschi et Sirani ?

L'étude du contexte historique démontre que les personnages qui nous intéressent furent le miroir des préoccupations masculines de leur époque, qui ont alimenté de nombreux préjugés sur la nature féminine. À cet égard, il nous semble probable que ces mêmes personnages puissent être le véhicule de multiples significations, dont certaines se situeraient à contre-courant de la tradition picturale. Sans vouloir présumer des intentions de Gentileschi ou de Sirani, il nous semble évident que les choix iconographiques que celles-ci ont faits sont signifiants et peuvent exprimer une vision alternative de la féminité.

² Voir Margarita Stocker, *Judith, Sexual Warrior: Women and Power in Western Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.

³ Antonio Dominguez Leiva, *Décapitations: du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 71.

Ce déplacement du discours dominant véhiculé dans la tradition picturale peut être mis en évidence grâce à la notion « d'agentivité » développée par Judith Butler. Issu de la traduction du terme anglais *agency*, le substantif « agentivité » réfère à notre capacité d'agir à l'intérieur des forces sociales. Pour Butler, le sujet est constitué par le langage au travers d'une série de répétitions. Or « l'agentivité » donnerait lieu à « la possibilité d'une variation sur cette répétition⁴ », et par conséquent à la production de nouvelles significations. Cette notion nous permet donc d'envisager une fluctuation dans la représentation de la féminité à l'intérieur même de la tradition iconographique. Notre hypothèse est que le sujet de la violence féminine crée un espace interprétatif permettant aux artistes femmes de nuancer la féminité traditionnelle telle qu'elle était conçue et véhiculée dans la peinture de l'époque. Par ailleurs, cette réflexion sur la représentation des femmes en peinture sera d'autant plus riche puisque soutenue par la mise en dialogue du travail de deux femmes artistes ayant évolué à la même époque, mais affichant des différences stylistiques importantes.

La méthodologie privilégiée sera donc issue de la méthode iconographique au sens large telle qu'elle est définie par Erwin Panofsky : « L'iconographie est cette branche de l'histoire de l'art qui se rapporte au sujet ou à la signification des œuvres d'art, par opposition à leur forme. »⁵ Une approche féministe sera également priorisée, notamment basée sur les écrits de l'historienne de l'art Griselda Pollock. À la suite de Pollock et d'autres auteures ayant privilégié ce type d'approche, nous croyons que l'histoire de l'art traditionnelle échoue malgré elle à traduire les particularités de l'art des femmes et de ce fait les maintient à l'écart des discours dominants. Nous espérons que notre mémoire contribuera à nuancer certains discours qui valorisent la vision de l'homme blanc occidental.

⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions la Découverte, 2005, p. 271

⁵ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris Gallimard, 1967, p. 13.

Le premier chapitre de ce mémoire nous permettra de cerner le contexte sociohistorique dans lequel les femmes artistes évoluèrent entre les XV^e et XVII^e siècles : nombreux sont les obstacles culturels et institutionnels qui se dressent sur la route de celles qui souhaitent entreprendre une carrière artistique. Par la suite, la place des femmes dans le discours de l'histoire de l'art sera brièvement analysée, de même que les problématiques et méthodologies associées aux approches féministes. L'approche méthodologique appliquée dans ce mémoire sera alors explicitée. Finalement, la dernière section présentera plus en détail la biographie et la fortune critique liées aux œuvres d'Artemisia Gentileschi et d'Elisabetta Sirani.

Le deuxième chapitre visera surtout à explorer les interactions complexes entre féminité et violence dans la culture en général et dans la peinture en particulier. Toujours située dans les extrêmes, l'image de la femme est d'abord tributaire de la malfaisance innée héritée d'Ève, ou encore de l'héroïsme chaste de la Vierge Marie. Par la suite, le « pansexualisme » européen se chargera dès l'époque baroque de sexualiser les plus chastes des héroïnes bibliques, brouillant les frontières entre le bien et le mal. Finalement, la seconde section du chapitre présentera les sources littéraires et iconographiques liées aux personnages du corpus, soit Judith, Yaël, Timoclée, Lucrece et Portia.

Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse iconographique et narrative des œuvres choisies. Les œuvres d'Artemisia Gentileschi et d'Elisabetta Sirani seront mises en parallèle avec les traditions picturales de leur époque afin de dégager les particularités de leurs interprétations. À la lumière des théories sur l'agentivité, la possibilité d'une resignification des personnages représentés au travers du regard féminin sera alors abordée.

En conclusion, les constats que nous avons pu établir lors de notre analyse seront présentés. Dans l'optique de poursuivre la démarche entreprise, nous tenterons également de soulever des pistes pour poursuivre nos interrogations relatives aux femmes et à la violence dans l'art contemporain.

CHAPITRE 1

HISTORIOGRAPHIE CRITIQUE

Avant de s'attarder à la fortune critique consacrée à Artemisia Gentileschi et à Elisabetta Sirani, il semblait essentiel d'effectuer un retour historiographique sur l'articulation complexe entre femmes et histoire de l'art. À la lumière des théories féministes, l'objectif est de faire un bref rappel des obstacles institutionnels et culturels auxquels les femmes ont dû faire face pour se tailler une place dans le milieu artistique, place durement acquise qui sera par la suite constamment remise en question, notamment au travers du « canon » artistique. La mise en évidence de ces différents dispositifs d'exclusion permettra d'explorer aussi des solutions proposées par différentes théoriciennes pour penser une histoire de l'art plus inclusive. Cette première partie nous permettra par la suite de poser un regard critique sur les discours produits sur les deux artistes à l'étude, des récits biographiques à la littérature académique.

1.1 Femmes, féminisme et histoire de l'art

1.1.1 Des femmes artistes

Au moment où Artemisia Gentileschi et Elisabetta Sirani, font leurs premiers pas en peinture au début du XVII^e siècle, les « femmes artistes » sont encore un phénomène relativement nouveau. Il y avait eu, à l'époque médiévale, quelques femmes s'étant illustrées dans les arts de la broderie et de l'enluminure. C'est toutefois à la Renaissance italienne que

les travaux des premières femmes peintres sont documentés¹. Ces premières femmes peintres sont avant tout perçues comme des curiosités, des « femmes d'exception » dont le talent est étranger aux qualités normalement attribuées à la gent féminine : « In sixteenth-century Italy, the terms "woman" and "artist" simply did not go together. »² En effet, de nombreux obstacles culturels et institutionnels basés sur la binarité sexuelle devaient rendre la tâche plutôt difficile aux femmes désirant être reconnues dans le milieu masculin de la peinture.

Assujetties à la vie domestique, les femmes de la Renaissance sont idéalement douces, passives, obéissantes et chastes. Nombreux sont les traités de la Renaissance valorisant ces qualités féminines, calquées entre autres sur l'exemple de la Sainte-Vierge. L'exemple de Léon Battista Alberti, surtout célèbre pour ses écrits sur l'art et l'architecture, en fait bien la démonstration dans un traité sur la famille florentine : « Une femme digne d'éloges doit avant tout montrer dans sa conduite modestie et pureté. [...] Les femmes sont pour la plupart douces, lentes et donc beaucoup plus utiles lorsqu'elles se tiennent tranquilles et s'occupent à surveiller les choses. »³ Traditionnellement, on s'attendait donc des femmes qu'elles demeurent dans la sphère privée, vaquant aux diverses tâches domestiques et où il leur était difficile d'envisager une autre occupation que celle de mère.

Puisque tout les maintenait au foyer, choisir la carrière artistique – ou n'importe quelle autre d'ailleurs – n'était donc pas chose facile. Linda Nochlin, historienne de l'art s'étant particulièrement attardée à la question des femmes artistes, y voit même un acte de rébellion :

Une chose est claire cependant : pour une femme, décider de s'engager dans une carrière, et *a fortiori* dans une carrière artistique, requiert toujours, aujourd'hui autant qu'autrefois, une certaine dose de non-conformisme : qu'elle s'insurge contre l'attitude de sa famille ou qu'elle y puise au contraire sa force, une femme doit de toute façon avoir en elle une forte propension à la rébellion pour ne serait-ce que réussir à tracer sa

¹ Ann Sutherland-Harris, « Introduction », in *Femmes peintres: 1550-1950*, Paris, des femmes, 1981, p. 20.

² Fredrika H. Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 4.

³ Léon Battista Alberti, cité par Ann Sutherland-Harris, « Introduction », p. 22.

voie dans les milieux artistiques au lieu de se soumettre au rôle socialement agréé d'épouse et de mère, à ces devoirs auxquels l'assignent automatiquement toutes les institutions sociales.⁴

Si le pas de la sphère domestique au milieu compétitif de la peinture n'était pas facile à franchir, d'autres obstacles continuent d'embourber le chemin des femmes sur la route de l'apprentissage de la peinture. Les traditions régissant le champ de l'art ne sont pas adaptées au mode de vie des femmes, et la plupart des coutumes et pratiques leur sont totalement inaccessibles. Par exemple, tout bon artiste se doit d'étudier l'anatomie, notamment en dessinant le nu masculin d'après modèle vivant. Toutefois, il était difficile pour les femmes de dessiner le nu masculin d'après nature sans risquer d'atteindre à leur réputation. D'ailleurs, si par chance elles étaient admises dans une académie, elles demeuraient souvent exclues des ateliers de modèle vivant : « Empêcher les jeunes filles de suivre cette dernière étape de la formation revenait bel et bien à les priver de la possibilité de créer des œuvres d'art majeures sauf pour l'exception capable de déployer des trésors d'ingéniosité [...] »⁵. La plupart des femmes ne pouvaient pas non plus aller et venir selon leur bon vouloir, du moins sans être accompagnées d'un chaperon. Il leur était donc plus difficile de se déplacer dans les villes environnantes, de visiter les églises pour étudier les œuvres des grands maîtres. Ces deux pratiques, le nu et la copie, ne sont que deux exemples des multiples apprentissages qui étaient considérés essentiels pour tout artiste sérieux, mais demeuraient presque inaccessibles pour les femmes⁶.

À ces obstacles institutionnels s'ajoutait aussi la croyance fondamentale que les femmes étaient incapables de créer, qu'elles n'avaient tout simplement pas « les facultés nécessaires à

⁴ Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » in *Femme, Art et Pouvoir*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 232.

⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁶ Ces pratiques sont notamment décrites par Alberti dans son traité *Della Pittura* (1435). Voir Ann Sutherland-Harris, « Introduction », p. 21.

l'éclosion du génie créateur. »⁷ Cette croyance trouve notamment son origine au sein du système binaire pythagoricien, que l'on peut résumer en une série de dix paires d'oppositions.

Selon la logique de ce système, chaque élément se définit en opposition avec son contraire, son complément. On retrouve, parmi ces paires, les oppositions homme-femme, lumière-noirceur, bien-mal :

Au cœur du système binaire qui ordonne le monde persiste un principe d'organisation par genre – masculin/féminin – tributaire à son tour d'une perception mythique de la nature. L'ordre cosmologique qui en résulte explique et justifie à son tour les rôles respectifs de l'homme et de la femme, tout en fournissant la clef des structures sous-jacentes à l'organisation sociale.⁸

Ainsi, la femme se trouve naturellement associée au pôle négatif et inférieur de la noirceur et du mal, et éventuellement à des concepts dans le même esprit, tels que l'informe, la passivité et la matière.⁹

Cette idée d'une binarité complémentaire séparant les qualités masculines des qualités féminines laissera ses traces jusque dans notre conception de la procréation humaine, et éventuellement de la création artistique. Ainsi, on associe la femme au récepteur passif accueillant l'élément actif provenant de l'homme. Dans la sphère artistique, la matière (associée au féminin) est l'élément passif qui permet la naissance de la forme (associée au masculin). La femme était donc, par son essence même, incapable de créer : « Taken to its logical conclusion, the (pro)creation metaphor made the woman artist an oxymoron, for man,

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou Diabliesse : La représentation de la femme au XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 81.

⁹ Pour une explication plus détaillée des polarités de Pythagore selon Aristote, voir Fredrika H. Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa : Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, Chapitre 2 : « Problems of Praise and Pythagorean Contrariety », p. 8-26.

to quote John Ruskin, "is eminently the doer, the creator. " »¹⁰ On pouvait donc concevoir à partir de la Renaissance que certaines femmes excellent surtout dans l'art du portrait ou de la nature morte, ces genres picturaux ne requérant pas le haut niveau d'invention de la peinture d'histoire.

Malgré ces nombreux obstacles, des femmes réussirent à tailler leur place dans le domaine de la peinture, et contribueront à tracer la voie pour celles qui viendront après elles.

1.1.2 Féminisme et histoire de l'art : questions méthodologiques

Si elles ont eu du mal à se faire reconnaître à leur époque, la majorité des femmes artistes peinent toujours à trouver leur place dans les discours actuels sur l'histoire de l'art. En effet, malgré les progrès des dernières décennies, peu de monographies et d'expositions leur sont consacrées, et peu d'entre elles sont mentionnées dans les ouvrages généraux portant sur les grandes périodes artistiques. Toutefois, plusieurs historiennes de l'art telles que Linda Nochlin et Griselda Pollock ont maintes fois prouvé l'exclusion injustifiée des femmes artistes dans les discours dominants et ont su démontrer que l'histoire de l'art n'était pas à l'abri de l'idéologie de ses producteurs.

Griselda Pollock tente de comprendre les raisons de cette exclusion dans son livre de 1999, *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Dans cet article, qui fut partiellement traduit en français dans un numéro du *Cahier du genre*, Pollock avance que le problème proviendrait de la structure même du canon artistique, c'est-à-dire des principes et des critères permettant de séparer les artistes majeurs des artistes mineurs dans l'histoire de l'art moderne :

¹⁰ Frederika H. Jacobs, p. 27.

Plus que comme un ensemble d'objets/textes valorisés ou une liste de maîtres vénérés, je définis le canon comme une forme discursive qui fait des objets/textes qu'il sélectionne les produits de l'excellence artistique et qui, de cette manière, contribue à la légitimation de l'association exclusive entre, d'une part, l'identité masculine blanche et d'autre part, la créativité et la culture.¹¹

Cette association entre identité masculine blanche et créativité piège l'art des femmes (ou l'art non occidental) dans un système binaire, séparant les artistes en deux catégories étanches et faisant des femmes l'éternel « Autre » de l'histoire de l'art. Cela pose un problème théorique et méthodologique à toute personne désirant s'attarder à l'art des femmes. En insistant sur la « féminité » des artistes, ne sommes-nous pas piégés à notre tour dans cette binarité ? Si le problème réside dans la structure même de l'histoire de l'art, n'est-il pas vain de vouloir simplement y ajouter des artistes femmes et en faire des « égales » des grands maîtres, et ainsi perpétuer sans le vouloir « l'excellence et le pouvoir des hommes¹² » ? Tout en approfondissant nos connaissances sur le travail des femmes artistes, il semble aujourd'hui essentiel de remettre en question les présupposés sur lesquels s'est construite l'histoire de l'art afin d'imaginer une nouvelle histoire plus inclusive, en déconstruisant les normes ayant façonné le canon artistique.

Plusieurs auteur(e)s ont cherché à comprendre comment le féminisme pourrait nous permettre de repenser et d'élargir notre conception de l'histoire de l'art. Mais une « histoire de l'art féministe » est-elle réellement possible ? Pour certaines, il s'agirait même d'un « oxymore¹³ », d'une opposition irréconciliable. En effet, comment une discipline fondée au départ sur les privilèges masculins peut-elle s'accorder avec le féminisme ?

Comme nous l'avons brièvement vu plus haut, la culture phallogcentrique qui maintient les privilèges masculins est entre autres caractérisée par un système binaire, opposant l'Un et

¹¹ Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », in *Cahier du Genre*, no 43, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 54-55.

¹² *Ibid.*, p. 55.

¹³ Terme utilisé par Griselda Pollock, *Ibid.*, p. 52.

l'Autre. L'objectif d'une critique féministe de l'histoire de l'art pourrait tenir dans la déconstruction de cette binarité, des oppositions homme/femme ou norme/différence, telle que dans l'idée de « regard matriciel » présentée par Griselda Pollock. Dans son texte « Inscriptions in the Feminine »¹⁴, Pollock nous propose d'insister de manière tactique sur la différence sexuelle, en étudiant par exemple le corpus de femmes artistes. Cela permettrait de rééquilibrer le discours actuel en histoire de l'art, qui glorifie surtout des artistes masculins, laissant plusieurs femmes artistes dans l'ombre.

Pollock propose également l'utilisation d'un nouvel outil théorique associé à la féminité : la « matrice ». La « matrice » se définit comme étant l'opposé du phallus, le symbole par excellence de la binarité, excluant par le fait même tout ce qui est extérieur à la norme, séparant l'un - le masculin, de l'autre - le féminin. Par opposition, la matrice serait tributaire de la coexistence et de la multiplicité, ce qui permettrait à des éléments du féminin de s'introduire dans la signification. Pour l'auteure, la « féminité » devient en ce sens un outil politique faisant la promotion d'une altérité radicale et un espace dissident qualifié par la diversité : « A feminist reading for the inscriptions of the feminine means listening for the traces of a subjectivity formed in the feminine within and in conflict with a phallogentric system. »¹⁵ Le féminin n'est pas ici lié au biologique, mais signifierait en fait les limites de la culture phallogentric, qui serait incapable de gérer les différences.

Dans le cadre de ce mémoire, l'objectif sera donc d'observer un corpus précis produit par des femmes artistes, Artemisia Gentileschi et Elisabetta Sirani. Dans un premier temps, nous espérons que ce travail contribuera à élargir nos connaissances sur l'art des femmes et sur les conditions dans lesquelles elles ont créé. En insistant sur le travail de femmes artistes, nous nous posons d'emblée à contre-courant de certains discours de l'histoire de l'art qui maintiennent involontairement les artistes femmes dans l'exclusion, bien que cette tendance soit heureusement en déclin.

¹⁴ Voir Griselda Pollock, « Inscriptions in the feminine » in *Inside the Visible: an Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1996, p. 70.

¹⁵ Griselda Pollock, « Inscriptions in the feminine », p. 70.

Notre démarche méthodologique sera également basée sur l'iconographie classique telle que proposée par Erwin Panofsky. Cet apport incontournable à l'analyse d'œuvres d'art repose sur trois niveaux de signification (primaire, secondaire, intrinsèque) et nécessite une connaissance accrue de la tradition picturale d'une époque donnée¹⁶. Dans le cadre de ce mémoire, l'objectif ne sera pas d'appliquer au sens strict cette méthode à trois niveaux¹⁷. Toutefois, un grand soin sera apporté à l'identification des motifs, de même qu'au dépouillement des sources littéraires et historiques pouvant se rapporter à ces motifs dans le second chapitre. Pour Panofsky, l'analyse iconographique permettait de découvrir et d'interpréter les *valeurs symboliques* présentes dans les œuvres, c'est-à-dire les « symptômes » révélant les principes sous-jacents de la « mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique - particularisés inconsciemment par la personnalité propre de l'artiste qui les assume - et condensés en une œuvre d'art unique »¹⁸. Dans la même optique, l'analyse iconographique des œuvres du corpus sera comprise comme la découverte et l'interprétation de « symptômes », de « signes », ou plus précisément d'« inscriptions du féminin » tel que nous l'avons défini plus haut. Ainsi, l'apport de Pollock nous permettra de concentrer l'analyse iconographique sur l'expression d'une subjectivité féminine dans les œuvres d'Artemisia Gentileschi et d'Elisabetta Sirani. Autrement dit, nous souhaitons voir comment ces artistes ont pu, dans leur interprétation de sujets populaires, proposer des innovations iconographiques créant une dissonance avec la culture phallogocentrique de leur époque au travers du prisme de la violence féminine.

Il s'agira aussi de faire ressortir les significations multiples que leurs œuvres peuvent transmettre, et comment elles peuvent donner un nouveau sens aux récits originaux qui sont

¹⁶ Pour plus de détails sur la méthode panofskienne voir Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris Gallimard, 1967.

¹⁷ En effet, quelques auteur(e)s ont souligné les limites de la méthode panofskienne, notamment concernant le haut niveau de connaissance que celle-ci suppose de la part du spectateur, et à la référence constante à une source littéraire antérieure, évacuant par le fait même la possibilité d'un langage propre au médium pictural. Voir à ce sujet Otto Pächt, « Les limites de l'iconographie », in *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994, p. 89-95.

¹⁸ Erwin Panofsky, p. 20.

illustrés : « The point is their existence in the field of representation so powerfully dominated by the beat of men's drum, the economy of their desire, the projections of their fears and fantasies [...]The presence of another enunciation from the place of a particular, historical feminity offers a shift in the pattern of meanings in a given culture. »¹⁹ Ainsi, il s'agira de voir comment leurs choix iconographiques donnent une signification différente aux histoires de ces « femmes violentes », une signification nous permettant de questionner la tradition picturale dominante et ce qu'elle véhicule sur la féminité.

La seconde partie du présent chapitre permettra de mieux mettre en contexte la production de Gentileschi et Sirani en survolant leur parcours personnel et professionnel. De même, une analyse critique de l'historiographie situera leur production dans le discours de l'histoire de l'art.

1.2 Fortunes critiques

1.2.1 Artemisia Gentileschi

Née à Rome en 1593, Artemisia Gentileschi est de nos jours considérée comme l'une des premières femmes « de l'art occidental qui ait joué un rôle important dans les mouvements artistiques de son temps »²⁰. À l'instar de la plupart des femmes artistes de cette époque, Artemisia Gentileschi est fille d'artiste. Son père, Orazio Gentileschi, prend en charge son instruction artistique dès qu'elle montre des signes d'un talent prometteur. Certaines femmes artistes avaient obtenu par le passé un immense succès, telle Sofonisba Anguissola, dont le talent lui avait ouvert les portes de la cour d'Espagne. Il était donc dans

¹⁹ Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge, 1999, p. 124.

²⁰ Linda Nochlin et Ann Sutherland-Harris, *Femmes peintres:1550-1950*, Paris, des femmes, 1981, p. 118.

l'intérêt des artistes de cultiver le talent de leur fille²¹. Le parcours d'Artemisia Gentileschi commence ainsi comme la plupart des femmes artistes, qui jusqu'au XIX^e siècle seront souvent élevées dans des familles d'artistes²². La suite de sa vie sera pourtant, selon plusieurs auteures, une « suite d'exceptions aux règles qui gouvernaient la condition des femmes et des femmes peintres. »²³

Orazio, ayant donc à cœur le perfectionnement du talent de sa fille, engagea en 1611 un de ses collègue et collaborateur pour lui enseigner la perspective : Agostino Tassi. Tassi aurait alors profité sexuellement de sa jeune élève, et ce à plusieurs reprises. Il aurait justifié ses abus répétés en lui promettant éventuellement de l'épouser. Quand il est clair que cette promesse ne sera pas tenue, Orazio Gentileschi n'a qu'une possibilité pour sauver la réputation de sa fille et la sienne : amener Tassi devant les tribunaux. L'affaire sera effectivement amenée jusqu'en cour, où Artemisia sera soumise à diverses tortures, dont des examens gynécologiques douloureux. Au terme de ce procès, Agostino Tassi sera finalement trouvé coupable. Peu après, afin de sauvegarder son honneur, un mari est vite trouvé à Artemisia : Pierantonio Stiattesi, lui aussi un jeune artiste²⁴. L'expérience est sans aucun doute traumatisante pour la jeune femme, dont la réputation ne sera jamais tout à fait rétablie.

Somme toute, Gentileschi réussira à vivre de son art, son travail étant même la principale source de revenu de sa famille. Elle vivra notamment à Florence, où elle devint la

²¹ Selon Ann Sutherland-Harris, l'effet publicitaire du succès d'Anguissola sera en effet le moteur du développement de plusieurs femmes artistes, et sera donc d'une « grande importance » dans l'histoire des femmes artistes, p. 28.

²² « [...] jusqu'au XIX^e siècle, il s'agit presque sans exception de filles de pères eux-mêmes artistes, ou bien, cas surtout fréquent aux XIX^e et XX^e siècles, elles ont entretenu des relations étroites avec un artiste homme à la personnalité plus forte ou plus imposante. Ces deux caractéristiques ne sont d'ailleurs par exceptionnelles chez les hommes, comme nous l'avons vu plus haut avec les artistes de père en fils. Mais jusqu'à une époque très récente en tout cas, elles se vérifient presque sans exception chez leur confrères de sexe féminin. ». Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », p. 231.

²³ Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris, *Femmes peintres: 1550-1950*, p. 118.

²⁴ Alexandra Lapiere, *Italian Women Artists : from Renaissance to Baroque*, Washington, D.C., National Museum of Women in the Arts, 2007, p. 199.

première femme à être admise à l'*Accademia del Disegno* et où elle se liera d'amitié avec des personnalités importantes telles que Galileo Galilei. L'admission à l'Académie devait lui apporter un avantage précieux pour une femme : l'autonomie légale. En effet, libérée de la tutelle de son père ou de son mari, elle pourra par la suite acheter des pigments, signer des contrats et voyager par elle-même²⁵. Elle aura deux filles qu'elle entraînera à la peinture, leur fournissant des dots grâce à son art. Elle vivra successivement à Rome et à Naples, puis elle ira rejoindre son père en Angleterre, qui est engagé par le Roi pour une commande. À la suite de la mort d'Orazio, elle retourne à Naples où elle meurt vers 1654.

1.2.2 Historiographie

Malgré un parcours peu commun et un relatif succès à son époque, le travail d'Artemisia Gentileschi souffrira longtemps de négligence académique et finira par tomber dans l'oubli, ses œuvres étant parfois attribuées à d'autres artistes. Même chez les biographes italiens de son époque, c'est le silence presque complet. Seul un dénommé Balducini, semble-t-il, aurait inclus quelques mots sur la jeune femme dans la note biographique de son père²⁶. Il faut attendre le XX^e siècle pour que les premiers articles sérieux soient écrits à son sujet²⁷.

Comme beaucoup d'autres femmes artistes, Gentileschi connaîtra un renouveau de popularité à la suite de l'exposition « Women Artists : 1550-1950 » organisée en 1976 par Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, dans laquelle elle est d'ailleurs l'une des artistes les mieux représentées. L'ouvrage qui en sera tiré, portant le même titre, deviendra la véritable pierre angulaire de l'histoire de l'art des femmes. Cela dit, le premier ouvrage d'importance sur cette artiste est sûrement celui de Mary D. Garrard de 1989, qui entend rectifier pour de

²⁵ *Ibid.*, p. 199.

²⁶ Ann-Sutherland Harris, « Introduction », p. 32.

²⁷ Le premier article scientifique sur Artemisia Gentileschi à être publié serait celui de Roberto Longhi en 1916. Voir Roberto Longhi, « Gentileschi, padre e figlia », *L'Arte*, XIX, 1916, p. 245-314.

bon le manque de recherche académique sur l'œuvre de Gentileschi, une carence qui lui semble injustifiable pour une artiste de son calibre. La monographie, intitulée *Artemisia Gentileschi : the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*²⁸, comporte une importante recherche iconographique.

Quelques années plus tard, Richard Ward Bissel rédige le premier catalogue raisonné entièrement dédié à l'artiste, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art : Critical Reading and Catalogue Raisonné*²⁹ en 1999. Bissel critique à quelques reprises l'ouvrage de Garrard, critiques auxquelles l'auteure répondra dans l'introduction d'un ouvrage paru en 2001, *Artemisia Gentileschi around 1622*³⁰. Le début des années 2000 sera de grande importance avec, entre autres, l'imposante exposition dédiée à Artemisia et à son père présentée au Metropolitan Museum of Art de New York. Plusieurs articles scientifiques seront publiés à la suite de cette exposition et à la sortie du catalogue présenté par Keith Christiansen et Judith Walker Mann, *Orazio and Artemisia Gentileschi*³¹. Avec le temps, Gentileschi retiendra l'attention de plusieurs historiennes de l'art, notamment issues du mouvement féministe, telles que Griselda Pollock et Mieke Bal. L'un des derniers ouvrages parus à ce jour, *The Artemisia Files*³², comprend des contributions de Bal et Pollock de même que Garrard, et fait retour sur l'imposante littérature produite sur l'artiste durant les dernières décennies. L'engouement de la fin du XX^e siècle pour la peintre devait aussi donner lieu à

²⁸ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

²⁹ Richard W. Bissel, *Artemisia Gentileschi and the authority of art critical reading and catalogue raisonné*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999.

³⁰ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622*, Berkeley, University of California Press, 2001.

³¹ Keith Christiansen et Judith Walker Mann, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2001.

³² Mieke Bal (dir), *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

une production étonnement généreuse d'ouvrages de fiction, dont un film paru en 1997 d'Agnès Merlet et quelques romans à saveur biographique.

Malgré une littérature de plus en plus abondante, certains aspects de l'œuvre de Gentileschi demeurent litigieux au sein de la communauté scientifique et contribuent à diminuer l'impact de son œuvre. La datation de certaines toiles, de même que leur attribution au père ou à la fille ou même à d'autres artistes, échappent au consensus. Toutefois, l'enjeu ayant créé le plus de débats est l'impact du viol sur la personnalité et sur la pratique picturale de l'artiste. En effet, l'évènement tragique vécu par l'artiste sera souvent le prisme principal au travers duquel sera analysée son œuvre : « The transcripts of her rape trial became required reading for everyone wishing to write about her work »³³. Cette association unilatérale entre art et biographie est hautement problématique pour plusieurs auteures et fera l'objet de dissension autant dans le discours dominant que chez les auteures féministes. Pour Mary D. Garrard, cette tendance hautement sensationnaliste sexualise le travail de l'artiste au point de relier tout son art au viol, empêchant ainsi de percevoir d'autres formes d'identification entre l'artiste et ses personnages³⁴.

En outre, les personnages féminins de Gentileschi, aux corps imposants et à la psychologie complexe, ne rencontrent pas les clichés caractérisant « l'art féminin », tels que la délicatesse ou la grâce. Pour Rozsika Parker, certains commentateurs ont donc tenté d'expliquer la violence de ses œuvres en mettant l'accent sur les évènements dramatiques de sa vie :

Confronted by the expressive, powerful or victimized images of Gentileschi's women, writers have been unable to fit her paintings into the usual feminine stereotype : they cannot trace the expected signs of femininity, weakness, gracefulness of delicateness. Thus, unable to put her work into a stereotype, they turn instead to the dramatic event of her life, resurrecting the opposite category, that of the whore, thus suggesting that she was an unnatural woman.³⁵

³³ Mieke Bal, « Introduction » in *The Artemisia Files*, p. xi.

³⁴ Mary D. Garrard, p. 278.

Ainsi, les représentations peu communes de Gentileschi devenaient l'expression d'une femme marquée par la vie, faisant « exception » dans le domaine de l'art. Il est bien sûr possible de reconnaître que certains événements puissent avoir un impact sur la production d'un artiste. Toutefois, cette analyse d'ordre biographique peut également être réductrice lorsqu'elle est appliquée systématiquement sur l'œuvre d'une artiste. Conséquemment, l'aspect intellectuel du processus créatif, issu de l'*Inventio*, ou capacité d'invention, se trouve évacué de l'interprétation de la production de l'artiste, dont le talent est bien entendu indépendant du traumatisme vécu.

L'importante réappropriation féministe dont Gentileschi sera l'objet s'inscrit aussi dans cette problématique art/biographie. Si la littérature féministe a le mérite de compenser pour le peu d'attention que les savoirs académiques accordaient à Gentileschi, son discours parfois « héroïsant », transformant la vie de l'artiste en récit hagiographique, invite à la réflexion. Pour Garrard, plusieurs auteures se seraient limitées à une célébration biographique et à une analyse superficielle de son art, négligeant une étude formelle plus profonde³⁶. Même son de cloche chez Parker, qui voit dans le travail de l'artiste une intervention subjective dans des sujets populaires et un style contemporain, sans aller jusqu'à y voir une conscience proto-féministe³⁷. Somme toute, ces divers débats entourant le traitement historiographique de l'artiste peuvent rendre parfois difficile l'analyse de son œuvre. C'est toutefois avec le plus de rigueur possible et ayant conscience des multiples forces en présence que nous entreprenons ce travail de recherche.

³⁵ Roszika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, p. 21.

³⁶ Mary D. Garrard, p. 5.

³⁷ Roszika Parker et Griselda Pollock, p. 25.

1.2.3 Elisabetta Sirani

Tout comme Gentileschi, Elisabetta Sirani fut l'élève de son père, Giovanni Andrea Sirani, un peintre de l'école de Guido Reni. Née en 1638 à Bologne, elle commence sa carrière dès l'âge de 17 ans. Toutefois, sa carrière fut de courte durée puisqu'elle décède dix ans plus tard, au jeune âge de 27 ans. Malgré cela, elle fut l'une des artistes féminines les plus prolifiques d'Europe d'avant 1700, puisque l'on décompte plus de deux cents tableaux de sa main, de même que plusieurs dessins et gravures³⁸. En effet, préoccupée par la postérité de son œuvre, elle compila elle-même une liste de ses œuvres, et contrairement à la tendance de l'époque, elle signait et datait beaucoup de ses toiles.

Signer ses œuvres était encore une pratique peu courante, même chez les hommes, ce qui porte à croire que Sirani était soucieuse de perpétuer sa gloire et de se distinguer des autres artistes : « Obviously she did not want her work to be confused with that of her father or her Bolognese contemporaries, but the care she took to make them further proof of her powers of invention as well as her identity sets her apart even from other Italian women artists. »³⁹ De même, outre le fait de signer ses toiles, elle se tint volontairement éloignée de la pratique du portrait, genre moins prestigieux que la peinture d'histoire pour lequel sa prédécesseure Lavinia Fontana s'était déjà démarquée⁴⁰. Elle fut aussi la fondatrice de la première école de peinture pour femmes en dehors d'un couvent, où elle enseigna à une douzaine de femmes⁴¹.

Sirani était indéniablement très éduquée, et il semble probable qu'elle ait consulté à plusieurs reprises la bibliothèque de son père qui était garnie de nombreux ouvrages clés pour

³⁸ Babette Bohn, « The Antique Heroins of Elisabetta Sirani », in *Renaissance Studies*, vol. 16, no 1, mars 2002, p. 59. D'après l'auteure, Sirani serait également la première femme bolognaise à se spécialiser dans la peinture d'histoire.

³⁹ Ann Sutherland Harris, « Gentileschi and Sirani : Rivals or Strangers ? », in *Women's Art Journal*, vol. 31, no 1, printemps/ été 2010, p. 7.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁴¹ Babette Bohn, p. 59.

les artistes de l'époque, dont les *Vies* de Plutarque et l'*Iconologia* de Cesare Ripa⁴². Il fallut peu de temps pour que la rumeur de son immense talent se répande dans la sphère artistique et fasse d'elle une véritable attraction touristique de la ville de Bologne, recevant dans son atelier des voyageurs de tout acabit venus voir « ce jeune phénomène dessiner à toute allure avec l'aisance d'une vraie virtuose »⁴³. Si être une femme constituait sans aucun doute un handicap notoire pour devenir un artiste respecté, Sirani su tourner ce « désavantage » en sa faveur. En effet, selon Babette Bohn, mettre de l'avant sa féminité lui permis d'une part de gonfler sa popularité, et d'autre part de se libérer de certaines contraintes de la pratique traditionnelle, notamment dans la pratique du dessin⁴⁴. Le caractère exceptionnel de l'artiste la rendit bientôt plus célèbre que son père, ses mécènes la proclamant le « meilleur pinceau de Bologne »⁴⁵.

Sa mort précoce ne fera qu'ajouter à sa célébrité, et ses exploits résonneront longtemps après sa mort sous la forme d'un « culte romantique ». Outre les nombreux poètes qui chanteront ses louanges, elle sera surtout perçue comme la véritable « héritière artistique »⁴⁶ de Guido Reni, bien qu'ils ne se soient jamais rencontrés, et avec qui elle sera inhumée dans l'église San Domenico de Bologne.

⁴² Babette Bohn, p. 60.

⁴³ Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris, *Femmes peintres: 1550-1950*, p. 147.

⁴⁴ Voir Babette Bohn, « Elisabetta Sirani and Drawing Practices in Early Modern Bologna », in *Master Drawings*, vol. 42, no 3, automne 2004.

⁴⁵ Tiré de la correspondance entre Prince Leopoldo de' Medici, Ferdinando Cospi et Annibale Ranuzzi, cité dans Babette Bohn, « The Antique Heroins of Elisabetta Sirani », p. 24.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

1.2.4 Historiographie

Il ne faut pas attendre longtemps après sa mort pour que de premiers écrits soient consacrés à Sirani. Célébrer les artistes féminines était devenu une tradition littéraire presque unique à la ville de Bologne et à laquelle participaient plusieurs auteurs et poètes⁴⁷. Carlo Cesare Malvasia consacra une biographie complète dans son ouvrage de 1678 « Felsina Pittrice: Vite de' Pittori bolognesi » à celle qu'il appelait « la gloire du sexe féminin »⁴⁸. Sirani était en effet perçue par ses contemporains comme une « exception », dont les dons artistiques ne devaient rien à sa qualité de femme, ceux-ci étant plutôt supportés par des attributs masculins. Ses capacités artistiques en faisaient donc une femme « atypique » dans la lignée d'autres femmes célèbres ayant renoncé à leur féminité dans des actes de courage masculin. Malvasia place donc Sirani dans cette généalogie féminine, aux côtés d'autres femmes célébrées pour leurs exploits courageux telles que Zenobia et Seriamis. Le biographe situe aussi Sirani dans une généalogie artistique, en faisant l'éloge de femmes artistes bolognaises ayant précédé l'artiste, telles que Lavinia Fontana et Properzia de' Rossi. Malvasia insiste surtout sur la primauté artistique de Sirani sur ses prédécesseuses, dont le travail serait supérieur en raison de sa « virilité » et de sa « grandeur »⁴⁹.

Outre la biographie de Malvasia, des références au caractère viril du travail de l'artiste apparaissent dans plusieurs autres écrits et poèmes. L'un des exemples les plus célèbres est un poème de Piccinardi, dans lequel la peintre est comparée au soleil, un élément alors associé à la masculinité. Fait plus étonnant encore, le poète utilise le terme italien *pittore*, soit le mot peintre au masculin plutôt que d'utiliser le terme féminin *pittrice*, renforçant l'idée que Sirani n'était pas une femme typique.

⁴⁷ Babette Bohn mentionne, en plus de Malvasia, son contemporain Antonio Masini, voir « The construction of artistic reputation in Seicento Bologna: Guido Reni and the Sirani », in *Renaissance Studies*, vol. 25, no 4, Septembre 2011, p. 528.

⁴⁸ « La gloria del sesso donesco », rapporté par Ann Sutherland Harris, p. 147.

⁴⁹ Babette Bohn, « The construction of artistic reputation in Seicento Bologna », p. 528.

Suite à cette gloire de courte durée, le nom de Sirani disparaît peu à peu de la littérature. Le peu d'information disponible lui accorde peu de crédit et la décrit comme une pâle imitatrice de Guido Reni. Tout comme Artemisia Gentileschi, elle fera partie de l'importante exposition *Women Artists 1550-1950*. Pour Ann Sutherland Harris, il était inévitable « qu'une adoration aussi aveugle et une louange aussi empathique aient paru excessives à un regard moderne »⁵⁰. Pourtant, de l'avis de l'auteure, l'œuvre de Sirani serait bien plus qu'une simple imitation stylistique de Guido Reni, mais une « distillation critique » de plusieurs aspects de son œuvre. Si à cette époque, aucune étude étendue n'avait été faite sur son œuvre, plusieurs articles de l'américaine Babette Bohn entreprennent aujourd'hui de remettre les pendules à l'heure du côté anglo-saxon⁵¹. Son importante contribution demeure à ce jour une des plus importantes sources d'information concernant divers aspects de la vie et de l'œuvre de l'artiste. Sirani eut aussi droit à sa première exposition individuelle dans sa ville natale de Bologne, *Elisabetta Sirani 'pittrice eroina' 1638-1665*, en 2004. Toutefois, l'impact de cet événement est plutôt local et le catalogue qui en fut tiré n'a toujours pas été traduit de l'italien. Il semble donc qu'il reste énormément de place pour des recherches à venir si l'on veut bien saisir les différents aspects de l'œuvre de cette artiste encore méconnue du public.

1.2.5 « Rivals or strangers? »

De prime abord, il est possible de constater quelles caractéristiques semblent unir Artemisia Gentileschi et Elisabetta Sirani : deux filles de peintre s'étant illustrées dans la peinture de sujets bibliques et antiques. Pourtant, ce sont leurs dissemblances qui semblent retenir l'attention des différentes auteures. D'une part, leur différence stylistique se traduit par une hiérarchisation de laquelle Artemisia Gentileschi, au style il est vrai plus spectaculaire, sort toujours gagnante. Ainsi, Roszika Parker utilise l'exemple de Gentileschi

⁵⁰ Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris, *Femmes peintres 1550-1950*, p. 147.

⁵¹ Au moins quatre différents articles depuis 2002, voir bibliographie.

pour commenter les similitudes entre le style de Sirani et de Reni : « In contrast to Gentileschi, Sirani's participation in the dominant stylistic and iconographic modes of her period and city led her to represent female figures in a way which confirmed rather than disrupted the sexual ideology which the Reni mode of representation served. »⁵² S'il est vrai que de prime abord les personnages féminins de Gentileschi sont plus inhabituels que ceux de Sirani, cette dernière aura aussi des stratégies plus subtiles pour remettre en question les stéréotypes féminins de l'époque. Dans le même ordre d'idée, Mary D. Garrard met aussi dans le même panier tout un groupe d'artistes femmes, qui, contrairement à Gentileschi, n'auraient pas, selon l'auteure, effectué de réelles innovations artistiques :

Most women artists before the nineteenth century aspired to professional success, but not to an expressive or stylistic singularity that might jeopardize their precarious achievement. For Sofonisba Anguissola, Lavina Fontana or Elisabetta Sirani, it appears to have been enough to be accepted professionally: to attempt an innovative artistic contribution was unnecessary, perhaps hazardous.⁵³

D'autres auteures, telles que Babette Bohn, tentent depuis quelques années de nuancer cette dépréciation du style de Sirani. En effet des articles récents montrent comment son œuvre est innovatrice sous de multiples aspects, notamment dans le choix de ses sujets et des scènes. Cet aspect de son œuvre, de même que sa vision de la féminité énoncée plus haut, sera approfondi dans les prochains chapitres.

Outre ces petites allusions dans différentes publications, Ann Sutherland Harris consacra un article complet sur les possibles liens entre les deux artistes, intitulé : « Gentileschi and Sirani : Rivals or Strangers ? ». De prime abord, le choix du titre pourrait étonner : les deux artistes étaient-elles nécessairement des rivales ou des étrangères, n'auraient-elles pas pu être complices, collaboratrices ? Pour l'auteure, il est clair que ces deux artistes voulaient ouvertement être plus que de bonnes « femmes artistes » : elles choisirent de compétitionner

⁵² Roszika Parker et Griselda Pollock, p. 26.

⁵³ Mary D. Garrard, p. 6.

avec leurs homologues masculins, en effectuant des commandes publiques et en exécutant une grande variété de sujets : « Outdoing their male peers and outdoing each other: all ambitious Italian artists believed in competing against the best to establish their own reputations, and the women of that culture adopted it too. After Sofonisba Anguissola, it was not possible to make your way simply by being that curiosity—a woman painter. »⁵⁴ Sirani aurait-elle eu écho du style innovateur de Gentileschi, et ainsi modelé le choix de ses formats et de ses sujets pour se distinguer de son illustre prédécesseure⁵⁵ ? L'auteure conclut toutefois qu'il est impossible de savoir si Sirani connaissait l'existence de Gentileschi, et suggère qu'il est encore moins probable qu'elles se soient rencontrées. En effet, Sirani n'a jamais quitté la ville de Bologne, et Gentileschi, qui voyageait un peu plus, n'y a jamais mis les pieds.

Somme toute, malgré des différences stylistiques significatives, il demeure que les œuvres d'Elisabetta Sirani et d'Artemisia Gentileschi présentent des personnages féminins imposants et redéfinissent, chacune à sa façon, la féminité telle qu'elle était conçue à leur époque. Par ailleurs, pour Roszika Parker, ces différences prouvent qu'il est faux de croire qu'il existe, par essence, une telle chose qu'un art ou un style « féminin »: « It underlines the heterogeneous ways women artists have manipulated dominant modes of representation, according to their particular situations in relation to the styles of the period and their different experiences. »⁵⁶

1.3 Synthèse

Ce bref retour sur l'histoire des femmes artistes permet de constater les multiples problématiques en jeu lorsque l'on aborde la création au féminin. Des préjugés sur la capacité

⁵⁴ Ann Sutherland Harris, « Rivals or Stranger », p. 9.

⁵⁵ Ann Sutherland Harris donne quelques exemples dans son article, *Ibid.*, p. 5.

⁵⁶ Roszika Parker et Griselda Pollock, p. 26.

même de créer à la prééminence de la biographie sur l'étude formelle, plusieurs stéréotypes sont à déconstruire pour qui souhaite étudier l'art des femmes. C'est en gardant en tête ces divers éléments ayant modelé nos perceptions des rapports entre femme et création que sera abordé un corpus d'œuvres précis articulé autour du thème de la féminité et de la violence.

Le second chapitre aura pour but d'explorer la relation complexe entre féminité et violence d'un point de vue historique et symbolique. Comme perçoit-on la violence féminine aux XVI^e et XVII^e siècles ? Comment cela se traduit-il dans les représentations picturales de l'époque ? Par la suite, les sources littéraires et iconographiques des personnages du corpus, soit Judith, Yaël, Timoclée, Lucrece et Portia, seront parcourues. Cette étape essentielle permettra une analyse plus approfondie des œuvres dans le troisième chapitre.

CHAPITRE 2

VIOLENCES AU FÉMININ

« Femmes, trop longtemps dévoyées dans les morales et les préjugés, retournez à votre sublime instinct, à la violence, à la cruauté »

- Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, 1912

Les tableaux analysés dans ce mémoire se concentrent autour d'un thème unique : celui de la violence au féminin. Ainsi, chaque sujet illustré par Gentileschi et Sirani met en avant des scènes de femmes usant de la violence dans divers objectifs. La première partie de ce chapitre sera consacrée à définir les liens complexes entre violence et féminité d'un point de vue historique et symbolique. Pour ce faire, un retour historique sur le contexte particulier de l'Europe moderne, où se conjugaient à la fois une vision effrayante de la féminité et un modèle de femme vertueuse. La deuxième partie sera quant à elle vouée à la présentation des femmes qui sont les sujets des toiles choisies : Judith, Yaël, Timoclée, Lucrece et Portia.

2.1 Violence : définitions

Effusion de sang, têtes coupées, armes tranchantes : voilà ce qui saute aux yeux lorsque l'on observe les tableaux choisis dans le cadre de ce mémoire. Les protagonistes de ces histoires, qui sont toutes des femmes, commettent divers actes de « violence » à des fins distinctes. Si le nom commun « violence » ou l'adjectif « violent » peut être attribué à des expériences aussi multiples qu'hétérogènes, allant de la violence verbale à la violence

institutionnelle, c'est au « noyau dur » de la violence physique que nous nous attardons ici. Ce sont donc des actes de violence physique, au sens « d'atteinte à l'intégrité corporelle »¹ qui sont mis en scène dans ces toiles. Bien que dans plusieurs situations, diverses formes de violence peuvent se chevaucher et être difficilement distinguées, l'on considère souvent la violence physique comme « l'expérience apparemment primordiale, originelle ». ² Dans le cadre de ce mémoire, l'analyse se concentrera autour de cette notion de violence physique sans toutefois nier que celle-ci pourrait prendre d'autres formes dans les tableaux choisis. Il convient aussi de rappeler que le concept de violence n'est pas atemporel et fixe, et que sa perception a pu varier selon les époques et les lieux : seules les perceptions de l'Europe du Moyen Âge au XVII^e siècle seront ici prises en compte.

L'examen de l'étymologie du mot « violence » est fort intéressant d'un point de vue symbolique. La racine latine *vis*, d'où proviennent les mots *violentia* et *violare*, signifie la puissance, la vigueur, la force. Comme le souligne Yves Michaud, l'on retrouve ce noyau de signification autant du côté latin que grec : « Plus profondément, ce mot *vis* signifie la force en action, la ressource d'un corps pour exercer sa force, et donc la puissance, la valeur, la force vitale. Le passage du latin au grec confirme ce noyau de signification. Au *vis* latin correspond l'*is* homérique qui signifie muscle et encore force, vigueur [...] »³. L'idée de force et d'action est donc inhérente au concept de violence.

Si l'on se réfère au système binaire aristotélicien expliqué dans le chapitre précédent, ces termes pourraient sembler en opposition avec les caractéristiques typiquement associées à la féminité : l'émotivité ou la passivité. Dans le même ordre d'idées, certaines formes de violence physique dans un contexte guerrier ou de chevalerie par exemple, peuvent être glorifiées. Ces sphères sont pourtant traditionnellement réservées aux hommes : « [...] à la

¹ Hélène Frappat, *La Violence*, Paris, Flammarion, 2000, p. 14.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Yves Michaud, *La violence*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 4.

différence de la violence masculine, la violence des femmes n'est jamais apprise ni légitimée socialement. »⁴

Ces considérations amènent divers questionnements sur les liens entre féminité et violence et sur le malaise que cette association a pu provoquer à différentes périodes de l'histoire. La seconde section de ce chapitre se concentrera donc sur un retour historique autour du thème de la perception de la féminité et de sa « nature ». Il sera ainsi possible de constater comment ces perceptions de la féminité ont pu influencer la tradition iconographique de femmes violentes.

2.2 Violences au féminin

Ainsi, à partir du Moyen Âge et jusqu'au XVII^e siècle, deux tendances semblent se dessiner lorsque l'on s'interroge sur les liens entre féminité et violence dans l'imagerie populaire. D'un côté, la possibilité d'une violence cruelle et mauvaise, associée à la faiblesse morale des femmes. De l'autre, une violence légitime, parfois même sanctionnée par Dieu, mais surtout personnifiée par des femmes illustres ayant vécu à des époques bien lointaines, qui trouvent peu d'équivalentes dans la réalité⁵. Bref, les femmes sont encore ici prisonnières d'une certaine « dichotomie de l'image féminine : ange/diable, déesse/animale, vie/mort, Marie/Ève, c'est toujours aux extrêmes que se situe la femme [...] »⁶.

⁴ Carme Alemany, « Violences », in *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 263.

⁵ Les archives judiciaires des XVI^e et XVII^e siècles révèlent qu'en réalité bien peu de femmes sont condamnées ou arrêtées pour des actes de violences. Par exemple, entre 1575 et 1604 à Paris, les femmes constituent à peine 20 % des accusés de violence ou de meurtres. Voir Robert Muchembled, *Une histoire de la violence : de la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 2008, p. 232.

⁶ Françoise Borin, « Arrêt sur image » in *Histoire des femmes en Occident tome 3 : XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Plon, 1991, p. 265.

2.2.1 Filles d'Ève

En tant que descendantes d'Ève, dont la faiblesse eut comme effet dévastateur de chasser l'humanité hors du Paradis, les femmes firent office à partir du Moyen Âge de boucs émissaires responsables de maux les plus divers. Dans cette optique, il était possible de concevoir que les femmes pouvaient faire preuve d'une certaine violence. Cette violence proprement féminine étant toutefois perçue comme profondément mauvaise : « Elle révèle la face sombre, dangereuse et effrayante, de la féminité telle que se la représentent les hommes de l'époque. »⁷ Comme le souligne Robert Muchembled dans son *Histoire de la violence*, la violence « masculine » est au contraire perçue comme « naturelle, honorable, voire nécessaire »⁸. Un double standard sépare donc une violence légitime associée au tempérament masculin et une autre, anormale et mauvaise, associée à la faiblesse morale du sexe féminin. Cette perception d'une féminité dangereuse dans son essence prendra plusieurs formes au cours de l'histoire, notamment celle de la sorcière et éventuellement de la femme fatale au XIX^e siècle.

Comme il a été expliqué dans le chapitre précédent, le mode de pensée binaire dérivé du modèle aristotélicien était encore d'actualité à la Renaissance et à l'époque baroque. L'organisation sociale était donc, entre autres, basée sur la croyance que la femme était inférieure à l'homme sous de multiples aspects. Fondé sur les théologiens humanistes, les sphères de l'esprit et de la culture seraient réservées aux hommes alors que la femme est plutôt associée à la nature et à l'irrationalité, ce qui la prédispose à la luxure et autres tentations diaboliques. Êtres faibles et facilement corruptibles, les femmes représentent donc un danger moral pour la société entière. Elles sont en ce sens, les héritières directes d'Ève qui causa la mort de l'humanité, la « source de tout péché, le mal des maux »⁹ : indignes de confiance, leur sexualité insatiable menace l'ordre établi. Le pouvoir sexuel des femmes,

⁷ Robert Muchembled, *Une histoire de la violence : de la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 2008, p. 230.

⁸ *Ibid.*, p. 230.

⁹ Sarah F. Matthews Grieco, *Ange ou Diablesse : la représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 71.

« the only power she was felt to possess naturally »¹⁰, pouvait être fatal pour les hommes imprudents. Pour reprendre les termes d'Antonio Dominguez Leiva, le « double de la femme est alors la mort »¹¹, dont elle est la source par sa sexualité.

À cette peur de la tentatrice, de la sorcière, correspond l'angoisse masculine de voir les femmes échapper au contrôle des hommes pour vivre librement leur sexualité : « Cette féminité menaçante exprime aussi la crainte d'un sexe qui supporte mal les lois du mariage et se révèle subversif par nature. Ainsi, les femmes sont à la fois péché et révolte qui menacent les hiérarchies établies. »¹² Face à cette menace, le seul rôle convenable pour une femme devient celui, inspiré de la Vierge Marie, d'épouse et de mère. Qu'elle soit célébrée pour sa chasteté ou redoutée pour sa lubricité, la perception des femmes est marquée par la sexualité, une sexualité qui est, comme le rappelle Mary D. Garrard, d'abord et avant tout définie par les hommes¹³.

L'association entre séduction et violence se trouve exaltée dans la figure de Médée durant les XVI^e et XVII^e siècles : « Héroïne du mal, lubrique, incroyablement violente, monstre capable de produire un acte fondateur contre nature, c'est-à-dire contre Dieu, celle-ci représente très précisément l'« inverse de la maternité »¹⁴. En effet, cette femme magicienne qui, par jalousie, assassine ses deux enfants pour se venger, fut le personnage central de nombreuses représentations artistiques, autant au théâtre, en peinture qu'en musique témoignant du vif intérêt que l'on portait aux travers féminins. Non seulement Médée n'hésite pas à se servir de ses pouvoirs pour tuer ses rivales sur le plan amoureux, elle met fin aux jours de ses deux enfants, acte barbare par excellence à cette époque où le rôle de mère

¹⁰ Margartia Stocker, *Judith Sexual Warrior: Women and Power in Western Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1998, p. 54.

¹¹ Antonio Dominguez Leiva, *Décapitations: du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 72.

¹² *Ibid.*

¹³ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi : the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 148-155.

¹⁴ Rubert Muchembled, p. 242.

est perçu comme l'ultime vertu des femmes. L'infanticide et la sorcellerie seront à l'époque les deux pires crimes que les femmes peuvent commettre : « Dans toute l'Europe [les censeurs masculins] construisent deux figures féminines de l'inhumanité, la jeune mère infanticide d'un enfant illégitime et la vieille sorcière dévoreuse de cadavres de bébés, pour mieux faire ressortir celle de l'épouse docile dont la mission sur terre est de produire de beaux enfants. »¹⁵

2.2.2 Femmes fortes

Certaines femmes du passé, issues de l'histoire antique ou biblique, étaient toutefois reconnues pour leurs vertus exceptionnelles, et ce malgré leur comportement atypique et, dans les cas qui nous intéressent, leurs actes de violence cruels. On retrouve entre autres, dès le XIII^e siècle, en gravure et dans la littérature, le cycle des Neuf Preuses. Présentées comme l'équivalent des Neuf Preux masculins, on distingue parmi les femmes célébrées, Judith, Yaël et Lucrèce. Ces héroïnes étaient honorées pour leur courage et leur chasteté et elles incarnaient souvent des valeurs telles que la Justice ou la Paix : « In the broadest sense, such cycles reflect an acceptance of the positive worth of certain legendary women, expressed through the heroic stature assigned to these exceptional historical and biblical figures¹⁶ ». Ainsi, on reconnaissait une valeur positive à ces personnages féminins, malgré la violence extrême de certaines d'entre elles, comme chez Judith ou Yaël par exemple. Surtout illustrées en gravure, on retrouve les Neufs Preuses le plus souvent représentées en « cycle » ou en groupe de trois. D'allure statique, elles sont le plus souvent accompagnées des attributs permettant de les reconnaître, telles que leurs armes, à la manière des allégories. Par exemple, on peut voir dans une gravure de Hans Burghmair datant de 1519, Esther, Judith et Yaël, les trois « preuses juives » (fig.1). Bien qu'elles soient identifiées par leur nom, une tête coupée

¹⁵ *Ibid.*, p. 241.

¹⁶ Mary D. Garrard, p. 146.

et une épée permettent aisément d'identifier Judith, comme le marteau et le piquet permettent de discerner Yaël.

Après le Concile de Trente (1545), la figure de la Vierge Marie devient la femme héroïque par excellence : « Mary exemplifies, as women in general do not, all the desirable virtues - libtality, purity, courage - and, in sense, she redeems *all* women of the weaknesses peculiar to their gender, just as she redeemed the fall of Eve. »¹⁷. Modèle de courage et archétype de la mère accomplie, son exemple contribuera notamment à étayer ce que l'on nommera au début du XVII^e siècle la « femme forte », caractérisant des héroïnes légendaires appartenant au passé, de la Bible aux reines des Amazones, et parfois de l'histoire récente, comme Marie Stuart ou Isabelle de Castille.

Cette nouvelle association entre héroïnes de l'histoire contemporaine et antique trouve sa plus belle démonstration dans les cabinets de « femmes fortes » qui étaient constitués à la demande de femmes ayant régné aux XVI^e et XVII^e siècles, dont Marie de Médicis :

In her proud association of herself with heroic women of the past – not only legendary women but also recent historical figures – and in the preponderance of female imagery that accompanied her reign, Marie de' Medici accomplished a subtle but significant alteration of the woman worthy tradition. She shifted its emphasis from an acknowledgement of the heroic woman as an exception to her gender to a celebration of the generic capability of the female sex.¹⁸

Ces cabinets étaient décorés de cycles de portraits de « femmes fortes », représentant les propres ambitions politiques de ces reines. Outre le cycle conçu par Rubens pour Marie de Médicis au Palais du Luxembourg, la décoration du Palais Royal dans le même esprit, à la demande d'Anne d'Autriche, est un bel exemple de cette tendance particulière.

Les « femmes fortes » se distinguent des femmes ordinaires par leurs qualités « masculines », telles que l'énergie, le courage, la magnanimité. Paradoxe de la « force dans

¹⁷ *Ibid.*, p. 168.

¹⁸ Mary D. Garrard, p. 157.

la faiblesse », elles représentent une féminité active qui porte armes et armures, et exerce parfois un pouvoir législatif. La *Gallerie des femmes fortes* de Pierre Le Moyne, par exemple, qui fut éditée la première fois en 1642, est un bel exemple de l'admiration populaire éprouvée pour ces femmes. La première édition de même que les subséquentes furent abondamment illustrées de nombreuses gravures, dans la même lignée iconographique que les Preuses (fig. 2 et 3).

Comme le souligne Mary D. Garrard, il peut sembler étonnant que de telles images de femmes parfois menaçantes, armées, violentes, même considérées « castratrices », aient pu être ne serait-ce qu'un peu populaires, notamment auprès des hommes¹⁹. Pourtant, la *Gallerie des femmes fortes* de Pierre Le Moyne connut une telle popularité que l'ouvrage fut réédité cinq fois en France et deux fois en Hollande, faisant de l'ouvrage un « best-seller » pour l'époque : « The editions vary from luxury folio volumes with engravings of the highest quality, the type of publication that could have been purchased by only the wealthiest readers, to far less expensive in-octavo volumes in which the plates are fairly crudely rendered. [...] Such a range of possibilities indicates that this iconography of violent women circulated widely among a public mixed in socioeconomic terms.²⁰ D'une certaine façon, il semble que ce paradoxe de la force féminine soit une idée propre à stimuler le goût baroque pour les situations extrêmes²¹. Toutefois, ces femmes exceptionnelles incarnaient des vertus masculines qui auraient pu être perçues comme réellement dangereuses, étant donné leur « transgression des comportements identifiés comme relevant de la *nature féminine*. »²²

Dans un premier temps, il faut souligner les nombreux éléments qui tendent plutôt à neutraliser le potentiel transgressif de ces images. D'une part, la notion d'« exceptionnalité » des ces personnages féminins est primordiale. En effet, les « femmes fortes » demeuraient

¹⁹ Mary D. Garrard, p. 168.

²⁰ Joan DeJean, « Violent Women and Violence against Women: Representing the “Strong” Woman in Early Modern France », in *Signs*, v. 29, no. 1, automne 2003, p. 128.

²² Sarah Cassagnes-Brouquet et Mathilde Dubesset, « La fabrique des héroïnes » in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, no 30, 2009, p. 12.

dans le domaine du merveilleux, de l'imaginaire ou de la singularité, et ce, même du côté des défenseurs des droits des femmes : « In texts and images both pro- and anti-feminist, we have observed the persistence of two attitudes ; that only exceptional women were free of the weaknesses of the female sex, and that exceptional women should remain in the realm of emblem, legend, and panegyrics as long as their achievements and virtues were perceived to be dangerous in real life. »²³ Ainsi, le caractère viril des « femmes fortes », qui leur donnait courage, force et héroïsme était fort éloigné des présumées capacités réelles des femmes. Tant que ces images de femmes prestigieuses ne correspondaient pas à la réalité, elles pouvaient être appréciées et même célébrées par toute la communauté.

Dans le même ordre d'idées, Danielle Haase-Dubosc, dans sa contribution à l'ouvrage *De la violence et des femmes* (1997), évoque l'idée que la femme violente puisse être en fait, considérée comme un *artefact*. Elle s'exprime ainsi en commentant une représentation gravée de Yaël : « [...] la femme violente est un *artefact* ; il s'agit d'une ambassadrice du divin, distancée à souhait par l'histoire biblique ; sa qualité d'héroïne religieuse efface en quelque sorte l'horreur du geste criminel. »²⁴ En ce sens, la violence exercée par une femme ne serait qu'un « accident » du récit, dont le caractère artificiel, factice « provoque un sentiment général d'admiration chez les femmes et chez les hommes [...] »²⁵.

D'autre part, plusieurs auteurs humanistes s'efforçaient de rappeler les vertus proprement féminines de ces femmes exceptionnelles. Ainsi, on insistait surtout sur la chasteté et la fidélité de ces femmes envers leurs époux, qui parfois, après leurs exploits, retournaient sagement à la maison vaquer à leurs activités domestiques. Il était d'ailleurs fort commode que les cas les plus extrêmes aient été des veuves, leurs actes ne pouvant pas entrer en conflit avec leurs devoirs conjugaux. Dans le même ordre d'idées, on relate entre autres, l'exemple de Pierre Le Moyne, qui, dans sa Galerie, transforme le combat de Judith contre Holopherne en un combat des femmes contre elles-mêmes, contre leurs propres

²³ Mary D. Garrard, p. 171.

²⁴ Danielle Haase-Dubosc, p. 54.

²⁵ *Ibid.*, p. 56.

faiblesses : « Les femmes n'ont pas tous les jours des Holophernes à défaire ; Mais tous les jours elles ont à combattre le Luxe, la Vanité, des Délices [...] »²⁶ ». Ainsi Le Moyne ramène Judith à une dimension domestique, en suggérant quelles leçons les femmes modernes peuvent tirer de ce personnage exceptionnel²⁷.

2.2.3 De la chaste héroïne à la guerrière sexuelle

Plusieurs personnages féminins représentés dans les gravures de femmes héroïques deviendront aussi des sujets populaires dans la peinture renaissante et baroque. Aux « viragos » plutôt statiques de l'estampe se substituera toutefois une vision beaucoup plus dramatique de ces personnages. En effet, la représentation de ces femmes dans le genre de la peinture d'histoire, dans laquelle la narrativité du récit est plus importante que dans la gravure, permettra des innovations iconographiques propres à déplacer le propos du récit original. Notamment, dans le cas spécifique des ces héroïnes, l'ajout d'une dimension érotique plus explicite, soit par le choix des scènes et le dénuement des corps féminins. Les angoisses masculines à l'égard de la gent féminine propres aux XVI^e et XVII^e siècles imprègnent ainsi les sujets issus de l'histoire antique, transformant les chastes Lucrece et Judith en femmes fatales: « It would be naive to maintain that the energy expended neutralizing and sexualizing the image of women in art in the sixteenth and seventeenth century was not at least partly generated by fearful reaction to the changing roles of women in the real world. »²⁸ Si un tel déplacement symbolique fut possible, se peut-il qu'Artemisia

²⁶ Pierre Le Moyne, *Gallerie de Femmes Fortes*, Paris, Antoine de Sommaville, M.DC.XLVII, 1647, p. 46.

²⁷ Cette tactique rhétorique de Pierre LeMoyne, consistant à manipuler la réaction des spectateurs en décrivant les sentiments appropriés ou en pointant ce qu'il faut remarquer dans les gravures illustrant sa *Gallerie*, est documentée dans l'article de Derval Conroy comme étant une forme d'*ekphrasis*. Voir Derval Conroy, « Description or Prescription?: Verbal Painting in Pierre LeMoyne's *Gallerie des femmes fortes* (1647) », in *French Forum*, v.36, no 2-3, printemps/automne, 2011, p. 1-17.

Gentileschi et Elisabetta Sirani, en tant que femmes évoluant dans le monde de l'art, aient pu faire des choix iconographiques propres à donner une signification différente à ces femmes violentes ?

2.3 Judith et autres célèbres femmes violentes : histoire et tradition iconographique

La dernière section de ce chapitre servira à présenter plus spécifiquement les femmes violentes qui sont le sujet des œuvres choisies, et qui appartiennent pour la plupart à la tradition de « femmes fortes » telles qu'expliquées précédemment. Ce bref survol des sources littéraires et historiques qui ont forgé l'iconographie de ces personnages permettra de mieux situer le travail de Gentileschi et Sirani dans la tradition picturale de leur époque. Cet exercice permettra aussi, dans le chapitre suivant, de bien saisir les implications symboliques véhiculées par ces figures féminines sur le genre et la création artistique.

2.3.1 Judith

Le personnage de Judith pourrait presque se passer de présentation. Abondamment illustrés à plusieurs époques par des peintres de toutes les régions d'Europe, de nombreux ouvrages ont été consacrés à l'iconographie et aux multiples symboliques de cette célèbre juive dans la société occidentale²⁹. Le récit se développe sur plusieurs pages et constitue à lui seul *Le Livre de Judith* dans l'Ancien Testament biblique.

²⁸ Mary D. Garrard, p. 171.

²⁹ Voir à ce sujet Jaynie Anderson, *Judith*, Paris, Éditions du Regard, 1997 et Margarita Stocker *Judith Sexual Warrior : Women and Power in Western Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.

La partie du récit qui nous intéresse débute alors que le général Holopherne et son armée assiègent et menacent d'envahir la ville de Béthulie, dans laquelle réside Judith, une veuve très chaste. Alors que les Anciens de la ville sont sur le point d'abandonner la lutte, Judith leur annonce qu'elle a un plan qui permettrait de sauver le peuple béthulien. Ceux-ci lui accordent leur soutien sans poser plus de questions, et Judith part pour le camp ennemi accompagnée de sa servante et parée de ses plus beaux atours. À son arrivée, elle demande de pouvoir s'adresser directement à Holopherne, clamant qu'elle connaît la voie à suivre pour lui permettre de devenir le maître de toute la région. Après avoir entendu ses paroles, Holopherne invita Judith à rester au campement, déclarant même : « Il n'y a pas de femme pareille d'une extrémité de la terre à l'autre pour la beauté du visage et l'intelligence des paroles. »³⁰

C'est au quatrième jour, alors que la confiance d'Holopherne est définitivement acquise, que Judith passe à l'acte. Celui-ci donna ce soir-là un banquet auquel il fit inviter Judith dans l'objectif avoué de la séduire et de s'unir à elle. Mais celui-ci s'enivra tellement qu'il s'effondra sur son lit. Quand tous les convives eurent quitté la tente, elle demanda à sa servante et à l'eunuque d'Holopherne de faire de même, puis : « [...] s'avançant vers la barre du lit qui était près de la tête d'Holopherne, elle en retira son cimenterre et, s'approchant du lit, elle saisit la chevelure de sa tête et dit : 'Fortifie-moi en ce jour, Seigneur Dieu d'Israël.' Elle frappa deux fois sur son cou de toute sa vigueur et elle lui ôta la tête. »³¹

Elle s'enfuit alors avec la tête d'Holopherne dans un sac, et retourna à Béthulie. Elle fit convoquer tout le peuple sur la place publique, et, sortant la tête d'Holopherne du sac, déclara que Dieu avait fait accomplir sa volonté par la main d'une femme, qu'Holopherne était tombé grâce à sa séduction, mais qu'elle était demeurée chaste. Le lendemain, la tête fut suspendue aux remparts de la ville. Voyant cela, l'armée ennemie prit la fuite, terrifiée, et la paix revint sur le royaume d'Israël.

³⁰ Livre de Judith, chapitre 11, verset 21, Traduction œcuménique de la Bible, Société biblique de France, 2004.

³¹ Livre de Judith, chapitre 13, verset 6-8.

Ce résumé fort succinct du destin peu commun de cette femme permet néanmoins de saisir les diverses étapes du récit qui inspirèrent les artistes dès le Moyen Âge, et qui firent de Judith « l'archétype de la femme meurtrière, le symbole d'une féminité guerrière³² » dans l'histoire de l'art. D'abord emblème de la chasteté et de l'humilité, on la retrouve surtout dans la gravure, notamment parmi les Preuses et autres cycles des grandes femmes de la Bible. Ce sont alors les qualités morales du personnage qui sont exaltées : « Femme forte et femme d'armes, Judith est surtout une femme de vertu dont la grandeur morale lui permet de manier (une seule fois) une épée et d'accomplir ainsi un exploit normalement réservé aux hommes. »³³ La violence extrême de son acte est instrumentalisée : c'était la volonté de Dieu. Ce type de gravure montre rarement Judith en action. On la voit de manière plutôt statique avec son épée ou parfois avec la tête d'Holopherne, à la manière des allégories.

Ce sont par la suite les artistes de la Renaissance qui exploiteront le plus les possibilités narratives du récit de Judith³⁴. Du moment où elle tranche la tête, au retour à Béthulie ou encore lorsqu'elle montre la tête au peuple d'Israël : plusieurs moments seront illustrés. L'époque baroque, avec son goût pour l'extrême verra quant à elle les œuvres les plus spectaculaires. C'est la version du Caravage de 1598-1599, dans laquelle le coup de Judith fait gicler le sang au moment précis où l'épée se plante dans le cou d'Holopherne que l'histoire de l'art retiendra parmi les versions les plus marquantes (fig. 4). La version de Gentileschi de 1620, qui sera analysée plus en détail dans le prochain chapitre, sera le sujet d'une abondante littérature en raison de sa violence et du passé particulier de l'artiste.

Si Judith est perçue au XVI^e siècle comme une préfiguration de la Vierge et symbolise la victoire de l'Église contre l'hérésie après la Contre-réforme, elle subira tout de même une certaine forme d'érotisation, en particulier dans les pays nordiques. Les ambiguïtés du récit,

³² Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009, p. 24.

³³ Sarah F. Matthews Grieco, p. 153.

³⁴ Antonio Dominguez-Leiva, p. 74.

notamment autour de la séduction d'Holopherne, associées à l'acte de violence auront pour effet de faire de Judith une femme fatale avant l'heure, comme le démontre la confusion iconographique entre Judith et Salomé dans la peinture de l'époque : « Si le mythe de Judith, figure vertueuse de l'héroïne, se situe en principe à l'extrême opposé de la satanique Salomé, la tradition iconographique occidentale ne va cesser de réunir fantasmatiquement ces deux figures antagonistes sous le type unifié de la femme meurtrière, dévoreuse d'hommes charnelle et cruelle.³⁵ »

Cette emphase sur la sensualité du personnage semble illustrer, au-delà d'un regain d'intérêt pour le nu antique dans la tradition italienne³⁶, les angoisses masculines de l'époque telles qu'évoquées dans la section précédente : « Séductrice assassine, Judith rappelle également aux hommes de l'ère moderne une vérité peu rassurante : la supériorité des femmes peut aussi facilement reposer sur l'exploitation des faiblesses d'autrui que sur la manipulation exhibitionniste de la seule « vraie » arme féminine – le corps.³⁷ » Nombreux sont les commentateurs qui verront dans l'acte de décapitation une allégorie de la castration, perpétrée avec le symbole phallique par excellence : l'épée : « En s'emparant de l'épée d'Holopherne, Judith lui vole, avant la vie, le symbole même de sa masculinité. »³⁸

2.3.2 Yaël

Le personnage de Yaël présente de nombreuses similitudes avec celui de Judith. Héroïne de l'Ancien Testament, elle jouera elle aussi un rôle clé dans le dénouement d'un conflit en assassinant un chef de guerre. L'histoire de Yaël est brièvement racontée en Juges IV et V,

³⁵ Antonio Dominguez Leiva, p. 73.

³⁶ Jaynie Anderson, p. 53.

³⁷ Sarah F. Matthews Grieco, p. 160.

³⁸ *Ibid.*, p. 155.

alors que la guerre oppose les Israélites et les Cananéens. Grâce aux conseils de la prophétesse Déborah, Baraq, l'homme à la tête des Israélites, réussit à vaincre l'armée cananéenne : aucuns de leurs soldats ne survécut. Or par une chance incroyable le général cananéen, Sisera, réussit pourtant à s'enfuir à pied. Il passe près de chez Yaël, une étrangère nomade, qui l'invite à se réfugier dans sa tente. Elle lui offre du lait et une couverture, et alors qu'il se sent en sécurité, il s'endort :

Mais Yaël, femme de Héber, prit un piquet de la tente, saisit dans sa main le marteau, entra auprès de lui doucement et lui enfonça dans la tempe le piquet, qui alla se planter dans la terre. Sisera qui, épuisé, était profondément endormi, mourut. Or, voici Baraq à la poursuite de Sisera ! Yaël sortit à sa rencontre et lui dit : « Viens, et je te ferai voir l'homme que tu cherches. » Il entra chez elle et voilà que Sisera gisait, mort, le piquet dans la tempe.³⁹

Le meurtre de Sisera confirme ainsi la victoire des Israélites, et la paix durera 40 ans. Par la volonté de Dieu, c'est par les mains d'une femme que cette victoire est accordée, tout comme dans le cas de Judith : « Their ability to murder was seen as a sign of God's strength. God-approved and God-assisted, they received the courage, superhuman strength, and confidence to kill two strong men. »⁴⁰ Comme Judith, Yaël dissimule ses intentions et tue sa victime durant son sommeil par un coup à la tête, « the source of power ».⁴¹

Comme le démontre Ruth Mellinkof, l'histoire de Yaël sera toutefois beaucoup moins illustrée que celle de Judith. Après une certaine popularité au Moyen Âge dans les cycles d'héroïnes bibliques, l'intérêt des artistes pour ce personnage baisse drastiquement à partir de l'ère baroque. On retrouve tout de même quelques versions de ce sujet biblique dans la peinture italienne. Généralement, Sisera est dépeint endormi sur le sol, avec au-dessus de lui Yaël levant son marteau, prête à accomplir sa tâche, comme dans les versions du Guerchin (1619-1620) et de Lucio Cigoli (1595-1596) (fig. 5).

³⁹ Juges 4, verset 21, Traduction œcuménique de la Bible.

⁴⁰ Ruth Mellinkof, « Two Erotic Women Warrior » in *Tributes to Lucy Freeman Sandler : Studies in Manuscript Illuminations*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2008, p. 397.

⁴¹ *Ibid.*, p. 405.

Mellinkof explique également que l'écart de popularité qui se creuse entre les deux héroïnes bibliques serait entre autres dû à la brièveté du récit de Yaël, très court et offrant peu de possibilités narratives.⁴² Le personnage de Yaël est aussi plus ambigu, moins noble que celui de Judith. Les motifs de son acte ne sont jamais éclaircis : nomade, elle n'a pu agir par patriotisme et se contenterait plutôt d'être une « femme de main ». Somme toute, on retrouve chez ces deux femmes la même association entre sexualité et violence, remettant en question leur moralité et offrant de ce fait aux spectateurs un double intérêt : « They could attract interest both as heroic warriors and as erotic women ; their female sexuality – implicit or explicit – enhanced their violent acts. »⁴³

2.3.3 Timoclée

Le personnage de Timoclée se situe elle aussi dans cette lignée de femmes meurtrières. Toutefois, ses motifs sont bien différents de ceux de nos deux héroïnes bibliques. Le récit de Plutarque, que l'on retrouve dans ses célèbres *Vies*, met donc en scène Timoclée, une femme « réputée et de bonnes mœurs » qui fut violée par un général thrace dont l'armée avait envahi la ville de Thèbes. Suite à ce déshonneur, le général lui demanda si elle avait quelques richesses cachées quelque part :

Elle déclara qu'elle en avait et, l'ayant conduit seul dans son jardin, elle lui montra un puits où, dit-elle, au moment de la prise de la ville, elle avait déposé les plus précieux de ses biens. Ensuite, comme le Thrace se penchait sur le puits et examinait l'endroit, Timoclée [sic], qui se trouvait derrière lui, le poussa dedans et le tua en lançant sur lui une grêle de pierres.⁴⁴

⁴² Ruth Mellinkof, p. 402.

⁴³ *Ibid.*, p. 397.

⁴⁴ Plutarque, *Vies, Tome 9 : Alexandre, César*, Paris, Les belles lettres, 1961, p. 43.

Malgré l'expérience brutale donc elle vient d'être victime, Timoclée voit l'occasion de se venger, ou du moins, de restaurer l'honneur perdu en assassinant son tortionnaire, dont la cupidité le perdra. Suite à la mort du général, Timoclée est faite prisonnière par l'armée thrace et amenée de force à Alexandre le Grand. Impressionné par son courage et son éloquence, celui-ci la laisse finalement retourner chez elle auprès de ses enfants.

Cette anecdote de la vie d'Alexandre le Grand fut très peu illustrée en peinture, et n'apparaît qu'occasionnellement dans la peinture italienne⁴⁵. On retrouve par exemple une œuvre du Dominiquin datant de 1615, qui illustre la scène finale de l'histoire, alors qu'Alexandre le Grand accorde son pardon à Timoclée (fig. 6). Dans ce moment du récit, c'est toutefois la générosité du chef macédonien qui se trouve magnifié plutôt que l'acte de courage de Timoclée. Quelques exemples d'œuvres dépeignant l'acte de violence comme tel, soit la chute du général dans le puits, ont pu être identifiés. Toutefois, aucun exemple de cet épisode particulier ne fut repéré dans l'histoire de la peinture italienne à ce jour, à l'exception de la version d'Elisabetta Sirani.⁴⁶

2.3.4 Lucreèce

L'histoire de Lucreèce en est aussi une de viol. Beaucoup plus connu que celui de Timoclée, le récit de cette dame romaine aura aussi une conclusion fort différente. Tite-Live, dans son *Histoire romaine*, nous présente Lucreèce comme étant une femme à la vertu exemplaire et d'une très grande beauté. Alors qu'il est reçu chez elle, Sextus Tarquin, fils du roi Tarquin le Superbe, conçoit le projet de posséder la chaste dame, coûte que coûte. C'est quelques jours plus tard qu'il choisit de mettre son projet à exécution, se faufilant chez elle à

⁴⁵ Babette Bohn, « The Antique Heroins of Elisabetta Sirani », in *Renaissance Studies*, vol. 16, no 1, mars 2002, p. 64.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

l'insu de son mari Collatin alors absent. Armé de son épée, Sextus lui déclare son amour et la menace de l'assassiner et de ternir sa réputation si elle ne se donne pas à lui. La chaste Lucrèce, vaincue, cède aux menaces de Sextus, qui retourne ensuite chez lui triomphant. Lucrèce fait alors venir d'urgence son père et son mari, qui est accompagné de Brutus, afin de leur annoncer une terrible nouvelle. Lorsque ceux-ci sont arrivés, elle leur raconte le crime dont elle fut victime :

À l'aspect des siens, elle pleure ; et son mari, lui demandant si tout va bien ; « Non, répond-elle ; car, quel bien reste-t-il à une femme qui a perdu l'honneur ? Collatin, les traces d'un étranger sont encore dans ton lit. Cependant seul le corps a été souillé ; le cœur est toujours pur, et ma mort le prouvera. [...] Pour moi, si je m'absous du crime, je ne m'exempte pas de la peine. Désormais que nulle femme, survivant à sa honte, n'ose invoquer l'exemple de Lucrèce ! » À ses mots, elle s'enfonce dans le cœur un couteau qu'elle tenait sous sa robe, et, tombant sur le coup, elle expire.⁴⁷

Suite à sa mort, Brutus s'empare du poignard ensanglanté en jurant que ce crime ne resterait pas impuni. Celui-ci mènera la rébellion contre la royauté, et c'est ainsi que le viol de Lucrèce sera l'élément déclencheur, le catalyseur menant à la fondation de la première République romaine.

Histoire célèbre au grand potentiel dramatique, elle sera abondamment illustrée en peinture dès le Moyen Âge ainsi qu'à la Renaissance et à l'époque baroque. Au même titre que Judith, Lucrèce est connue comme une femme vertueuse à la chasteté légendaire. Toutefois, aux représentations sobres de la gravure médiévale succéderont des scènes plus sexualisées. La scène du viol donnera naissance à des œuvres quasi érotiques, les possibilités pornographiques du récit étant soulignées par l'allusion phallique associée à l'arme de l'agresseur en addition à l'excitation que provoque la vue d'une nudité violentée. En effet, certains artistes y dépeignent une Lucrèce nue, révélant « des charmes d'autant plus alléchants qu'ils sont candides et innocents. »⁴⁸, dont l'une des versions les plus célèbres est celle du Titien (1568-1571) (fig. 7). Toutefois, l'épisode du suicide reste le plus populaire

⁴⁷ Tite-Live, *Histoire Romaine*, Paris, J.-J. Dubochet et compagnie Éditeurs, 1839, p. 52.

⁴⁸ Sarah F. Matthews Grieco, p. 122.

chez les artistes, dont la formule la plus courante montre Lucrèce seule, révélant héroïquement sa poitrine nue, s'enfonçant le poignard dans le cœur, comme dans les exemples de Rembrandt van Rijn (1664) (fig. 8) ou encore de Simon Vouet (1624-25) (fig. 9). Ainsi, le moment du suicide fait écho à celui du viol, et n'échappe pas à une certaine sensualité : « Typical of these images is the portrayal of Lucretia as a submissive female ; this together with her nudity and the presence of weapons - with phallic connotations - heightened their erotic charge. »⁴⁹

Au contraire de Timoclée qui répare l'honneur en s'en prenant à son agresseur, Lucrèce ne peut concevoir la réparation que dans sa propre mort, le suicide prouvant l'innocence de la victime : « L'apothéose de la pureté féminine ne se réalise que dans l'anéantissement du corps. »⁵⁰ Ce faisant, le récit perpétue de nombreux stéréotypes sur la nature féminine, notamment sur le caractère passif des femmes : éternellement victime, elle remet la réparation du tort entre les mains des hommes de sa famille.

2.3.5 Portia

L'histoire de Portia offre un autre exemple de femme au suicide tristement célèbre. En fait, le récit de cette dame romaine compte deux épisodes de « violence » qui seront plus ou moins populaires parmi les artistes. Plutarque dans ses *Vies*, raconte donc l'histoire de Portia, l'épouse de Brutus qui projetait alors d'assassiner Jules César. Sentant que son mari lui cache quelque chose, Portia se met d'abord elle-même à l'épreuve en s'infligeant une importante blessure :

⁴⁹ Keith Christiansen et Judith Walker Mann, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2001, p. 361.

⁵⁰ Sarah F. Matthews Grieco, p. 128.

Elle ne voulut pas questionner Brutus sur ses secrets avant d'avoir fait sur elle-même l'épreuve que voici. Elle prit un de ces petits couteaux avec lesquels les barbiers coupent les ongles, et, ayant fait sortir de sa chambre toutes ses servantes, elle s'entailla si profondément la cuisse qu'il coula beaucoup de sang et que, peu après, elle fut saisie de violentes douleurs et des frissons de la fièvre causée par sa blessure.⁵¹

Après quelque temps, Brutus remarque la santé défaillante de sa femme mais ignore tout de la nature du geste de Portia. Alors qu'il est dévoré par l'inquiétude, Portia lui révèle finalement sa plaie béante. « Supérieure même à la douleur », Portia s'élève ainsi au-dessus de son sexe, trop faible par nature pour être digne de confiance, prouvant à son mari qu'il peut la mettre dans la confiance sans crainte, ce qu'il fera. Or, le récit de Portia ne s'arrête pas ici. Brutus, qui malgré les protestations de son épouse mit son plan à exécution, est exilé suite à l'assassinat de César, puis meurt loin de Rome : « Lorsque son excellente épouse Portia apprit sa mort, sa douleur fut telle qu'elle renonça au rire et à la vie. »⁵² Son entourage, devinant ses intentions, fit retirer de sa portée tous les couteaux et autres objets coupants. N'ayant plus d'autres choix, Portia s'approche donc du feu et engloutit des charbons ardents pour mettre fin à ses jours : « Nul ne connut de mort plus paradoxale que celle de la noble Porcia [sic], qui choisit ainsi de s'éteindre par le feu. »⁵³

Dans *La Cité des Dames* de Christine de Pizan⁵⁴, Portia est citée en exemple alors que l'auteure remet en question le préjugé que les femmes soient indignes de confiance : « Où Christine s'insurge devant Dame Droiture contre ceux qui affirment que les femmes ne peuvent rien taire. Réponse de Droiture, qui lui cite l'exemple de Porcia [sic], fille de

⁵¹ Plutarque, *Vies, Tome 14 : Dion, Brutus*, Paris, Les belles lettres, 1961, p. 106.

⁵² Christine de Pizan, *La Cité des dames*, Paris, Stock, 1986 p. 162.

⁵³ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁴ Christine de Pizan est une femme de lettre d'origine italienne ayant vécu au XIV^e siècle, souvent reconnue comme la première femme auteure. Son livre *La Cité des Dames*, écrit en 1405, est un ouvrage de référence pour l'histoire des femmes et pour la littérature féministe. Voir Eric Hicks et Thérèse Moreau, « Introduction », *Ibid.*, p.13-22.

Caton. »⁵⁵ Il est intéressant de voir que le cas de Portia sert à réfuter des stéréotypes généralement admis au sujet de la nature féminine. L'usage de la violence lui permet ainsi de s'immiscer dans la sphère publique en devenant la confidente des projets révolutionnaires de son mari. Toutefois, l'idée que la violence soit dirigée contre elle-même demeure suspecte pour plusieurs commentatrices : « For a start the necessity for self-mutilation to prove a woman's ability to be privy to her husband's thought strikes a rather curious note. »⁵⁶

En art, Portia trouve elle aussi sa place parmi les nombreuses « femmes fortes » mentionnées précédemment. En peinture, c'est toutefois l'épisode de son suicide spectaculaire que la tradition iconographique retiendra et qui sera le plus souvent illustré par des artistes⁵⁷. De ce fait, la dame romaine s'inscrit dans cette grande tradition de représentation de suicide de femmes, aux côtés de Lucrèce et de Cléopâtre. Au contraire, l'épisode où Portia se blesse la cuisse fut beaucoup moins populaire. L'une des rares versions est celle de l'italien Ercole de' Roberti datant de 1490, où l'on voit Portia montrant sa blessure (étrangement située dans le pied) à son mari (fig. 10).⁵⁸

2.4 Synthèse

L'articulation entre violence et féminité connu, du Moyen Âge à la Renaissance, une influence grandissante du prisme de la sensualité, influençant l'iconographie des femmes d'armes vers de véritables « guerrières sexuelles ». Si l'archétype de la femme à la fois chaste

⁵⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁶ Fredrika H. Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa : Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 26.

⁵⁷ Par exemple, la version de Guido Reni, *Portia*, (1625-1626), Collection Durazzo-Pallavicini, Gênes. Voir Babette Bohn, « The Antique Heroines of Elisabetta Sirani », p. 66

⁵⁸ Babette Bohn, p. 17. Cette œuvre aurait d'ailleurs possiblement été commandée par une femme, Éléonore d'Aragon.

et violente pouvait s'incarner au travers de la figure de la « femme forte », il semble pourtant que plusieurs artistes répondirent à ce goût particulier pour l'extrême : « From the Baroque period forward, artists could and indeed did brazenly cater to tastes that craved the sadistic pleasure of viewing the erotic or the violent, or best of all, viewing the erotic and the violent combined. »⁵⁹ Comment Artemisia Gentileschi et Elisabetta Sirani, en tant que femmes et en tant qu'artistes, ont-elles choisi de se positionner en regard de cette tradition ? L'analyse des œuvres au cours du prochain chapitre nous permettra de répondre à cette question fondamentale.

Il convient aussi de souligner que les deux derniers récits qui ont été présentés montrent une différence significative avec les précédents : la violence exercée par les femmes est redirigée contre elles-mêmes. Les implications symboliques d'une femme se faisant violence sont nécessairement différentes d'un acte violent dirigé sur autrui. Dans ces cas particuliers, la nécessité d'atteindre à son intégrité corporelle pour sauver son honneur ou pour s'attirer des confidences politiques fut parfois durement questionnée. Serait-il tout de même possible que Gentileschi et Sirani aient pu se réapproprier ces personnages en montrant leurs gestes comme une forme d'affirmation d'une certaine subjectivité féminine ?

Dans le dernier chapitre, l'analyse formelle des tableaux d'Artemisia Gentileschi et d'Elisabetta Sirani ayant pour sujets ces femmes violentes permettra de voir comment ces artistes confirment ou réfutent les différents stéréotypes véhiculés par ces personnages féminins dans la représentation de leurs actes violents.

⁵⁹ Ruth Mellinkof, p. 406.

CHAPITRE 3

RÉCITS DE VIOLENCE FÉMININE DANS LES ŒUVRES D'ARTEMISIA GENTILESCHI ET D'ELISABETTA SIRANI

Le premier chapitre de ce mémoire a donc permis de comprendre comment la notion de genre affecta l'action des femmes dans la sphère artistique, notamment à travers les multiples barrières institutionnelles régissant la scène artistique de l'époque, ainsi que dans le discours mis en place par l'histoire de l'art traditionnelle par la suite. Le deuxième chapitre aura quant à lui permis de faire un survol de la perception de la violence féminine dans la culture et dans la peinture en particulier dans le contexte européen des XVI^e et XVII^e siècles. La problématique de départ questionnait en effet la place des femmes artistes dans la scène artistique et leur interaction avec les normes picturales entourant la représentation de la femme violente. Dans ce troisième et dernier chapitre, l'objectif sera de déterminer si, comme le présupposait l'hypothèse énoncée en introduction, les choix iconographiques d'Artemisia Gentileschi et d'Elisabetta Sirani laissent entrevoir une subjectivité féminine dans l'appropriation de ces sujets de femmes exceptionnelles et violentes, de même qu'un déplacement des normes définissant la féminité traditionnelle dans le canon artistique.

Chaque œuvre du corpus sera analysée formellement et iconographiquement, en mettant l'accent sur l'aspect narratif du récit illustré. Dans le premier chapitre, il fut possible de constater que la croyance populaire véhiculait l'idée que les femmes, de par leur nature inférieure, étaient tout simplement incapables de création et d'invention. Pourtant Gentileschi et Sirani se sont distinguées dans la représentation de sujets bibliques et antiques, renonçant au traditionnel portrait qui seyait mieux à leur nature féminine. Comment cette affirmation se décode-t-elle dans leurs tableaux ? Le deuxième chapitre permet quant à lui de broser un portrait des liens complexes entre violence et féminité, où la femme violente est bien souvent

emprisonnée dans une dichotomie figée, soit ange ou démons. D'un côté, on encensait les vertus parfois divines de certaines personnalités féminines, et de l'autre on redoutait la nature instable des femmes, plus propices à céder aux tensions du démon. Les limites de cette dichotomie seront mises à l'épreuve dès l'époque baroque, qui sera marquée par une sexualisation toujours grandissante de ces personnages féminins. Comment les artistes choisies pour cette étude se situent-elles par rapport à cette tradition, et que peut-on déduire de leurs choix iconographiques en lien avec la problématique féminité-violence ?

3.1 *Judith décapitant Holopherne* d'Artemisia Gentileschi (1620)

Le sujet de Judith fut, tel que vu dans le chapitre précédent, abondamment représenté dans l'histoire de l'art, et revêtit, selon les époques, plus d'une signification, de la préfiguration de la Sainte-Vierge à la femme fatale. Artemisia Gentileschi fut elle-même l'artisane de plusieurs versions de ce sujet biblique, et représenta la célèbre veuve à différents moments du récit¹. L'œuvre qui sera analysée plus en détail ici est probablement la plus connue de ces versions, et serait considérée par plusieurs comme l'une des plus violentes représentations de ce sujet biblique dans toute l'histoire de l'art². *Judith décapitant Holopherne*, peint en 1620 alors que l'artiste travaille à Florence, saisit en effet par le réalisme de la scène et ses spectaculaires jets de sang (fig. 11).

L'artiste choisit donc de peindre le moment précis où Judith enfonce l'épée dans le cou d'Holopherne. Le genou droit bien appuyé sur le matelas et la main gauche agrippant fermement les cheveux du général, Judith, richement vêtue, donne le coup fatal, semblant se

¹ Pour une analyse de quatre versions de l'histoire de Judith par Gentileschi, voir le texte d'Elena Ciletti « *Gran Macchina è Bellezza : Looking at the Gentileschi Judiths* », in *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

² Judith Walker Mann, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2001, p. 347.

dégager mécaniquement du sang qui gicle sur sa robe dorée et qui couvre abondamment les draps blancs. Sa servante participe à la tâche en maintenant Holopherne plaqué sur le lit de tout son poids, et en immobilisant son bras gauche. Celui-ci lui empoigne le collet de sa main libre dans un vain effort pour se défendre. L'épée est au centre de la composition, bien droite au milieu d'un entrecroisement complexe de bras. L'œuvre est signée en bas à droite Artemisia Lomi, l'artiste utilisant un patronyme référant à ses origines florentines.

Il est impossible de parler de cette toile de Gentileschi sans faire référence à une autre de ses œuvres datée de 1611-1612, ayant exactement le même sujet et essentiellement la même composition (fig. 12). Cette autre toile, légèrement différente en format, compte parmi les premiers tableaux de l'artiste. Judith y est plus simplement vêtue et coiffée, et la composition est plus serrée, coupant les jambes d'Holopherne sur la gauche et l'espace au-dessus de la tête de la servante dans la partie supérieure, ce qui confère à cette première version une intensité dramatique impressionnante³. Toutefois, la décision de s'attarder plus spécifiquement à la deuxième version de ce sujet est essentiellement justifiée par l'intérêt que représente une toile située plus tardivement dans le parcours de l'artiste, et donc possiblement plus affirmée et plus à même de témoigner de la démarche artistique de Gentileschi⁴. Par ailleurs, la ressemblance intime entre les deux versions semble démontrer que l'artiste considérait la composition de la première œuvre assez solide pour la reprendre une seconde fois, tout en démontrant une maîtrise artistique nouvelle : « [...] she clearly intended the picture as a demonstration of artistic prowess. In this sense the gushing arc of blood, which many scholars have associated with her reacquaintance in Rome with the realist work of

³ Quelques auteur(e)s rapportent que le format actuel de la première version ne serait peut-être pas l'original, qui aurait été amputé sur la gauche dans des proportions inconnues. Pour ceux-ci, cet aspect pourrait nuire à notre compréhension des intentions narratives de l'artiste, puisque son potentiel dramatique prend sa source en partie dans ses dimensions restreintes. Voir à ce sujet Judith W. Mann, p. 311.

⁴ Certaines auteures préfèrent toutefois la première version, qui jouit d'une intensité mystérieuse unique, due notamment à son format plus restreint et à sa composition triangulaire qui intensifie l'effet de lutte, de même qu'à sa modestie stylistique : « If the spatial, coloristic, and surface mastery of the Uffizi *Judith* bespeak a new level of visual elaboration for Artemisia, other stylistic components underscore the point. It occurred to me in New York that these are some of the casual factors in the dilution of the minor key *frisson* of the Naples version. » Elena Ciletti, p. 85.

Caravaggio, seems an ostentatious display, assuring that her second version would surpass its earlier model in every way, including horror. »⁵

Cette référence au caravagisme trouve un écho chez plusieurs auteur(e)s qui ont insisté(e)s sur l'influence de la version du même sujet peinte par le Caravage en 1599, étant donné leur proximité narrative et formelle (fig. 4). En effet, les deux artistes s'attardent au moment précis de l'exécution du général, un choix peu répandu à l'époque. Pour Griselda Pollock, la parenté entre les deux compositions tiendrait de la volonté de Gentileschi d'affirmer sa loyauté et son intérêt envers ce mouvement pictural⁶. Toutefois, à la suite de Pollock, l'objectif sera ici non pas de voir comment les deux œuvres se ressemblent, mais plutôt de mettre l'accent sur la singularité du récit de Judith que Gentileschi met en place dans son œuvre.

Par ailleurs, la littérature académique compte déjà de nombreuses analyses de ce tableau de Gentileschi. La violence de la représentation fut mise en parallèle avec le passé bouleversant de l'artiste, et certain(e)s auteur(e)s y ont vu un acte de vengeance cathartique⁷. Sans nier la possibilité d'une identification positive avec le sujet ou l'impact réel qu'ont pu avoir certains événements sur la production de son travail artistique, toute allusion à des événements précis de la biographie d'Artemisia Gentileschi sera autant que possible mise de côté.

3.1.1 La violence comme métaphore de l'action

Ainsi, plusieurs commentateurs et commentatrices ont soulevé l'extrême « violence » de la représentation. En effet, de nombreux éléments visuels tendent à exalter la vraisemblance

⁵ Judith W. Mann, p. 348.

⁶ Griselda Pollock, *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge, 1999, p. 121.

⁷ Voir Chapitre 1, p. 10.

de l'acte qui se déroule sous nos yeux. Par exemple, les jets de sang éclaboussant le lit et Judith, trop concentrée sur sa tâche pour s'en préoccuper, auraient été dessinés selon le schéma de la parabole. Cette innovation, absente dans la première version de l'artiste, aurait été inspirée par les récents travaux de Galileo Galilée, que Gentileschi avait connu à Florence, qui venait de découvrir les règles géométriques régissant la forme parabolique⁸. Au-delà des considérations scientifiques, le réalisme qui en résulte témoigne néanmoins de l'habileté de l'artiste à exploiter les détails narratifs du récit.

Un autre élément unique à l'interprétation de Gentileschi marqua fortement l'imagination : la participation active de la servante, qui prête main-forte à Judith en tentant d'immobiliser Holopherne sur le lit. Cette innovation narrative, absente du texte biblique original et de la tradition iconographique, a de quoi intriguer. En effet, les servantes que l'on trouve dans la pratique picturale de l'époque sont soit tout bonnement absentes, ou encore, pour reprendre l'exemple du Caravage, représentées sous les traits d'une vieille femme attendant à l'écart que leur maîtresse ait accompli leur tâche sanglante, servant surtout à faire ressortir beauté et la jeunesse de Judith. Or la servante de Gentileschi est non seulement approximativement du même âge que sa maîtresse, mais elle participe à l'action.

Dans la foulée de la redécouverte de l'œuvre de Gentileschi, quelques auteures ont vu dans cette innovation la possible expression d'une certaine forme de solidarité féminine, de « sororité », ce qui fut aussitôt critiqué par d'autres d'interprétations anachroniques⁹. Or ce qui semble indéniable est que la servante « participe » au déroulement de l'action, qu'elle n'est pas une spectatrice passive. Ainsi, ce qui est important pour nous dans la représentation de Gentileschi, au-delà de l'acte de violence qui est commis, est ce qui est sous-entendu au

⁸ Pour plus de détails à ce sujet, consultez l'article de David Topper et Cynthia Gillis, « Trajectories of Blood: Artemisia Gentileschi and Galileo's Parabolic Path » in *Woman's Art Journal*, vol. 17, no 1, printemps-été 1996, p. 10-13.

⁹ Elena Ciletti fait entre autre référence à l'interprétation de Mary D. Garrard dans son ouvrage de 1989 (voir bibliographie). Cela dit, Garrard répondra à la plupart des critiques faites à cet égard dans l'introduction de son autre ouvrage sur Gentileschi paru en 2001.

plan de l'action, ce que Mary D. Garrard souligne avec beaucoup de justesse : « For it is not so much the male character who is acted upon, but the female character who acts, [...] »¹⁰

Ainsi le récit de Judith permet à Gentileschi de proposer deux figures féminines actives, tout en démontrant une habileté artistique indéniable. Pour Griselda Pollock, il serait possible de voir, à travers ce sujet violent, le désir d'une femme d'exprimer son identité artistique de manière certes drastique, mais justifiée :

The painting of Judith is not about revenge. Yet it is about killing. But it is a metaphor, a representation in which the literalness of killing a man is displaced on to a mytheme wherein the action is necessary, politically justified, not personally motivated. There would be my difference. Not in her tragic biography, "expressed" in the violent scene of revenge on seducers and rapists. "Judith" could become a means to structure a desire for a certain kind of artistic identity, that of an active woman who can make art, make herself in that action of entering representation, a kind of killing that is not just the representation of a kill [...] ¹¹

Pollock nous rappelle le sens initial de l'histoire de Judith, dont l'acte n'est pas justifié par la vengeance, mais bien un acte politique essentiel menant à la victoire. Dans cette optique, il semble réducteur que la portée de l'œuvre de Gentileschi soit uniquement attribuée à une vendetta personnelle. La proposition de Pollock nous permet de concevoir cette œuvre comme la prise de parole d'une artiste désirant démontrer son savoir-faire.

Somme toute, il convient de reconnaître que la *Judith* de Gentileschi fut et est encore le lieu de plusieurs interprétations parfois, sinon souvent, contradictoires. Il demeure toutefois possible d'y voir l'œuvre d'une femme dont les choix narratifs sont significatifs en regard de la tradition picturale. Artemisia Gentileschi est à l'origine d'une œuvre démontrant des prouesses artistiques certaines, tant sur le plan de la composition que des innovations

¹⁰ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 279.

¹¹ Griselda Pollock, p. 123.

iconographiques, mais surtout, elle propose une vision de la féminité inhabituelle¹² pour son époque. Celle d'une féminité active, non seulement possible dans le cas de personnages exceptionnels appartenant à la légende, comme Judith, mais accessible à toutes les femmes.

En effet, Judith était d'emblée reconnue comme une femme « d'exception », une héroïne au service de Dieu, de la part de qui on pouvait accepter un comportement inhabituel. Gentileschi innove en permettant à la servante de posséder elle aussi les caractéristiques réservées aux femmes d'exception : la force, le courage, l'activité. Ainsi, ces qualités transgressant les comportements normalement associés à la féminité, comme la passivité par exemple, deviennent dans l'univers de Gentileschi l'apanage de toutes les femmes, peu importe leur classe sociale.

3.2 *Judith montrant la tête d'Holopherne aux Israélites* (1658) d'Elisabetta Sirani

Une quarantaine d'années plus tard, en 1658 à Bologne, Elisabetta Sirani peignait elle aussi une version de ce récit biblique, une *Judith montrant la tête d'Holopherne aux Israélites* (fig. 13). L'œuvre de format impressionnant, presque de taille réelle, serait l'une des plus grandes toiles représentant Judith produite en Italie au XVII^e siècle et serait également considérée comme l'œuvre la plus accomplie de l'artiste¹³.

Le moment choisi par Sirani, celui où Judith exhibe fièrement la tête d'Holopherne aux habitants de Béthulie, était peu populaire à l'époque, les artistes lui préférant généralement l'intimité et l'ambiguïté des scènes se déroulant à l'intérieur de la tente. L'artiste dépeint donc une Judith debout sur une estrade entourée par la foule, au moment où elle tire la tête du général du sac qui servit à la transporter. Sa figure est baignée de la lumière lunaire et de

¹² Voir le chapitre 1.

¹³ Ann Sutherland-Harris, « Gentileschi and Sirani : Rivals or Strangers ? », in *Women's Art Journal*, vol. 31, no 1, printemps/ été 2010, p. 7.

deux flambeaux qui éclairent la scène. Imposante, elle est lourdement vêtue d'un habit riche, et porte un médaillon représentant la tête de la méduse. L'œuvre porte la signature de l'artiste, en bas à droite.

Ainsi, Elisabetta Sirani propose une version singulière de ce personnage biblique. D'une part, le moment choisi par l'artiste est très important en regard de la tradition iconographique propre au XVII^e siècle. Au cours du chapitre précédent, il fut démontré que les représentations de Judith, surtout à partir de la Renaissance, n'échappent pas à une érotisation certaine qui fait basculer la symbolique du personnage d'une figure de justice et d'humilité à la femme fatale. L'œuvre de Sirani se situe à contre-courant de cette tendance, et sa Judith rappelle plutôt les cycles iconographiques populaires au Moyen Âge, qui soulignaient la chasteté et le courage de ce personnage. Cet élément serait renforcé par la lune présente dans le coin gauche de la toile, qui serait, selon Ann Sutherland Harris, une allusion directe à la Vierge Marie et à l'Immaculée Conception¹⁴. Bien que la tête coupée rappelle l'acte de violence accompli par Judith, on assiste surtout au moment le plus important de l'histoire, en regard du dénouement final : Judith annonce au peuple de Béthulie que le général ennemi est mort, et que la victoire est à leur porte. C'est aussi le moment le plus « public » du récit, dont la majorité se déroule plutôt dans l'espace privé de la tente. Ainsi, toute allusion liée à la séduction d'Holopherne est ici écartée.

3.2.1 De Méduse à Judith : une généalogie de la violence féminine

Contrairement aux autres œuvres du corpus, la *Judith* de Sirani est le seul tableau représentant une scène se situant longtemps après l'acte de violence principal du récit. La violence est donc sous-entendue par, d'une part, la tête coupée sortant du sac, mais aussi grâce au médaillon porté par Judith à l'effigie de la Méduse. Ce personnage mythologique, reine des Gorgones, pourrait constituer un autre exemple de femme célèbre pour ses actes

¹⁴ Ann Sutherland Harris, p. 7.

meurtriers. Celle-ci pouvait changer les hommes en pierre d'un simple regard, une punition résultant de la jalousie d'une déesse :

C'était une jeune fille d'une beauté surprenante, mais, de tous les attraits dont elle était pourvue, il n'y avait rien de si beau que sa chevelure. Une foule d'amants s'empressèrent de la rechercher en mariage. Neptune en devint aussi amoureux, et, s'étant métamorphosé en oiseau, la transporta dans un temple de Minerve qui en fut offensé. D'autres racontent seulement que Méduse osa disputer de la beauté avec Minerve et se comparer à elle. La déesse en fut si irritée qu'elle changea en affreux serpents les beaux cheveux dont Méduse se glorifiait, et donna à ses yeux la force de changer en pierres tous ceux qu'ils regardaient.¹⁵

L'artiste allie ainsi la figure de Judith à une autre figure de puissance féminine, créant une sorte de généalogie de la violence, de laquelle sont exclus certains traits typiquement associés à la faiblesse féminine : « Sirani's heroine avoids feminine delicacy and eroticism. She is a solid, weighty figure; she is unemotional; and although beautifully dressed in rich clothing, her garments are transfigured by the medallion depicting Medusa on her bodice, an image suggesting ferocity and power in lieu of traditional female beauty and delicacy. »¹⁶

Le récit de Méduse en est aussi un de décapitation : en effet la célèbre Gorgone perdra sa tête aux mains du valeureux Persée. Celle qui avait le pouvoir de transformer les hommes en pierre, en « objet », est finalement vaincue. Dans le récit de Judith que propose Sirani, les rôles se trouvent en quelque sorte inversés et l'histoire de Méduse réécrite. Celle-ci vit toujours à travers Judith, et c'est l'homme qui est vaincu. Méduse nous rappelle que dans la tradition picturale, c'est « l'homme » qui impose aux femmes la condition d'objet à travers l'économie scopique¹⁷, qui fait des femmes les éternelles prisonnières du regard masculin. On

¹⁵ Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Pocket, 1994, p. 148-149.

¹⁶ Babette Bohn, « Female Self Portraiture in Early Modern Bologna », in *Renaissance Studies*, vol. 18, no 2, juin 2004, p. 275.

¹⁷ Nous utilisons « économie scopique » dans le sens que lui donne l'auteure Luce Irigaray au sujet de la prévalence du regard masculin qui maintient les femmes dans la passivité : « le bel objet à regarder ». Voir *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 25.

pourrait donc conclure que la violence de Judith symbolise dans ce cas-ci un refus de la condition d'objet imposée par une économie scopique essentiellement masculine.

Cet aspect nous semble d'autant plus intéressant si l'on considère que cette toile est potentiellement un autoportrait. Malgré une certaine idéalisation, notamment dans la forme plus ronde du visage, Babette Bohn reconnaît dans la jeune veuve les traits de Sirani, c'est-à-dire les mêmes sourcils recourbés, yeux enfoncés et lèvres minces que dans d'autres autoportraits officiels de l'artiste¹⁸. Ainsi Sirani semble s'identifier clairement au personnage de Judith. Non seulement Judith incarne-t-elle une femme « d'exception » qui sort des rôles traditionnels féminins, sa réappropriation par Sirani symbolise un refus des traditions picturales de son époque au travers desquelles la femme est sexualisée :

[...] this image conveys a sense of physical power and chastity that is at once faithful to the biblical text and congruent with the artist's preference for eliminating the sexuality typical of such heroines in most contemporary Italian paintings of this subject. Seen in conjunction with the picture's self-fashioning, this elimination of emotionality and sensuality takes on added significance as an aspect of Elisabetta's own public presentation of self.¹⁹

On peut donc conclure que l'absence d'émotion de sa représentation, en plus du choix de la scène et de l'habillement, incluant une référence au personnage de la Méduse, font partie d'une stratégie délibérée de Sirani visant à proposer un modèle de féminité atypique. Évoquant le courage et une prise de pouvoir féminine, l'artiste évite sciemment la sexualisation typique de la peinture italienne. Si elle rappelle certaines gravures médiévales, la représentation de Sirani évoque toutefois bien plus que le courage d'une héroïne biblique. Sa Judith incarne les ambitions d'une artiste en contrôle de son art et désireuse de transmettre une certaine vision de la féminité.

Il est indéniable qu'Artemisia Gentileschi et Elisabetta Sirani proposent des versions assez différentes de la célèbre juive. Malgré cela, elles expriment toutes deux à leur manière

¹⁸ Babette Bohn, « Female Self-Portraiture in Early Modern Bologna », p. 274.

¹⁹ *Ibid*, p.275.

une vision de la féminité à contre-courant de celles véhiculées par les traditions picturales de leur époque. Étrangement, la violence semble exalter l'expérience d'une féminité active, jouant un rôle dans la vie publique.

Cette nouvelle vision de la féminité proposée par les artistes peut être envisagée comme l'expression de leur « agentivité » féminine. À la suite de Judith Butler, l'auteure Lucie Guillemette définit « l'agentivité » comme suit :

Articulée au sein de la triade regard/parole/action, l'agentivité féminine consiste d'abord en une prise de conscience, au moyen du regard, des mécanismes d'oppression enfermant la femme dans l'idéologie dominante, puis en une affirmation, par le biais de la parole, d'un désaccord quant aux croyances imposées par cette idéologie. Le sujet féminin peut poser des gestes significatifs à l'intérieur même de ce système dans le but de transgresser l'ordre établi et de proposer de nouvelles significations²⁰

Ainsi, l'œuvre d'art devient un moyen privilégié de proposer de nouveaux modèles de féminité à contre-courant de l'idéologie dominante à l'intérieur même du champ artistique. Le fait de reconnaître à ces artistes une capacité d'agir à l'intérieur de ce champ nous permet de faire ressortir les caractéristiques singulières des personnages féminins représentés. En effet, les figures de Judith étudiées plus haut incarnent une féminité revendiquant la position de sujet, *qui peut* agir sur son environnement, et réfutent par le fait même la logique objectale dominante. En ce sens, les œuvres de Gentileschi et de Sirani contribuent à créer une brèche dans la tradition picturale en produisant une variation subversive dans le discours sur la féminité. Dans les exemples subséquents, les choix iconographiques et narratifs opérés par les artistes seront donc perçus comme l'expression de cette « agentivité », nous permettant par le fait même de mettre en évidence les différents modèles de féminité incarnés par ces héroïnes violentes.

²⁰ Lucie Guillemette, « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », in *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 8, no 2, 2005, p. 5.

3.3. *Yaël et Sisera* (1620) d'Artemisia Gentileschi

Dans le chapitre précédent, il fut constaté que, contrairement à Judith, la représentation du personnage de Yaël commença à décroître particulièrement à partir du XVII^e siècle. C'est donc à un sujet plutôt rare pour son époque auquel Artemisia Gentileschi s'attarde lors de son séjour à Florence, en 1620 (fig. 14). En effet, la seule autre version connue de ce sujet de la main d'une femme italienne au XVII^e siècle serait celle, curieusement, de la sœur d'Elisabetta Sirani, Barbara Sirani (1641-1692)²¹.

L'œuvre, de format horizontal, montre Sisera dormant sur le sol, la tête appuyée sur les bras. À côté de lui repose son épée, dont le pommeau représentant un lion endormi rappelle son sort imminent²². Yaël est vêtue d'une riche robe dorée, et, à genoux près de Sisera, semble concentrée, mais très calme. Elle tient d'une main le clou sur la tempe du général endormi, pendant que la main droite munie du marteau semble en suspension dans les airs. Alors que le récit biblique place l'action dans la tente de Yaël, le décor créé par Gentileschi est plutôt sobre et froid, dénué de toute draperie. En arrière-plan à gauche, une grande colonne de pierre porte la proéminente signature de l'artiste, qui utilise encore une fois le nom de famille issu de ses origines florentines, Lomi.

De prime abord, l'œuvre semble détonner par rapport au reste de la production de Gentileschi : l'attitude posée de Yaël contraste avec la fougue sanglante de Judith et la psychologie complexe émanant de beaucoup de ses personnages féminins. En effet, l'idée que les femmes dans les œuvres de l'artiste soient dotées d'un caractère singulier est assez répandue dans l'historiographie. Comme le résume si bien Richard Ward Bissel, auteur du premier catalogue raisonné sur l'artiste : « All of these women have minds »²³. C'est ainsi que lors de sa « redécouverte » à la fin du XX^e siècle par le milieu académique, la

²¹ D'après Babette Bohn, « Death, Dispassion and the Female Hero », in *The Artemisia Files*, p.123.

²² D'après Judith Walker Mann, p. 344.

²³ Richard Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999, p. 13.

communauté scientifique aura bien peu de bons mots pour cette œuvre : « Although it is included in several recent studies of Gentileschi, the work is either discussed in neutral terms or denigrated as a disappointing picture that somehow never achieved the frisson of her contemporary *Judith Beheading Holofernes*. »²⁴ Bissel qualifia l'importance de cette toile de « minimale » dans l'œuvre de l'artiste, dont la froideur et le style affecté tradiraient le manque d'intérêt d'Artemisia Gentileschi pour ce sujet²⁵

Si pour certain(e)s auteur(e)s la sobriété de cette toile la rend presque inintéressante, est-il possible d'y trouver tout de même les traces d'un intérêt de l'artiste pour ce sujet ? Même si une telle toile déjoue nos attentes en regard de l'œuvre de l'artiste, il est d'autant plus intéressant de constater que Gentileschi ait pu avoir une approche artistique différente pour ce personnage particulier. Il convient par ailleurs de souligner l'importance de la colonne de pierre dans cette toile. Essentielle à l'équilibre de la composition, elle porte la proéminente signature de l'artiste, finement ciselée dans la pierre. En ce sens, elle impose sa signature, son nom comme un élément destiné à survivre au passage du temps, à jamais gravé dans le roc, démontrant clairement que Gentileschi croyait son œuvre digne de reconnaissance.

3.3.1 Yaël ou la morale de l'ambiguïté

Un élément narratif en particulier suscita des commentaires variés en raison de son étrangeté. En effet, la poigne de Yaël sur le marteau qu'elle tient dans sa main droite semble définitivement curieuse, et fut souvent qualifiée de « non fonctionnelle »²⁶. Comme le propose Judith W. Mann, la jeune femme devra réajuster sa position pour exécuter sa frappe. Sans aller plus loin dans son interprétation, l'auteure suggère qu'il pourrait s'agir d'un

²⁴ Babette Bohn, « Death, Dispassion and the Female Hero », in *The Artemisia Files*, p.107.

²⁵ Richard Ward Bissel, p. 213.

²⁶ Voir par exemple Richard Ward Bissel, p. 212.

« soulèvement symbolique de l'arme »²⁷, une stratégie que Gentileschi aurait aussi utilisée dans le cas de Lucrèce. Les possibilités interprétatives dans le cas de la représentation de Lucrèce seront développées dans une section subséquente. Or il est possible de constater que la poigne étrange de Yaël soit porteuse de signification, et tempère en quelque sorte l'ambiguïté morale généralement associée à ce personnage biblique.

En effet, comme nous l'avons brièvement mentionné dans le chapitre précédent, l'art et l'exégèse biblique ont souvent souligné le caractère ambigu de la figure de Yaël, souvent perçue comme une femme à la moralité questionnable, dont les motifs sont pour le moins nébuleux. La Yaël que Gentileschi nous propose semble à l'opposé de cette tradition. D'une part, toute évocation d'une quelconque sensualité semble avoir été évitée par l'artiste, le décor de pierre froid et austère, sans draperie aucune, y contribuant grandement. D'autres éléments narratifs auraient aussi été mis en place par l'artiste pour souligner la supériorité morale de Yaël, mettant de côté par le fait même tout questionnement quant à la justification de son acte.

Pour Babette Bohn, cette supériorité morale s'exprimerait entre autres dans la relation formelle entre Yaël et Sisera : « In her painting, the two figures are effectively contrasted in terms of pose, color, and physical appearance, suggesting a moral discrepancy to match their visual differences. »²⁸ En effet, le doré de la robe de Yaël s'oppose aux bleu et rouge de la tenue militaire de Sisera. De même, les deux personnages sont positionnés à un angle de quatre-vingt-dix degrés, la verticalité de Yaël contrastant avec l'horizontalité de Sisera²⁹. Que conclure de cette évidente différenciation formelle ? Pour Bohn, Gentileschi cherche à mettre l'accent sur la faveur divine qui accompagne Yaël. Cet aspect se trouve d'autant plus

²⁷ Judith Walker Mann, p. 344.

²⁸ Babette Bohn, « Death, Dispassion and the Female Hero », in *The Artemisia Files*, p. 109.

²⁹ Pour appuyer sa démonstration Bohn compare l'œuvre de Gentileschi à la très influente version de Ludovico Cigoli mentionnée dans le chapitre précédent, et dans laquelle Yaël et Sisera sont au contraire en totale cohésion formelle. Voir « Death, Dispassion and the Female Hero », in *The Artemisia File*, p. 120-121.

renforcé par sa position à genoux, les yeux baissés, et l'attitude de recueillement qu'inspire la figure de la jeune nomade.

Serait-il possible que Gentileschi ait trouvé qu'une représentation moins sensationnaliste était plus appropriée pour ce personnage particulier, en comparaison avec la sanglante Judith? Yaël, bien qu'armée du marteau qui sera fatal à Sisera, n'est pas prête à asséner le coup fatal. S'agit-il d'un dernier moment de réflexion possible face à une cible endormie? La poigne étrange de l'arme, suspendue en l'air, crée une brèche dans le déroulement du récit nous permettant de nous questionner sur la nécessité de cet acte sanglant, alors que le général est déjà vaincu. L'aspect général de la protagoniste, dont l'attitude déferente rappelle le recueillement, montre l'accomplissement d'un acte de violence dénué de tout plaisir ou de passion, qui réfère à la volonté divine plutôt qu'à la faiblesse de la nature féminine. Somme toute, il semble en effet indéniable que Gentileschi se concentra sur des choix narratifs exprimant la supériorité morale plutôt que la tentatrice aux vertus questionnables favorisée par plusieurs de ses contemporains.

3.4 *Timoclée* (1659) d'Elisabetta Sirani

Quoique peu connue comparée aux deux récits précédents, l'histoire de Timoclée n'en est pas moins celle d'une femme terrassant par la ruse et la force un homme de guerre. Elisabetta Sirani choisit d'interpréter ce sujet en 1659 (fig.15), possiblement encouragée par l'intérêt marqué d'un de ses mécènes, Andrea Cattalini, pour les sujets de femmes héroïques³⁰.

L'œuvre de format vertical montre Timoclée dans son jardin, alors qu'elle pousse le général thrace, dont elle fut d'abord la victime, dans le puits. Celui-ci tente de se retenir sur le

³⁰ Andrea Cattalini, un homme d'affaire bolognais, possédait sept œuvres d'Elisabetta Sirani dont *Judith montrant la tête d'Holopherne aux Israélites* (1658), d'après Babette Bohn, « Female Self-Portraiture in Early Modern Bologna », p. 274.

bord du puits avec sa main gauche, mais il est déjà bien renversé les pieds par-dessus tête. Comme le souligne Babette Bohn, la posture disgracieuse du capitaine ne pourrait être plus aux antipodes de la solidité imperturbable de Timoclée³¹. Celle-ci, bien en équilibre, lui tient fortement les jambes dans un dernier effort qui mènera le capitaine vers sa destination finale. Ses habits simples et son visage calme et impassible représentent bien la dame de haute réputation décrite par Plutarque. Fidèle à son habitude, l'artiste a aussi signé cette toile bien en évidence sur la base du puits, en bas à gauche.

Le choix de ce sujet est fascinant pour de multiples raisons et souligne le caractère particulier de Sirani en tant qu'artiste. Si l'histoire de Timoclée est peu populaire en peinture, le moment du récit choisi par l'artiste l'est encore moins. En effet, comme il le fut évoqué dans le chapitre précédent, Sirani serait selon Babette Bohn la seule artiste à avoir peint ce sujet dans toute l'histoire de la peinture italienne. De plus le choix narratif effectué par Sirani est d'autant plus important qu'il présente Timoclée alors qu'elle décide seule d'agir contre son agresseur. Ce moment de l'histoire met en valeur l'audace et l'intelligence de cette femme qui se fait justice elle-même. En comparaison, la version du Dominiquin est inspirée d'un autre moment du récit, alors que Timoclée est présentée à Alexandre le Grand (fig. 6). Cet autre moment de l'histoire, bien qu'il valorise également Timoclée comme une femme courageuse et éloquente, met plutôt en valeur Alexandre le Grand dans toute sa magnanimité, alors que le sort d'une femme dépend du bon vouloir d'un homme.

Nous savons que le père d'Elisabetta Sirani possédait une riche bibliothèque qui contenait de nombreux ouvrages clés pour les peintres de l'époque, et à laquelle Elisabetta aurait eu un accès privilégié. En effet, un inventaire établi par le père de Sirani en 1666 démontre que celui-ci possédait entre autre un exemplaire des *Vies* de Plutarque, dans lequel figure cette anecdote à propos de Timoclée³². Puisque Sirani serait à l'origine de l'unique

³¹ Babette Bohn, « The Antique Heroins of Elisabetta Sirani », in *Renaissance Studies*, vol. 16, no 1, mars 2002 p. 64.

œuvre représentant le début du récit, il semble donc plutôt probable que Sirani ait puisé son inspiration à même le texte, qu'elle interpréta à sa façon. Cette décision est tout à fait en phase avec l'attitude générale que l'on reconnaissait à Sirani, qui avait semble-t-il assez confiance en son talent inventif pour se consacrer à la peinture de sujets bibliques³³. Elle traversait en ce sens les barrières genrées qui régissaient le monde de la peinture, qui considérait l'éclosion du génie créateur et la capacité d'invention, ou *inventio*, comme étant des vertus masculines. Ne se laissant pas abattre par la tradition qui dirigeait plutôt les femmes artistes vers le portrait, Sirani n'hésite pas à choisir un sujet à même la littérature classique, représentant une femme défiant les prescriptions traditionnellement associées à la nature féminine.

3.4.1 Le monde à l'envers

En effet, à la manière des « femmes fortes », le personnage de Timoclée se démarque par des qualités traditionnellement associées à la masculinité telle que la force, le courage et l'éloquence, qualités soulignées dans le texte de Plutarque : « Les Thraces l'amènèrent enchaînée devant Alexandre qui reconnut dès l'abord, à son air et à sa démarche, que c'était une femme distinguée et d'un grand courage, car elle suivait sans trouble ni crainte ceux qui la conduisaient »³⁴.

Il convient également de rappeler que Timoclée s'en prend au général Thrace après que celui-ci l'ait violée et déshonorée. En comparaison, certains récits de viol, populaires en

³² L'inventaire en question contenait également les *Métamorphoses* d'Ovide, les *Vies* de Giorgio Vasari et l'*Iconologia* de Cesare Ripa. Voir *Ibid.*, p. 60.

³³ Un examen du corpus de l'artiste parvenu jusqu'à nous grâce à sa propre liste d'œuvres nous permet de cerner son champ de spécialisation. En effet, on retrouve seulement treize portraits et près de deux cent tableaux inspirés de l'histoire antique ou biblique. *Ibid.*, p. 59.

³⁴ Plutarque, *Vies, Tome 9 : Alexandre, César*, Paris, Les belles lettres, 1961, p. 43-44.

peinture, se terminaient plutôt de manière tragique pour la victime, comme dans l'histoire de Lucrèce par exemple. De plus, ces autres récits donnaient le plus souvent lieu à des représentations presque pornographiques alliant nudité et violence. La toile de Sirani se situe à mille lieues de cette tradition bien en vogue. D'une part, l'artiste choisit de représenter le moment où la victime se venge brillamment de son agresseur grâce à sa ruse et à son intelligence. Ainsi, l'artiste élimine de la représentation toute allusion à la sexualité en mettant l'accent sur les forces de cette grande dame.

La question du viol en peinture en est une très complexe, puisqu'elle appelle à des expériences hautement traumatisantes malheureusement encore d'actualité. Griselda Pollock souligne d'ailleurs avec justesse l'absurdité de certaines interprétations formelles : « How could we politely discuss artistic genius, formal perfection, compositional innovation, iconographic descent or color harmony when we were confronted with the crime by which most profoundly men police women ? »³⁵ Lorsque l'on observe l'œuvre de Sirani, toute référence au viol qui vient de se produire semble avoir été délibérément évitée par l'artiste, probablement dans l'optique d'éviter les références grivoises normalement associées à ce type de sujet. En effet, Timoclée est entièrement vêtue et sa coiffure est soignée. En tant que spectateur, il est de notre devoir de se rappeler le drame vécu par Timoclée, tout en constatant que Sirani choisit de valoriser le moment où celle-ci surpasse son statut de victime et décide d'agir, de se battre. On assiste formellement à un « inversement » des rôles, incarné par le général thrace qui se trouve littéralement les pieds par-dessus tête. C'est le monde à l'envers, et le bourreau devient la victime.

Le tableau de Timoclée était également conçu comme le pendant du tableau de Judith discuté précédemment. La décision d'associer ces deux sujets dans une paire d'œuvres est

³⁵ Griselda Pollock, p. 103. Nous recommandons également à ce sujet l'ouvrage de Mieke Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition : the Northrop Frye Lectures in Literary Theory*, Cambridge, Angleterre Cambridge University Press, 1991. Dans une analyse percutante des tableaux représentant Lucrèce par Rembrandt Van Rijn, Bal met en garde contre l'effacement de l'expérience des femmes dans l'interprétation de sujet comme le viol en particulier par des artistes masculins, et nous introduit au concept de « lecture hystérique », un outil théorique féministe visant à contrer l'invisibilisation de l'expérience féminine.

encore une fois une innovation de l'artiste, puisqu'un tel tandem serait, selon les informations disponibles, unique dans l'histoire de la peinture italienne de l'époque³⁶. Pour Babette Bohn, cette décision singulière résulterait de la volonté de Sirani de mettre en valeur les vertus de ces femmes, et même d'un désir d'influencer la perception de ses contemporain(e)s sur le statut de la femme : « For Sirani, who has always been misunderstood as a follower of Guido Reni, these depictions were part of a strategy to elevate the stature of women in Bolognese culture, aspirations that were thwarted by her premature death at the age of twenty-seven. »³⁷.

La représentation que fait Elisabetta Sirani du personnage de Timoclée nous permet de concevoir son expérience dans une perspective de subjectivité féminine : la femme n'est pas représentée comme un objet disponible au regard masculin, ou comme un bien que l'on s'échange d'un homme à l'autre. Si le récit de Plutarque constituait déjà une histoire exceptionnelle, la représentation qu'en fait Sirani renforce les aspects non traditionnels du caractère de Timoclée. Cette étude de cas s'inscrit dans la continuité des exemples précédents, c'est-à-dire dans une diversification subversive du discours sur la féminité, mis en évidence par la théorie de « l'agenivité » formulée plus haut. En effet, tout comme dans le cas des Judith, Sirani donne l'exemple d'une féminité active³⁸, dont l'expression permet littéralement de renverser les règles du jeu.

3.5 *Lucrèce* (1621) d'Artemisia Gentileschi

Le chapitre précédent laissait entrevoir les nombreux parallèles qui peuvent être établis entre les récits de Timoclée et de Lucrèce, puisqu'ils permettent de se questionner sur la question de la représentation du viol en peinture. Artemisia Gentileschi interprète donc en

³⁶ Babette Bohn, « The Antique Heroines of Elisabetta Sirani », p. 65.

³⁷ *Ibid.*, p. 78.

³⁸ Voir chapitre 1, « Des femmes artistes », p. 6-9 et chapitre 2, « Femmes fortes », p. 31-34.

1621³⁹ le sujet de Lucrece, cette dame romaine qui trouvera la libération au déshonneur dans sa propre mort (fig. 16).

Gentileschi présente un plan rapproché quasi intrusif⁴⁰ de Lucrece, qui, vue de profil, est lourdement assise sur un lit. Ses vêtements en désordre laissent à découvert une épaule et une large cuisse, « awkwardly prominent »⁴¹ au premier plan. Tout le corps est tendu et l'expression angoissée de son visage semble traduire une profonde détresse psychologique. D'une main, elle agrippe fermement son sein gauche, tandis que l'autre serre une dague pointée dans la même direction que son regard, vers quelque chose situé à l'extérieur du cadre de la toile, inaccessible au spectateur.

D'un point de vue iconographique, la présence du poignard dans la scène semble démontrer que le moment du récit représenté par l'artiste serait celui du suicide de Lucrece. En effet, la tradition picturale comprend de nombreux exemples d'œuvres dont la composition reprend Lucrece comme figure centrale, soit au moment où elle s'apprête à se planter la dague dans le cœur, soit le poignard déjà dans sa poitrine dénudée ou encore au moment suivant immédiatement le suicide, dans son dernier souffle⁴². Toutefois, plusieurs détails narratifs représentés par Gentileschi, qui seront analysés plus loin, laissent penser qu'il s'agirait d'un autre moment de l'histoire, dans lequel la présence de la dague aurait pour effet de déplacer la signification du récit original. Ce nouvel angle d'interprétation, ajouté à l'interprétation de la figure de Lucrece dans toute sa corporalité et sa psychologie, nous permet d'argumenter que cette toile crée un nouvel espace interprétatif pour ce personnage féminin.

³⁹ La datation de cette œuvre n'a pas encore trouvé de consensus académique. Richard Ward Bissel situe plutôt sa production vers 1610-1611. Nous nous appuyons ici sur les estimations Mary D. Garrard (1989) et de Griselda Pollock (1999).

⁴⁰ Certains doutes persistent quant au format original de cette œuvre, qui aurait été coupée de plusieurs centimètres. Voir Richard Ward Bissel, p. 189.

⁴¹ Mary D. Garrard, p. 228.

⁴² Voir Chapitre 2, p. 16-17.

3.5.1 De la résignation à la résistance

Tout d'abord, le personnage de Lucrèce est représenté par Gentileschi sous les traits d'une femme au corps massif, bien loin de la délicatesse idéalisée d'une certaine tradition italienne, jusqu'alors emblème de la féminité. Ce caractère corporel, que l'on retrouve d'ailleurs dans plusieurs œuvres de l'artiste, permet également d'amplifier l'aspect psychologique des personnages représentés. En effet, non seulement la Lucrèce de Gentileschi est d'une corporalité imposante, son corps exprime aussi une tension psychologique extrême : la cuisse musclée est tendue, la main agrippe le poignard avec force, les sourcils sont froncés. Cette tension corporelle ferait référence, selon Pollock, à une iconographie de l'angoisse : « There are obvious prototypes in antique art which associated such an extreme position with anguish. »⁴³. Bref, on est loin de la représentation typique de la femme résignée, sexuellement disponible et soumise au regard masculin.

À cela s'ajoutent les particularités iconographiques de la toile, résidant principalement dans la disposition des vêtements et, surtout, dans la poigne de la dague. Beaucoup d'auteur(e)s ont effectivement noté la bizarrerie de la position du poignard. Pointé vers le haut de la toile et non vers le cœur, son angle étrange et inconfortable nécessiterait un repositionnement drastique pour l'accomplissement de l'acte fatal. Pour Mary D. Garrard, nous assistons à un nouveau moment dramatique, entre la vie et la mort, la vie étant symbolisée par le sein tenu dans une posture rappelant l'allaitement, et la mort par le poignard. Ainsi, ce ne serait pas le moment du suicide qui nous serait présenté, mais un moment d'hésitation, de réflexion de cette femme, qui appelle à la dimension universelle de son expérience :

On a personal level, Lucretia's dilemma was solved with the knife, but on a universal level, the problems inherent in her situation have, for women, gone for centuries. As an artist, Gentileschi relied upon her gender identification with Lucretia to transform the character entirely, from a two dimensional emblem of virtue (or of sexuality), into a

⁴³ Griselda Pollock, p. 162.

naturalistically plausible, living expression of the perpetual dilemma, both physical and metaphysical, social and private, that is faced by women who have been raped.⁴⁴

Ce moment entre la vie et la mort, symbolisé par le sein et le poignard, revient à maintes reprises dans la littérature académique et permet saisir la complexité des sentiments de Lucrèce suite au terrible crime dont elle fut victime⁴⁵. Cette innovation iconographique, bien qu'elle ne remette pas en question le dénouement final de l'histoire, permet tout de même d'y ajouter une profondeur, une nouvelle signification dans laquelle le choix de Lucrèce paraît d'autant plus déchirant et revêt une symbolique universelle qui dépasse le contexte singulier du récit original.

D'autres détails narratifs permettent de pousser encore plus loin cette idée de re-signification du récit original. Pour Griselda Pollock, l'habillement de Lucrèce, qu'elle qualifie de « désordonné » serait un autre élément propre à déplacer le propos de l'œuvre⁴⁶. Sa tenue couvre une partie de son corps, mais dévoile également une de ses épaules et une de ses jambes, comme si Lucrèce avait tenté de se revêtir précipitamment. Cet élément laisse penser que l'instant représenté serait celui directement après le viol, au moment où celui-ci vient de se produire, et non le lendemain, alors que Lucrèce s'apprête à se suicider. La présence du poignard dans cet espace narratif crée une dissonance entre la temporalité possiblement représentée et la tradition iconographique. Ainsi, la mise en scène conçue par Gentileschi devient le lieu privilégié d'une re-signification du récit dans lequel Lucrèce devient potentiellement une figure de résistance :

Yet, in Artemisia Gentileschi's painting the dagger does not point at Lucretia's body but upwards, following the direction of her look. This detail allows me to argue that the painting resists the canonical logic in which suicide must come to complete the murder rape initiated, confirming rape as a murder of the self *ab initio*. The dagger directs the violence back against the violater.⁴⁷

⁴⁴ Mary D. Garrard, p. 232.

⁴⁵ Par exemple, voir Judith W. Mann, p. 361 et Richard Ward Bissel, p. 11.

⁴⁶ Griselda Pollock, p. 162.

Comme l'explique Pollock, le poignard pointe vers le haut de la toile et semble être dirigé vers un élément menaçant inaccessible au spectateur : hypothétiquement le violeur, toujours présent et rendu visible grâce aux lignes de force créées par la dague et le regard de Lucrèce. Alors que la violence vécue par Lucrèce est double dans le récit original, une première fois par l'agresseur puis une seconde fois par elle-même, cette toile laisse entrevoir la possibilité d'un retournement de situation alors que Lucrèce redirige l'arme vers son assaillant. Plutôt que de mettre l'accent sur la résignation de Lucrèce, dont le sort est écrit d'avance, Gentileschi raconte l'histoire d'une femme qui, à un moment du récit, a résisté : « To be able to fight back reveals a resurgence of subjectivity, a refusal to be contaminated and annihilated. »⁴⁸ Ainsi, Lucrèce n'est plus l'emblème de chasteté unidimensionnel ni l'objet modulé par le regard sexualisant de la tradition picturale. L'œuvre de Gentileschi laisse plutôt transparaître une vision de la féminité plus substantielle, laissant place à la réflexion et surtout, à la résistance.

Somme toute, le récit que propose Artemisia Gentileschi à travers ses choix narratifs est important puisqu'il crée une brèche dans la tradition iconographique, brèche nous permettant de questionner l'histoire originale et ce qu'elle véhicule sur la féminité. En outre, bien qu'il soit impossible de réécrire la légende et son dénouement final, il est intéressant de percevoir Lucrèce dans une perspective multidimensionnelle qui met à mal la dimension objectale de la représentation traditionnelle des femmes en art.

3.6 *Portia se blessant à la cuisse* (1664) d'Elisabetta Sirani

Le cas de Portia clôturera cette analyse des cas de violence féminine. À la manière de Lucrèce, l'histoire de Portia est particulière puisque l'acte de violence est ici aussi dirigé

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Griselda Pollock, p. 163.

contre elle-même⁴⁹. Toutefois, Sirani ne choisit pas de représenter le suicide tragique de Portia, moment du récit favorisé par la plupart de ses contemporain(e)s. En effet, l'artiste s'attarde plutôt à une scène d'automutilation, dans laquelle Portia s'inflige une importante blessure dans le but de démontrer à son mari qu'elle est digne de confiance, contrairement à la croyance populaire vis-à-vis de la classe féminine (fig. 17).

L'œuvre de Sirani montre au premier plan Portia, vêtue d'une somptueuse robe rouge lui tombant sur les épaules, assise sur un lit. Elle tient encore dans sa main droite le couteau de barbier qu'elle vient de planter dans sa cuisse découverte, y laissant une blessure sanglante. Son autre main appuyée sur le lit tient encore le fourreau de son couteau. L'air posé de Portia laisse deviner sa détermination stoïque dans son acte. En arrière-plan, dans une autre pièce, quelques femmes semblent s'adonner candidement à diverses activités traditionnellement féminines, telles que le tissage et la broderie, ignorant ce qui se déroule dans la pièce adjacente.

Le survol de la fortune critique concernant l'œuvre général d'Elisabetta Sirani au premier chapitre a permis de constater que son travail ne faisait pas l'unanimité chez les historiens et historiennes de l'art actuel(le)s. Plusieurs la considèrent principalement comme l'héritière de Guido Reni. Pour Roszika Parker, par exemple, cette toile de Portia s'inscrit tout à fait dans la lignée du « maître » bolognais, en plus de satisfaire un certain goût à la fois sexuel et violent, bien populaire au XVII^e siècle :

Sirani's female figures, luscious, voluptuous women, painted for her male patron's more private apartments are stamped by the mode of representing women developed by Guido Reni. Women caught in moments of penitential contemplation or private suffering, in acts of heroism or courage, are shown to the viewer for the enjoyment of

⁴⁹ Si le récit de Portia soulève des questionnements sur la nécessité de se faire violence afin de se rendre valable aux yeux d'un homme, son personnage est généralement admis au panthéon des femmes héroïques au même titre que tous les personnages figurant dans ce mémoire. Ceci étant dit, un travail de recherche pourrait approfondir les implications symboliques de ce type de cas ou l'usage de la violence semble équivoque.

the sight of woman and not for the psychological or dramatic impact of the events. The seventeenth-century fascination with dark, violent, sexually disturbing subjects marks Sirani's *Portia*, which has a heavy, close atmosphere produced by the somber lighting and rich colors.⁵⁰

De prime abord, il semble en effet que la toile de Sirani n'échappe pas à un certain érotisme. Le personnage de Portia est représenté comme une jeune femme aux traits idéalisés, découvrant cuisse et épaule aux regards. Toutefois, d'autres éléments du tableau témoignent de la vision particulière que Sirani avait de ce personnage, et y expriment beaucoup plus qu'un simple objet offert au regard de ses clients masculins.

D'une part, il convient encore une fois de souligner les nombreuses innovations iconographiques présentes dans la composition de l'artiste. Non seulement choisit-elle de mettre de côté le moment du suicide, beaucoup plus populaire, mais elle prouve sa grande connaissance des textes classiques. En effet, au second chapitre était mentionnée l'œuvre d'Ercolo de' Roberti datant de 1490, l'un des rares tableaux représentant le même sujet (fig. 10). Celui-ci montre Portia présentant sa blessure à son mari, qu'il situe dans son pied, alors que Sirani place la blessure dans la cuisse, une différence pouvant sembler anodine en apparence. Pourtant, comme nous l'avons souligné lors de l'analyse de *Timoclée*, il est prouvé que Sirani avait accès à de multiples ouvrages de la bibliothèque de son père, dont les *Vies* de Plutarque⁵¹. Or Plutarque est le seul auteur classique à préciser l'endroit de la blessure que Portia s'inflige, c'est-à-dire dans la cuisse⁵². Ainsi, il est encore une fois fort probable que Sirani puisait l'inspiration de ses tableaux à même les sources littéraires, et portait une attention particulière aux détails du récit.

⁵⁰ Roszika Parker et Griselda Pollock et Griselda Pollock, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, p. 26.

⁵¹ Voir Chapitre 3, p. 66, note 29.

⁵² Voir Babette Bohn, « The Antique Heroines of Elisabetta Sirani », p. 68.

3.6.1 Rupture dans l'espace privé

L'élément le plus mystérieux de l'interprétation de Sirani est celui de l'arrière-plan. Lorsque Portia se blesse, elle est seule dans sa chambre : pourquoi l'artiste se donne-t-elle la peine de laisser une porte ouverte sur une autre pièce dans laquelle d'autres femmes vaquent à des occupations pour le moins anodines, du moins quotidiennes ? Pour Babette Bohn, il s'agit d'une stratégie délibérée pour souligner le caractère exceptionnel de Portia :

Her Portia is not accompanied by Brutus; instead, she is juxtaposed with other women, whose conventional female pursuits (in the background) underscore Portia's exceptional nature. (...) Sirani's decision to juxtapose her heroine with more ordinary women rather than with her husband calls attention to the remarkable coexistence of Portia's femininity and fortitude.⁵³

En effet, Sirani choisit de représenter l'acte de Portia qui lui demande le plus de courage, plutôt que celui où elle s'explique à son mari. Un peu comme dans le cas de Timoclée, Sirani évite volontairement les moments où le sort de ces femmes dépend de l'approbation d'un homme pour souligner ceux où elles agissent de leur plein gré dans des buts précis. Par ailleurs, tout comme Babette Bohn le souligne, la séparation formelle entre le groupe de femmes et Portia semble significative. Celle-ci s'extirpe de la quotidienneté et de la tradition pour accomplir un acte qui, en fin de compte, permet de réfuter un préjugé sur la nature féminine. Ainsi, l'acte de Portia nous apparaît d'autant plus inhabituel qu'il est mis en opposition avec une autre scène nous rappelant ce que l'on attend des femmes traditionnellement.

Bien que Sirani n'ait pas évité totalement une certaine érotisation du personnage de Portia, il semble évident que l'artiste souhaitait également mettre l'accent sur le caractère exceptionnel de ce personnage. En ce sens, l'idée de la « féminité comme mascarade » de Joan Riviere pourrait constituer une piste de réflexion. Selon Riviere, certaines femmes ayant du succès dans des sphères traditionnellement masculines seraient susceptibles d'exagérer certains attributs féminins : « La féminité pouvait donc être assumée et portée comme un

⁵³ Babette Bohn, « The Antique Heroins of Elisabetta Sirani », p. 68.

masque, à la fois pour dissimuler l'existence de la masculinité et éviter les représailles [...] »⁵⁴ Dans la toile de Sirani, Portia porte une somptueuse robe rouge et sa coiffure est très élaborée. Elle incarne également à travers ses actions des vertus traditionnellement associés à la masculinité, comme le courage et la force. Il serait donc possible que l'artiste ait volontairement mis l'accent sur la féminité du personnage dans le but de détourner l'attention des autres éléments en présence, soit un questionnement sur la nature féminine.

Somme toute, en interprétant ce sujet particulier, l'artiste nous rappelle le caractère construit de certains préjugés, qui n'ont rien à voir avec la nature féminine. Par son acte de courage, Portia démontre qu'une femme est capable de courage malgré les idées reçues sur la nature instable des femmes⁵⁵. L'interprétation de Sirani rejoint ainsi celle de Christine de Pizan, qui, au XV^e siècle, considérait Portia comme une femme exceptionnelle réfutant le stéréotype de la femme bavarde et indigne de confiance⁵⁶. Encore une fois, Elisabetta Sirani sait démontrer son talent artistique en choisissant un sujet rare et en l'interprétant de manière inventive. Portia incarne à travers le regard de Sirani le refus de se résigner à la vie domestique en créant une brèche dans l'espace privé traditionnellement réservé aux femmes.

3.7 Synthèse

L'hypothèse de départ de ce mémoire évoquait la possibilité qu'Artemisia Gentileschi et Elisabetta Sirani proposent des modèles de féminité non traditionnels à travers des sujets violents. Dans le cas de Gentileschi, la violence joue différents rôles. Métaphore de l'action

⁵⁴ Joan Riviere, « La féminité en tant que mascarade », in *Féminité, Mascarade*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 202.

⁵⁵ Voir Chapitre 2, « Filles d'Ève », p. 28.

⁵⁶ Christine de Pizan, *La Cité des Dames*, Paris, Stock, 1986, p. 162.

dans *Judith*, elle se fait plus subtile dans *Yaël*, et devient un symbole de résistance chez *Lucrece*. Chez Sirani, la violence exalte en quelque sorte l'indépendance et le libre arbitre des femmes représentées.

À travers leurs choix narratifs, Gentileschi et Sirani racontent l'histoire de ces femmes célèbres de manière non conventionnelle en regard de la tradition artistique. Sans éviter totalement l'idéalisation propre à la peinture italienne, il reste néanmoins que leurs représentations refusent la logique objectale pour faire de leurs personnages féminins de réels sujets pensants et multidimensionnels. Ces innovations, que nous avons perçues comme l'expression de l'« agentivité » de ces femmes artistes, nous permettent de jeter un regard critique sur les récits d'origine et la tradition picturale en leur donnant une signification nouvelle.

CONCLUSION

L'objectif principal de ce mémoire de recherche était d'observer comment Artemisia Gentileschi et Elisabetta Sirani représentèrent la féminité à travers un corpus d'œuvres mettant en scène des femmes usant de violence dans des actes héroïques. Notre hypothèse de départ avançait la possibilité que la représentation d'actes violents puisse permettre l'expression d'une féminité non traditionnelle. Le but n'était pas de glorifier la violence ou d'affirmer qu'elle était un mal nécessaire, mais de voir comment elle permet en quelque sorte une transgression des comportements normalement associés à la féminité.

De ce fait, l'objectif était également de mettre en lumière la production de femmes artistes ayant pratiqué à une époque où celles-ci avaient peine à se faire reconnaître comme des artistes à part entière. Si Artemisia Gentileschi est aujourd'hui intégrée dans le discours dominant de l'histoire de l'art, ce fut au prix d'une insistance exagérée sur la vie personnelle. Quant à Elisabetta Sirani, elle est généralement considérée comme une simple héritière de Guido Reni et son œuvre est à peine étudiée. Ces deux femmes, malgré leurs différences stylistiques importantes, ont pourtant en commun de s'être intéressées à des sujets de femmes violentes et à leur représentation. Sans tomber dans le piège de l'héroïsation ou dans les éloges complaisants, notre but était de faire valoir la production de ces artistes comme des travaux originaux, démontrant potentiellement une perspective singulière de la féminité.

Le contexte dans lequel Gentileschi et Sirani évoluèrent en tant qu'artistes fut pour le moins particulier. En effet, le parcours des femmes artistes au XVII^e siècle n'était pas de tout repos. En plus des nombreux obstacles institutionnels et culturels ralentissant le processus d'apprentissage des femmes désirant faire carrière en peinture, celles-ci devaient faire face à de multiples préjugés concernant la nature féminine. Prisonnières d'un système binaire hérité de l'Antiquité, les femmes se trouvaient inévitablement associées à la passivité, à la sphère

privée et à l'émotivité. Cette division du monde s'étendait jusqu'à la conception de la procréation et, par extension, de la création en général. De ce fait, les caractéristiques permettant l'éclosion du génie créateur étaient l'apanage des hommes, et reléguaient les femmes aux arts alors moins valorisés du portrait ou de la nature morte¹.

Le thème de la violence au féminin se révèle également comme étant fort complexe. Ange ou démons, descendante de Marie ou d'Ève, les femmes violentes étaient soit perçues comme le résultat inévitable de la dépravation de leur sexe ou bien louangées lorsque faisant partie de l'univers de la légende. En effet, tant qu'elles restaient dans le domaine du merveilleux, les représentations de *femmes fortes*, ces femmes parfois armées jusqu'aux dents, dirigeant des nations ou accomplissant la grâce de Dieu, furent assez populaires. Quoi qu'il en soit, la référence constante à la sexualité débridée de la gente féminine et à ses conséquences mortelles aura tôt fait d'entacher la réputation des plus chastes héroïnes. Cela se traduisit avec beaucoup d'éloquence dans la peinture des XVI^e et XVII^e siècles, et posa les jalons du concept de « femme fatale » qui atteindra son âge d'or au XIX^e siècle.

Un bref survol des sources littéraires à l'origine des personnages et de la tradition iconographique a permis de bien cerner le contexte permettant une analyse rigoureuse des toiles d'Artemisia Gentileschi et d'Elisabetta Sirani. Chacune des œuvres étudiées présentait de différentes manières des innovations iconographiques qui témoignent d'une vision de la féminité particulière, en marge de la tradition picturale.

En effet l'analyse des œuvres, à travers notre regard contemporain et les théories féministes, nous a permis de faire ressortir des expériences de subjectivité féminine multiples à travers les récits de violence représentés. Dans les cas de Judith, Timoclée, et Portia, l'acte de violence permet l'expression d'une féminité active. En agissant en tant que sujet, ces femmes violentes refusent le statut de victime et la condition d'objet disponible uniquement

¹ Il convient à ce moment-ci de souligner le travail des nombreuses femmes artistes s'étant illustrées dans les genres du portrait et de la nature morte, telles que Lavinia Fontana, Rosalba Carriera et Judith Leyster, pour n'en nommer que quelques-unes. Bien que nous n'ayons pu nous attarder dans ce mémoire à ces pratiques, nous sommes d'avis que leurs œuvres mériteraient d'être étudiées dans un futur travail, afin de déconstruire la hiérarchie des genres picturaux.

pour le regard masculin. Leurs actions permettent aussi de remettre en question la division binaire du monde en rendant étanche les limites entre le public et le privé ou le passif et l'actif. Dans les cas de Lucrece et Yaël, l'usage de la violence semble plutôt être remis en question. La poigne étrange de Lucrece sur son poignard nous permet un instant de réflexion sur l'adéquation viol-mort en posant la question du moment représenté. Dans le cas de Yaël, la même rhétorique de la poigne de l'arme semble être à l'œuvre. Proposant un temps d'arrêt dans le déroulement du récit, le geste hésitant de Yaël nous permet en quelque sorte de questionner la conclusion fatale, et nuancer la perception ambiguë de ce personnage biblique.

Ces diverses innovations iconographiques semblent prendre tout leur sens à la lumière du concept « d'agentivité » emprunté à Judith Butler. Comme nous l'avons défini plus haut, « l'agentivité » se rapporte à la capacité d'agir d'un individu à l'intérieur du pouvoir qui le constitue. Pour Butler par exemple, le sujet est le produit du langage qui le constitue au travers d'une répétition constante :

Cependant, le fait que le sujet soit constitué et produit par le langage n'implique pas pour autant une idéologie fataliste et une surdétermination de celui-ci qui le condamnerait à la passivité et à subir les événements sans pouvoir les influencer. En fait, le langage est le lieu même d'une répétition, d'une citation constante, d'une itérabilité inhérente et, conséquemment, il ouvre la porte à l'« agentivité » du sujet à travers le redéploiement, la resignification et la répétition subversive.²

Dans cette optique, en considérant Gentileschi et Sirani comme des sujets ayant une certaine capacité d'agir à l'intérieur du champ pictural, il est possible de concevoir leurs œuvres comme des variations subversives du discours traditionnel sur la féminité. La découverte de ces nouvelles significations remet en question la domination du regard masculin sur les sujets à l'étude, et donne aux œuvres une dimension transgressive : « Pour le sujet masculin du désir, le trouble fait scandale quand un "objet" féminin, avec une capacité d'agir inattendue, fait irruption sans crier gare, soutient son regard, regarde à son tour, défiant par là la place et l'autorité du point de vue masculin. »³ Ainsi, Artemisia Gentileschi et

² Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », in *Recherches féministes*, vol. 20, no 2, 2007, p. 76.

Elisabetta Sirani sont en mesure de proposer des récits où une féminité active devient possible, contribuant à nuancer les idées reçues sur la nature féminine.

Il est donc possible de discerner, dans chacune de ces toiles, des traces, des signes d'une prise de position des artistes sur leur sujet. Cela pose pour nous la question de l'identification entre Gentileschi, Sirani et les femmes qu'elles ont choisies de représenter. Pour Mary D. Garrard, le recours à des personnages féminins forts dans l'optique de légitimer la présence des femmes dans certaines sphères serait fortement possible : « For Makin, as for Marie de' Medici, Artemisia Gentileschi, and Christine de Pizan, authoritative images of women confirmed and symbolized their own belief in female capability. »⁴ Ainsi, à la manière d'une généalogie féminine, il est possible qu'Artemisia Gentileschi et Elisabetta Sirani aient perçu dans certaines des femmes violentes qu'elles peignaient un miroir de leur propre lutte pour survivre dans un monde fortement masculin. Anne Creissels évoque le même type d'identification entre les femmes artistes et la figure de l'Amazone :

On peut alors penser que des artistes femmes, dans leur affirmation, par l'art, d'une position de sujet, se réfèrent plus ou moins consciemment à ce mythe [de l'Amazone]. Du fait de son ambiguïté, la figure des Amazones peut faire l'objet d'une réappropriation et se prêter à un détournement propre à valoriser le féminin en construisant l'image d'une féminité active.⁵

Dans cette optique, l'artiste femme devient elle aussi le symbole d'une féminité guerrière, dont l'exemple est propre à inspirer toutes les femmes désirant combattre les préjugés sur la féminité et les limites d'une division binaire du monde.

Somme toute, ce travail de recherche nous a permis de faire ressortir les différentes perspectives sur la féminité présentes dans les récits racontés. Avec leurs pinceaux, Gentileschi et Sirani ont raconté les histoires de Judith, Yaël, Timoclée, Lucrece et Portia

³ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, Édition La Découverte, 2005, p. 52.

⁴ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989 p. 177.

⁵ Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009, p. 24.

d'une manière unique. Parfois, leur représentation questionne le récit original en insistant sur certains événements ou en créant des moments dramatiques nouveaux. Parfois, c'est la tradition picturale qui est questionnée, et avec elle son lot de symboles et de pratiques iconographiques souvent à la défaveur de la gent féminine. Il est possible que d'autres spectateurs et spectatrices, à une autre époque ou à la nôtre, aient pu voir dans ces mêmes œuvres quelque chose de radicalement différent, et même de contradictoire à nos propres conclusions. Or, il est pour nous essentiel de faire émerger ces différents récits, et de les faire coexister dans l'optique d'avoir une expérience de la féminité qui soit mouvante et possiblement réappropriée par les femmes artistes et historiennes de l'art de toutes les époques.

La question des interactions entre féminité et violence ne se limite pas à l'époque baroque. Comme nous l'avons énoncé au cours du deuxième chapitre, la définition de la violence que nous avons énoncée est susceptible de s'être modifiée au cours des époques, de même que notre seuil de tolérance à celle-ci. L'art du XX^e siècle, notamment à travers le *body art*, cherchera entre autres à sensibiliser le public à la banalisation grandissante de la violence dans notre société. Il est intéressant de se questionner sur la présence importante des femmes dans ce type de performance artistique, dont Gina Pane, Orlan, Marina Abramovic pour n'en nommer que quelques-unes. Dans leur pratique, le corps comme lieu de contrôle social des femmes y est mis à rude épreuve et soumis à diverses tortures devant public. Gina Pane, par exemple, utilise « son corps comme instrument de contestation contre le pouvoir qui force les femmes à se soumettre aux lois du recèlement du corps sous un voile de beauté et de complaisance. En tailladant sa langue et ses bras avec une lame de rasoir, elle a détruit l'image du narcissisme féminin et le rôle passif des femmes-objets. »⁶ Encore ici, comme dans les œuvres étudiées dans ce mémoire, il est pertinent de questionner l'usage de

⁶ Helge Meyer, « La douleur et l'art de la performance », in *Inter : art actuel*, no. 91, 2005, p. 48.

violence : quel rôle joue-t-elle réellement dans ces pratiques, et surtout, est-elle nécessaire ? Somme toute, force est de constater que les femmes sont encore aujourd'hui emprisonnées dans des préjugés relevant d'une supposée « nature féminine » et que les artistes ont recours à des moyens de plus en plus radicaux pour en démontrer le caractère construit. Dans cette optique, une recherche d'envergure sur les multiples facteurs encadrant l'association de la violence et de la féminité dans les arts visuels serait sans aucun doute un apport considérable à l'histoire de l'art. Il serait ainsi possible d'analyser et de documenter l'évolution de ce thème dans la sphère artistique du Moyen Âge à nos jours, en repérant les diverses sources socio-historiques ayant influencées sa représentation.

ANNEXE



Figure 1. Hans Burgkmair
Esther, Judith, et Jael
1516-1519
Gravure sur bois
19,3 x 12,9 cm
Bibliothèque de l'Université
d'Erlangen (Allemagne)



Figure 2. Gilles Rousselet (figure centrale)
et Abraham Bosse (arrière-plan)

Jahel

entre 1647 et 1667

burin et eau forte

34 x 21,5 cm

D'après un dessin de Claude Vignon (1650)

Illustration pour la *Galerie des Femmes Fortes* de Pierre Lemoyne



Figure 3. Gilles Rousselet (figure centrale)
et Abraham Bosse (arrière-plan)

Porcie

entre 1647 et 1667

burin et eau forte

34 x 21,5 cm

D'après un dessin de Claude Vignon (1650)

Illustration pour la *Galerie des Femmes Fortes* de Pierre Lemoyne



Figure 4. Michelangelo Merisi da
Caravaggio, dit Le Caravage,
Judith décapitant Holopherne,
1600
huile sur toile
145 x 195 cm
Galleria Nazionale d'Arte Antica



Figure 5. Ludovico Cigoli
Yaël et Sisera
1596-1603
huile sur toile
162,5 x 132,5 cm
Collection privée



Figure 6. Domenico Zampieri,
dit Le Dominiquin,
*Timoclée captive amenée devant
Alexandre Le Grand*,
1615
huile sur toile
114 x 153 cm
Musée du Louvre



Figure 7. Tiziano Vecellio,
dit Le Titien
Tarquin et Lucrece
1568-1571
huile sur toile
182 x 140 cm
Fitzwilliam Museum



Figure 8. Rembrandt van Rijn,
Lucrèce
1664
huile sur toile
120 x 101 cm
National Gallery of Art



Figure 9. Simon Vouet
Le viol de Lucrèce
1625
huile sur toile
197 x 148 cm
Národní Galerie



Figure 10. Ercole de' Roberti
Portia et Brutus
1490
tempera et huile sur panneau
48,7 x 34,3 cm
Kimbell Art Museum



Figure 11.
Artemisia Gentileschi
Judith décapitant Holoferne
1620
huile sur toile
100 x 162,5 cm
Galleria degli Uffizi

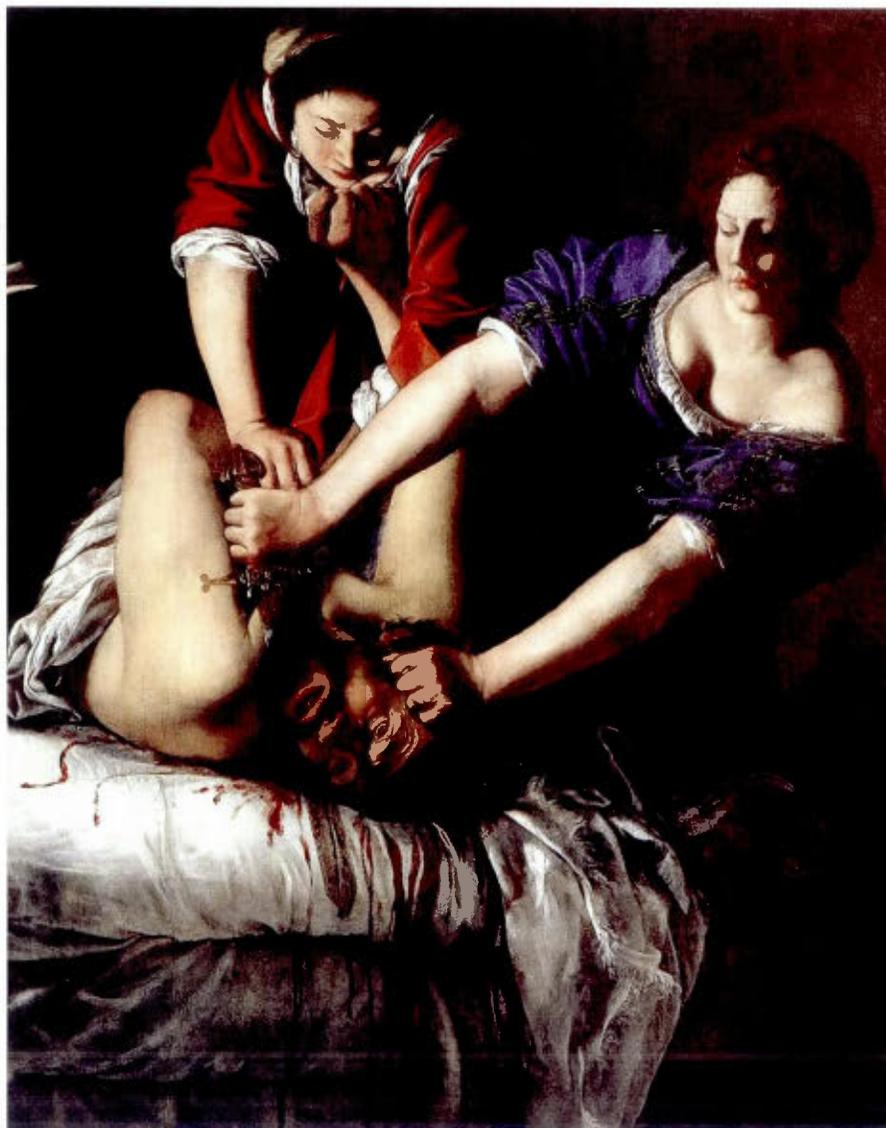


Figure 12. Artemisia Gentileschi
Judith décapitant Holopherne
1612-1613
huile sur toile
158,8 x 125,5 cm
Museo di Capodimonte



Figure 13. Elisabetta Sirani
*Judith montrant la tête
d'Holopherne aux Israélites*
1658
236 x 183 cm
Burghley House



Figure 14. Artemisia Gentileschi,
Yaël et Sisera
1620
huile sur toile
86 x 125 cm
Szépmvészeti Múzeum



Figure 15. Elisabetta Sirani,
Timoclée
1659
huile sur toile
dimensions inconnues
Museo di Capodimonte

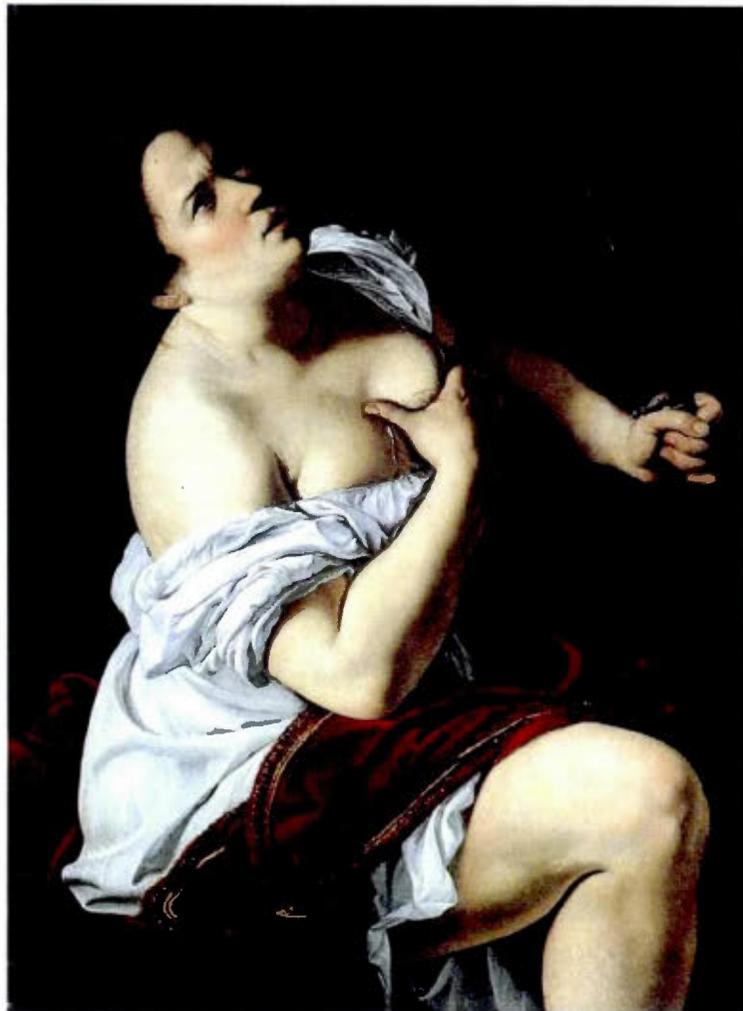


Figure 16. Artemisia Gentileschi,
Lucrece
1621
huile sur toile
137 x 130 cm
Palazzo Cattaneo-Adorno



Figure 17. Elisabetta Sirani,
Portia se blessant la cuisse,
1664
huile sur toile
101 x 138 cm
Stephen Warren Miles and
Marilyn Ross-Miles Foundation

BIBLIOGRAPHIE

Fortune critique

BAL, Mieke (dir), *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

BISSELL, Richard Ward, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999.

BONH, Babette. « The Construction of Artistic Reputation in Seicento Bologna: Guido Reni and the Sirani », in *Renaissance Studies*, vol. 25, no 4, Septembre 2011, p. 511-537.

_____, « Elisabetta Sirani and Drawing Practices in Early Modern Bologna », in *Master Drawings*, vol. 42, no 3, automne 2004, p. 207-36.

_____, « Female Self Portraiture in Early Modern Bologna », in *Renaissance Studies*, vol. 18, no 2, juin 2004, p.239-286.

_____, « The Antique Heroins of Elisabetta Sirani », in *Renaissance Studies*, vol. 16, no 1, mars 2002, p. 52-79.

CHRISTIANSEN, Keith et Judith Walker Mann, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2001.

GARRARD, Mary D, *Artemisia Gentileschi around 1622*, Berkeley, University of California Press, 2001.

_____, *Artemisia Gentileschi the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

HARRIS, Ann Sutherland, « Gentileschi and Sirani : Rivals or Strangers ? », in *Women's Art Journal*, vol. 31, no 1, printemps/ été 2010, p: 3-12.

TOPPER, David and Cynthia Gillis, « Trajectories of Blood: Artemisia Gentileschi and Galileo's Parabolic Path » in *Woman's Art Journal*, vol. 17, no 1, printemps-été 1996, p. 10-13.

(coll.), *Italian Women Artists : from Renaissance to Baroque*, Washington, D.C., National Museum of Women in the Arts, 2007.

Sources littéraires, symboliques et iconographiques

ANDERSON, Jaynie, *Judith*, Paris, Éditions du Regard, 1997.

BAL Mieke, *Death & Dissymmetry the Politics of Coherence in the Book of Judges*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

BAR, Virginie, *Dictionnaire iconographique : les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudouin*, Dijon, Faton, 1999.

CASSAGNES- BROUQUET, Sarah et Mathilde Dubesset, « La fabrique des héroïnes » in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, no 30, 2009, p. 7-16.

COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Pocket, 1994.

CONROY, Derval, « Description or Prescription?: Verbal Painting in Pierre LeMoyne's *Gallerie des femmes fortes* (1647) », in *French Forum*, v.36, no 2-3, printemps/automne, 2011, p. 1-17.

DEJEAN, Joan, « Violent Women and Violence against Women: Representing the "Strong" Woman in Early Modern France », in *Signs*, v. 29, no. 1, automne 2003, p. 117-147.

LACOQUE, André, *Subversives : un pentateuque de femmes*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.

LEIVA, Antonio Dominguez, *Décapitations : du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

LE MOYNE, Pierre, *Gallerie de Femmes Fortes*, Paris, Antoine de Sommerville, M.DC.XLVIL, 1647.

MATTHEWS GRIECO, Sara F., *Ange ou Diabliesse : La représentation de la femme au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

MELLINKOFF, Ruth, « Two Erotic Women Warrior » in *Tributes to Lucy Freeman Sandler: Studies in Manuscript Illuminations*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2008.

PLUTARQUE, *Vies, Tome 9 : Alexandre, César et Tome 14 : Dion, Brutus*, Paris, Les belles lettres, 1961.

SOELLE, Dorothee et Joe H. KIRCHBERGER, *Great Women of the Bible in Art and Literature*, Minneapolis, Fortress Press, 2006.

STOCKER, Margarita, *Judith Sexual Warrior: Women and Power in Western Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.

TITE-LIVE, *Histoire Romaine*, Paris, J.-J. Dubochet et compagnie Éditeurs, 1839.

PIZAN, Christine de, *La Cité des dames*, Paris, Stock, 1986.

La Bible, traduction œcuménique, Société biblique française, Paris, 2004.

Sources théoriques

BAL, Mieke, *Reading Rembrant Beyond the Word-Image Opposition : the Northrop-Frye Lectures in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

_____, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

BARIL, Audrey, « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler », in *Recherches féministes*, vol. 20, no 2, 2007, p.61-90.

BARVOSA-CARTER, Edwina, 2001 « Stange Tempest : Agency, Poststructuralism, and the Shape of Feminist Politics to Come », in *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, no 6 ½, p. 123-137.

BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

_____, *Trouble dans le genre*, Paris, Édition La Découverte, 2005.

CREISSELS, Anne, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009.

DAUPHIN Cécile et Arlette Farge (dir), *De la violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe 1*, Paris, Gallimard, 1976.

FRAPPAT, Hélène (dir.Publ.), *La Violence*, Paris, Flammarion, 2000.

FREUD, Sigmund, « XXXIII^e conférence. La féminité » dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 150-181.

GUILLEMETTE, Lucie, « Les figures féminines de l'adolescence dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », in *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 8, no 2, 2005, p. 153-177.

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

JACOBS, Fredrika H., *Defining the Renaissance Virtuosa : Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

JONES, Amelia, « Rupture », in *Parachute*, no 123, juillet-août-septembre 2006, p. 15-37.

LE GOAZIOU, Véronique, *La Violence*, Paris, Éditions Le Cavalier bleu, 2004.

MARZANO, Michela (dir), *Dictionnaire de la Violence*, Paris, Presse Universitaire de France, 2001.

MEYER, Hegel, « La douleur et l'art de la performance », in *Inter : Art actuel*, no 91, 2005, p. 47-69.

MICHAUD, Yves, *La Violence*, Paris, Que sais-je ?, no 2251, Presse Universitaire de France, 2004.

MIGIEL, Marilyn et Juliana Schiesari (ed.), *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, London, Cornell University Press, 1991.

MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire de la violence: de la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 2008.

NOCHLIN, Linda et Ann SUTHERLAND-HARRIS, *Femmes peintres: 1550-1950*, Paris, des femmes, 1981.

NOCHLIN, Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? », *Femmes, Art et Pouvoir*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 201-244.

PERROT, Michelle et Georges Duby, *Histoire des femmes en occident tome 3 : XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Plon, 1991.

PACHT, Otto, « Les limites de l'iconographie », in *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994, p. 89-95.

PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967.

PARKER, Rozsika and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981.

POLLOCK, Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », in *Cahier du Genre*, no 43, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 45-69.

_____, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge, 1999.

_____, « Inscipions in the feminine » in *Inside the visible : an Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1996, p.67-87.

_____, *Vision & Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art*, London and New York, Routledge, 1988.

RECHT, Roland et Matthias WASCHEK, *Relire Panofsky : cycle de conférences organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 19 novembre au 17 décembre 2001*, Paris, Musée du Louvre, 2008.

RIVIERE, Joan, « La féminité en tant que mascarade », in *Féminité Mascarade*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 197-213.

(coll), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.