

CONFERENCE VENDREDI 10 OCTOBRE 2025, 14H30

Adeline JOLY, Historienne, chargée de cours à l'université de Lyon

Artémisia Gentileschi (1593-1653) : une icône féministe

Artemisia GENTILESCHI, peintre (Rome, 1593, Naples, vers 1656)

Une femme peintre ? **Pascale Beaudet**, historienne et critique d'art, écrit le 6 mars 2004 un long article sur Artemisia Gentileschi, artiste peintre et femme libre ; car il y avait bien des femmes peintres, seulement on n'en parlait pas ou peu :

« Les femmes artistes existent depuis que la notion d'artiste est apparue, c'est-à-dire depuis le XVI^e siècle. Au Moyen-Âge, les artistes étaient des artisans, regroupés dans des corporations et travaillant le plus souvent anonymement. ...Pour en revenir aux femmes, un chroniqueur du XVIII^e siècle énumère les noms de 23 femmes peintres, seulement à Bologne, aux XVI^e et XVII^e siècles. Une chercheuse contemporaine, Fredrika Jacobs, a recensé 39 femmes artistes en Italie, seulement au XVI^e siècle, dont Sofonisba Anguissola (1535-1625), Lavinia Fontana (1552/1614). Qu'est-il donc arrivé pour que la mémoire collective ne garde plus trace de ces artistes ? C'est un processus d'effacement progressif qui a pris son essor au XIX^e siècle : en tant que femmes, elles pouvaient de plus en plus difficilement peindre des sujets autres que ceux dits féminins, donc mineurs. Au début du XX^e siècle, les catégorisations ont commencé à voir le jour ; qui dit catégorie dit hiérarchisation. Travail mineur, donc sans intérêt, le travail des femmes n'est pas inclus dans les livres synthèse sur l'histoire de l'art. Trois siècles de peinture féminine ont ainsi presque disparu ».

Bibliographie :

Roman :

- LAPIERRE, Alexandra, biographie romancée très documentée « *Artémisia, un duel pour l'immortalité* », Robert Laffond, 1998, faisant référence aux relations complexes ambiguës entre le père et la fille tous deux excellents peintres, et concurrents.

Vidéos Youtube :

- *Artemisia Gentileschi (1593-1652)* [13'39"] - L'Art à l'écoute (2020)

- *Artemisia Gentileschi : Vivre et peindre au siècle du Baroque* [32'51"], présenté par Louise Ebel, issu d'une collaboration entre musée Jacquemart-André, Palais Barberini, office tourisme italien en France, villa Médicis, Pio della Misericordia à Naples, casa d'Anna, Naples, (2025)

- *Qui était Artemisia Gentileschi, héroïne puissante du baroque ?* [8'48"], présenté par Pierre Curie, co-commissaire de l'exposition « Artemisia Gentileschi, héroïne de l'art », musée Jacquemart-André, (2025)

Film :

« *Artemisia* », film de Agnès MERLET, 1997, avec Valentina Cervi et Michel Serrault **Artemisia Gentileschi** (Rome, 1593 - Naples, après 1653), fille du peintre d'origine toscane **Orazio Gentileschi** (Pise, 1563 - Londres, 1639), lui-même peintre célèbre et ami du [Caravage](#), fut une grande artiste qui sut révéler son talent et réussir à s'imposer dans une société plutôt fermée, dans laquelle les femmes n'avaient pas beaucoup de chances d'émerger. On connaît la triste affaire des violences qu'elle a subies et qui, selon certaines lectures, notamment féministes, ont rejailli sur son art, devenu très brutal précisément à cause de son passé (même si, en réalité, les thèmes particulièrement macabres ou violents sont typiques de l'art du XVIIe siècle). Artemisia évoluait dans la sphère du Caravage mais proposait un art très original, avec des chefs-d'œuvre d'un grand réalisme et souvent aussi d'une sensualité marquée.

Artemisia était la fille aînée et unique d'Orazio Gentileschi, et s'est révélée extrêmement douée dès son plus jeune âge, et son père a essayé d'encourager ce talent précoce en lui enseignant tous les rudiments du métier : cependant, bien qu'Orazio ait tout fait pour que le talent d'Artemisia s'exprime de la meilleure façon possible, la relation entre les deux a été marquée par des hauts et des bas, elle a été tout sauf facile et idyllique (en effet : on pourrait la définir comme une relation conflictuelle, étant donné la débrouillardise et l'orgueil de la jeune fille, qui se terminait nécessairement par des affrontements avec son père : néanmoins, le lien qui les unissait était inévitable, aussi et surtout sur le plan artistique, à tel point qu'il est parfois difficile pour les historiens de l'art d'établir à qui appartient un tableau, car à certaines époques leur manière est assez semblable).

L'épisode le plus connu de la vie d'Artemisia Gentileschi est celui du viol qu'elle subit à l'âge de dix-sept ans de la part d'Agostino Tassi (Ponzano Romano, 1580 - Rome, 1644), peintre de renom, ami d'Orazio Gentileschi et collaborateur de ce dernier : Le viol a été suivi d'un procès dont les actes nous sont parvenus dans leur intégralité, ce qui nous a permis non seulement de comprendre le déroulement de l'affaire, mais aussi, grâce aux témoignages et aux interrogatoires, de glaner de nombreux détails sur la vie des artistes impliqués (par exemple, grâce à certains témoins, il a été possible de reconstituer plus en détail la relation entre Orazio et Artemisia Gentileschi). Agostino Tassi était un peintre au talent incontestable, mais à la conduite peu exemplaire et aux antécédents judiciaires. L'artiste était tombé amoureux de la fille de son ami et, selon le récit d'Artemisia elle-même, le 9 mai 1611, la jeune fille a été agressée sexuellement par le peintre (d'ailleurs, au cours du procès, Artemisia raconte le viol avec une grande crudité et beaucoup de détails). Selon la mentalité de l'époque, la « défloration » avec violence était un délit, mais pour la femme qui le subissait, elle était considérée comme un déshonneur ; toutefois, le déshonneur pouvait être en partie réparé par un mariage. C'est ainsi qu'Agostino Tassi promit d'abord d'épouser Artemisia (bien que certains pensent que cette promesse avait pour but d'éviter la condamnation). Artemisia croit alors aux promesses d'Agostino et une relation naît entre les deux qui dure quelques mois, jusqu'à ce que l'on découvre qu'Agostino Tassi est en fait déjà marié. Tassi fut donc dénoncé par Orazio Gentileschi et le procès dura de mars à novembre 1612 (Artemisia dut également subir la torture car, malheureusement, la justice de l'époque pensait que sous la torture les personnes interrogées disaient la vérité), et l'affaire se termina par une condamnation d'Agostino Tassi, qui dut choisir entre cinq ans de travaux forcés dans les galères pontificales et l'exil de Rome. Le peintre choisit l'exil, en réalité il ne quitta jamais vraiment Rome grâce à sa notoriété et à l'appui des puissants. Après le procès, en novembre 1612, Orazio Gentileschi organise le mariage de sa fille avec un jeune peintre florentin de condition modeste, Pierantonio Stiattesi, de neuf ans l'aîné d'Artemisia, avec lequel la jeune femme s'installe à Florence, mettant fin à la parenthèse la plus douloureuse de sa vie.

Elle s'installe donc à Florence où elle bénéficie de la protection du grand-duc Cosimo II de Médicis. Vers 1615, elle exécute *Allégorie de l'inclinaison de la Casa Buonarroti* pour son ami [Michelangelo](#)

[Buonarroti](#) le Jeune, et la *Conversion de Marie-Madeleine* au [palais Pitti](#). En 1616, elle est admise à l'Accademia del Disegno de Florence, qui lui donne une existence juridique. En 1620, elle quitte Florence, criblée de dettes et retourne à Rome.

En 1622, elle exécute le *Portrait d'un Gonfalonier*, conservé à Bologne, au Palazzo d'Accursio. En 1627, elle s'installe à Venise et en 1630, déménage à nouveau, cette fois à Naples, où elle exécute la même année l'*Annonciation*, aujourd'hui conservée au musée national de Capodimonte. Elle devient l'une des personnalités artistiques les plus importantes de la ville napolitaine, bien qu'elle ait exprimé à plusieurs reprises le désir de retourner à Rome. En 1638/39, elle exécute son célèbre *Autoportrait en allégorie de la peinture*.

En 1635, elle exécute quelques œuvres pour la cathédrale de Pouzzoles et l'année suivante, en 1636, s'installe à Londres où elle rejoint son père Orazio qui avait été appelé en Angleterre par le roi Charles Ier sur proposition du duc de Buckingham. Avec son père, elle travaille sur le *Triomphe de la paix et des arts* pour la Maison de la Reine à Greenwich (aujourd'hui conservée à Londres, à Marlborough House). En 1639, Orazio meurt à Londres et Artemisia, qui avait été proche de lui dans ses derniers jours, retourne à Naples : elle ne quitte plus la ville de Campanie jusqu'à la fin de ses jours. Cependant, on sait très peu de choses sur les dernières années de son activité. En 1649, il exécute quelques œuvres pour Antonio Ruffo, un collectionneur d'art sicilien qui fut l'un de ses meilleurs mécènes pendant son séjour à Naples. Après 1653, l'artiste disparaît à Naples, mais nous ne connaissons pas la date exacte de sa mort (1656 ?).

Le style et les principales œuvres d'Artemisia Gentileschi

Les œuvres les plus célèbres d'Artemisia Gentileschi sont celles qu'elle a peintes au début de sa carrière. La première œuvre qui lui est attribuée, *Suzanne et les vieillards*, est particulièrement controversée car on ne sait pas exactement quand elle a été peinte (certains disent qu'elle a été peinte en 1610 et d'autres la considèrent comme une œuvre plus tardive, certains l'attribuent à Artemisia seule et d'autres la considèrent comme le résultat d'une collaboration entre le père et la fille). Il est difficile de faire toute la lumière sur ce tableau, bien qu'il porte une inscription avec la signature d'Artemisia Gentileschi et la date de 1610. Certains affirment qu'il s'agit d'une ruse du père, qui aurait antidaté le tableau pour montrer à quel point sa fille était douée dès son plus jeune âge. Cette œuvre montre clairement à quel point la jeune fille a été influencée par la leçon de son père, mais dès ses premières années, elle a tenté de s'affranchir d'Orazio proposant une interprétation personnelle de l'événement biblique, en accentuant notamment l'aspect douloureux de l'histoire, avec une Suzanne désespérée et horrifiée (notez le réalisme de son expression). Il s'agit d'une œuvre juvénile mais très intéressante, car elle réussit à impliquer émotionnellement et à communiquer tout le sentiment de dégoût de la protagoniste et, en même temps, toute son inquiétude et son indignation.

Judith décapitant Holopherne a été interprétée par les critiques féministes comme la vengeance de la jeune femme sur celui qui l'a violée. Il existe deux versions de cette œuvre, l'une réalisée vers 1612 et conservée au Museo Nazionale di Capodimonte à Naples, et l'autre, vers 1620, similaire mais avec des personnages habillés plus somptueusement, conservée aux Uffizi à Florence (la version florentine a été commandée par Cosimo II de Medici lorsque la jeune femme s'est installée à Florence et, de fait, les vêtements reflètent le goût florentin de l'époque). Si la *Susanne* était déjà une œuvre très forte, celle-ci l'est encore plus : il s'agit d'une œuvre brutale, faisant preuve d'une incroyable charge de violence, avec une Judith se ruant sur son rival pour lui couper la tête. Notez le sang qui coule abondamment sur le matelas, et dans la version florentine, on peut également voir les éclaboussures de sang provenant de la blessure. Notez également le détail de la servante qui, selon le récit biblique, n'a pas participé à la mise à mort et qui, ici, pour la première fois, est représentée en train d'aider Judith à maintenir Holopherne immobile. Il s'agit d'un tableau d'influence caravagesque évidente (il fait écho au tableau homologue du Caravage conservé aujourd'hui à Rome), à tel point qu'il est concevable qu'Artemisia ait connu l'œuvre du Caravage : cependant, comparé au tableau de ce dernier, celui d'Artemisia est beaucoup plus violent.

Le style d'Artemisia changera radicalement au cours de sa carrière : dans la période florentine, il devient beaucoup plus élégant et moins violent, jusqu'aux années vénitiennes, où la manière d'Artemisia se rapproche de celle des grands maîtres qui ont travaillé dans la lagune, tels que Tintoret et Véronèse. Le tableau *Esther devant Assuérus* (1628) est particulièrement exemplaire : une peinture qui combine bien la formation caravagesque du peintre avec la théâtralité et la somptuosité des représentations vénitiennes ayant pour thème des événements tirés de la Bible. Il suffit de regarder les riches costumes des personnages, la robe dorée d'Esther, sa couronne, les fines décorations sur les manches blanches, la ceinture bleue, la robe d'Assuérus (une robe du XVIIe siècle avec des manches bouffantes blanches et vertes), le chapeau à plumes, les belles bottes, le trône décoré.

Les autoportraits abondent également dans la production d'Artemisia, comme *l'Allégorie de la peinture*, un chef-d'œuvre datant d'environ 1638/39 et conservé au palais de Kensington à Londres. Il s'agit d'un tableau très original, car Artemisia se représente de trois quarts de profil pendant qu'elle travaille : les peintres se représentaient habituellement de face ou de profil, et surtout ils se représentaient posés, et elle a décidé au contraire de rompre avec la tradition, en se peignant avec ses outils de travail dans les mains, pinceaux et palette, alors qu'elle est en train d'exécuter un tableau. Pour se représenter dans cette pose, elle a dû recourir à un jeu de miroirs et le résultat de cette représentation frappe l'observateur, qui ne s'attendrait pas à un autoportrait en ces termes, très réaliste, avec les manches de l'artiste retroussées jusqu'au coude. Dans l'autoportrait, Artemisia, allégorie de la peinture, porte au cou une chaîne en or avec un pendentif en forme de masque : Pour comprendre pourquoi certains attributs ont été utilisés, il faut se référer à *l'Iconologia* de Cesare Ripa, un traité décrivant les attributs que les poètes, les peintres et les sculpteurs devaient utiliser pour représenter tous les concepts abstraits (tels que les vertus et les vices), et parmi ces concepts figurait celui de la peinture, qui, selon Cesare Ripa, devait être représentée par une belle femme aux cheveux noirs, portant une chaîne en or à laquelle était suspendu un pendentif en forme de masque, avec un pinceau dans une main et une palette dans l'autre, ainsi qu'une robe iridescente. Le masque, comme l'explique Cesare Ripa lui-même, est un symbole d'imitation, et l'imitation est "indissociable de la peinture", comme l'a écrit Ripa.

<https://www.finestresullarte.info/fr/ab-art-base/artemisia-gentileschi-la-vie-et-l-oeuvre-de-la-grande-artiste-du-xviiie-siecle>
Artemisia Gentileschi, la vie et l'œuvre de la grande artiste du XVIIe siècle

Artemisia dans ses propres mots

Sûre d'elle et déterminée, passionnée et parfois vulnérable, la voix d'Artemisia prend vie à travers ses mots et ses lettres personnelles

La première fois que nous entendons la voix d'Artemisia, c'est lors du procès qui a vu le peintre Agostino Tassi (vers 1580-1644) condamné pour son viol. C'est là que nous est parvenu le témoignage d'Artemisia, âgée de dix-huit ans, sous la forme d'une transcription du procès (conservée aux Archivio di Stato, à Rome). En plus de décrire l'agression sexuelle, Artemisia affirme à plusieurs reprises qu'elle dit la vérité et pour vérifier la véracité de sa déclaration, elle est torturée à l'aide de la « sibille » (cordes enroulées autour des doigts et tendues). Alors que les cordons se resserrent, elle dit : « J'ai dit la vérité et je le ferai toujours, parce que c'est vrai et je suis ici pour la confirmer chaque fois que nécessaire. »

Puis, se tournant vers Tassi, qui lui avait faussement promis le mariage, Artemisia plaisante : « Voici l'anneau que tu me donnes et voici tes promesses ».



À partir de ces paroles qui nous sont parvenues, nous pouvons déjà apprécier l'esprit, la résilience et la force de caractère d'Artemisia ; des traits qui ressortent également des lettres qu'elle a écrites plus tard dans sa vie.

Image : Pierre Dumonstier II, « La main droite d'Artemisia Gentileschi tenant un pinceau », 1625. Le British Museum, Londres (Nn, 7.51.3) ©Les administrateurs du British Museum

Lettres à son amant

En 2011, un groupe de lettres écrites par Artemisia et son mari Pierantonio Stiattesi (né en 1584) à son amant florentin Francesco Maria Maringhi (1593-après 1653) a été découvert. La plupart du temps, échangés une fois que le couple vivait dans des villes différentes – Artemisia à Rome, Maringhi à Florence – ils offrent un aperçu des pensées et des sentiments les plus intimes d'Artemisia.

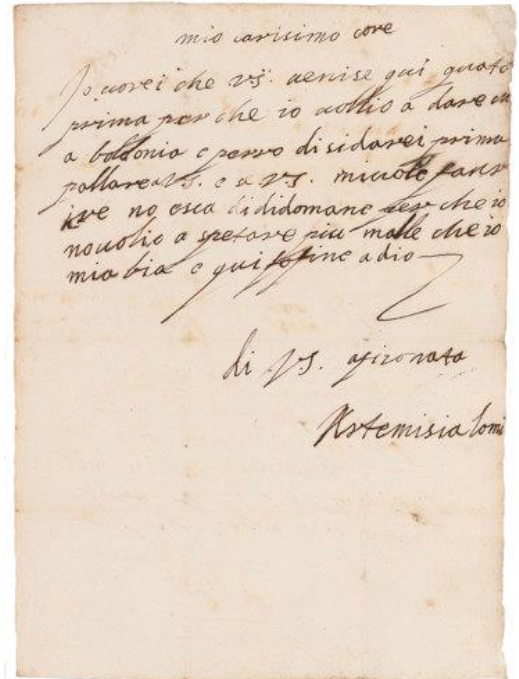
Artémise apprend à lire et à écrire à Florence : lors du procès de 1612, elle prétendit être analphabète (ou, du moins, elle savait à peine lire et ne pas écrire). Les

fautes de grammaire et d'orthographe phonétique dans l'écriture d'Artemisia ne font qu'ajouter au caractère fort qui se dégage de ses lettres.

La passion d'Artemisia ne s'adresse pas seulement à Maringhi : elle communique avec la même ferveur sur le retour urgent de ses biens, la mort récente de son fils Cristofano, âgé de quatre ans et demi, et à la fois sa jalousie et sa nostalgie pour son amant éloigné. Sa personnalité est mise en évidence, nous obligeant à ajuster toutes les idées préconçues que nous pourrions avoir d'elle en tant que victime. Au lieu de cela, une femme spirituelle et passionnée émerge, déterminée à contrôler son propre destin et à gagner le respect qu'elle mérite.

Image : Artemisia Gentileschi à Francesco Maria Maringhi. Florence, 1618-19. Archivio Storico Frescobaldi, Florence ©Photo avec l'aimable autorisation du propriétaire

L'histoire d'amour entre Artemisia et Maringhi a probablement commencé vers 1618 : la première lettre dans laquelle Artemisia s'adresse à lui avec tendresse « mio carissimo core » date probablement de cette époque. Dans ces lettres privées à Maringhi, Artemisia décrit son état d'esprit et son apparence. Dans l'une d'elles, elle décrit avoir pris beaucoup de poids, affirmant qu'il la reconnaîtrait à peine et comparant sa transformation physique aux « Métamorphoses » d'Ovide (faisant ainsi allusion de manière ludique à leurs liaisons amoureuses). Sa référence à Ovide n'est qu'une des nombreuses citations de ses lettres, révélant qu'Artemisia était beaucoup plus cultivée qu'on ne le pensait auparavant. Les références aux poètes de la Renaissance Pétrarque et Ludovico Ariosto suggèrent qu'elle était familière avec de tels écrits – bien que probablement par des récitations ou des paroles, plutôt que d'avoir lu ces textes de première main.



La personnalité ardente et la vulnérabilité d'Artemisia transparaissent également dans ses lettres : dans l'une d'elles, écrite cinq jours seulement après la mort de son petit garçon, Artemisia dit à Maringhi que la chance lui a tourné le dos. Bouleversée par le chagrin, elle affirme que ses malheurs sont bien plus grands que les siens et elle continue à reprocher à son amant la brièveté de ses lettres (qu'elle lit comme un signe certain de sa diminution de son affection).

Lettres à son mécène

Après cette période relativement intense mais brève d'échange de lettres privées en 1618-1620, il y a un silence. Nous ne reprenons contact avec la voix d'Artemisia que dans les années 1630 et 1640, une fois à Naples, où elle s'installe jusqu'à la fin de sa vie (à l'exception d'un bref voyage à Londres). Les lettres qui survivent de cette période sont très différentes : la majorité sont dictées à des scribes ou à des secrétaires et beaucoup n'existent plus dans les originaux (et ne sont connues que par des transcriptions).

Adressées à des contacts et à des mécènes – l'antiquaire Cassiano dal Pozzo, l'astronome Galileo Galilei, le collectionneur sicilien Antonio Ruffo – les lettres d'Artemisia concernent principalement des questions professionnelles. Elle parle de paiements, de commandes et de peintures envoyés dans toute l'Europe alors qu'elle tente de chercher un emploi permanent ailleurs. Elle se plaint amèrement de la vie à Naples, du coût élevé de la vie et de ses difficultés financières persistantes, et pourtant la carrière d'Artemisia a prospéré. Elle dirigea un atelier florissant à Naples dans lequel son seul enfant survivant, sa fille Prudenzia, fut probablement formé.

C'est dans ses lettres de Naples qu'Artemisia fait certaines de ses déclarations les plus audacieuses, affirmant sa position de professionnelle sérieuse. En 1649, alors qu'elle défend le prix qu'elle réclame pour une œuvre ambitieuse contenant huit figures, deux chiens, un paysage et de l'eau, elle assure au collectionneur Ruffo que :

« Avec moi, Votre Illustre Seigneurie ne perdra pas, et vous trouverez l'esprit de César dans l'âme d'une femme. »

Artemisia était déterminée à être considérée comme l'égale de n'importe quel artiste masculin et, tout en reconnaissant les idées préconçues de l'époque selon lesquelles « le nom d'une femme suscite des

doutes jusqu'à ce que son travail soit vu », elle lui assure que ses œuvres « parleront d'elles-mêmes ». Quelques mois plus tard, elle proclama au même patron : « Je montrerai à Votre Illustre Seigneurie ce qu'une femme peut faire. »

Il faut se contenter de fragments – témoignages lors du procès pour viol, communications privées avec son amant, lettres à des mécènes et des clients – pour entendre la voix d'Artemisia. Et pourtant, 400 ans plus tard, ses mots sonnent fort et vrai, évoquant l'image d'une femme farouchement indépendante qui, malgré les contraintes de genre de l'époque, était déterminée à trouver le succès et à prendre le contrôle de ses affaires personnelles et professionnelles.

Écrit par Letizia Treves, conservatrice de James et Sarah Sassoon de peintures italiennes, espagnoles et françaises du XVIIe siècle à la National Gallery et conservatrice d'Artemisia.

source http://sisyphe.org/article.php3?id_article=995

Artemisia Gentileschi, artiste peintre et femme libre

6 mars 2004

par Pascale Beaudet, historienne et critique d'art

Après une conférence, on m'a souvent dit d'un ton étonné : Ah bon ? Il y avait des femmes artistes dans ce temps-là ? Et pourtant, il y en avait plus d'une et certaines ont été célèbres de leur vivant. Ainsi Sofonisba Anguissola, née à Crémone (Italie) vers 1532, servit le roi et la reine d'Espagne ; le peintre flamand Van Dyck fit son portrait alors qu'elle était âgée de 96 ans. Artemisia Gentileschi (Rome 1593 - Naples v. 1652), autre artiste connue, la rencontra probablement alors qu'elle avait déjà bien entamé sa carrière. On peut aussi penser à Lavinia Fontana et Elisabetta Sirani, toutes deux bolonaises ; à Catharina van Hemessen, qui travaille en Flandres au XVIe siècle ; à la Hollandaise Judith Leyster ; à l'Allemande Angelica Kauffmann, à la Française Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun... Ce ne sont que quelques exemples.

La notion d'artiste

Les femmes artistes existent depuis que la notion d'artiste est apparue, c'est-à-dire depuis le XVIe siècle. Au moyen-âge, les artistes étaient des artisans, regroupés dans des corporations et travaillant le plus souvent anonymement. L'artiste comme " travailleur intellectuel ", en opposition au travailleur manuel, commencera à s'imposer au début de la Renaissance. Pour en revenir aux femmes, un chroniqueur du XVIIIe siècle énumère les noms de 23 femmes peintres, seulement à Bologne, aux XVIe et XVIIe siècles. Une chercheuse contemporaine, Fredrika Jacobs, a recensé 39 femmes artistes en Italie, seulement au XVIe siècle. Qu'est-il donc arrivé pour que la mémoire collective ne garde plus trace de ces artistes ? C'est un processus d'effacement progressif qui a pris son essor au XIXe siècle : en tant que femmes, elles pouvaient de plus en plus difficilement peindre des sujets autres que ceux dits féminins, donc mineurs. Au début du XXe siècle, les catégorisations ont commencé à voir le jour ; qui dit catégorie dit hiérarchisation. Travail mineur, donc sans intérêt, le travail des femmes n'est pas inclus dans les livres synthèse sur l'histoire de l'art. Trois siècles de peinture féminine a ainsi presque disparu ; puisqu'elle était obliérée, il devenait facile de remettre en question jusqu'à la légitimité de cette pratique, ainsi que la question assomoir des années 1970 le laisse parfaitement entendre : pourquoi n'y a-t-il pas eu de génie féminin en art ?



Lucrece (v.1621)

Cette question aveugle laisse croire à une évidence, celle de l'infériorité naturelle des femmes, alors qu'elle passe à côté du véritable enjeu : comment se constitue une réputation d'artiste et sur quoi repose l'évaluation du travail artistique. Les bases de la hiérarchie artistique actuelle ont été posées par un auteur du XVIe siècle, Giorgio Vasari, qui désigne Michel-Ange comme le prototype du génie, dont le *disegno* (le dessin/dessein) est touché par la grâce divine. Vasari vante les mérites des femmes artistes tout en les plaçant dans une catégorie à part ; elles se retrouvent donc dans des limbes artistiques.

Cette première mise à l'écart sera suivie par plusieurs autres, bien que certains chroniqueurs aient été moins dépendants des jugements de leur époque.

Artemisia Gentileschi est un cas typique de ce processus : célébrée à son époque, elle a été progressivement déconsidérée jusqu'à ce que son œuvre disparaisse quasi complètement. Il est vrai qu'elle a souffert du discrédit dont tous les caravagistes ont écopé. Toutefois, le préjugé contre les femmes est puissant : au XIXe siècle, une de ses œuvres dont la signature est clairement visible au bas du tableau a été attribuée au Caravage. Qui dit mieux ?

Le procès " le plus célèbre " en histoire de l'art

Artemisia Gentileschi a laissé plus de traces qu'une autre à cause d'un procès retentissant contre son professeur de perspective, qui l'a violée alors qu'elle avait 18 ans. Les actes du procès ont été conservés et on peut ainsi suivre le déroulement de celui-ci en détail. Il faut dire qu'à l'époque, on se défendait soi-même et on poursuivait facilement. Le Caravage et le père d'Artemisia ont été ainsi poursuivis pour diffamation par le peintre Giovanni Baglione. Le Caravage n'en sera d'ailleurs pas à un procès près tout au long de sa vie tourmentée.

Artemisia perd sa mère jeune, ce qui n'est pas sans répercussion sur les événements de l'année 1611. Pour parfaire ses connaissances en perspective, son père engage un ami et un associé, Agostino Tassi. Celui-ci la séduit puis la viole et, pour continuer à avoir des relations charnelles avec elle, lui promet le mariage. Ce qu'il n'a pas révélé, toutefois, c'est qu'il est déjà marié ; il tente de faire assassiner sa femme mais (heureusement !) échoue. Plusieurs mois passent, puis Orazio Gentileschi, le père d'Artemisia, porte plainte contre Tassi. Comme les filles étaient les " possessions " des pères, c'était à lui de porter plainte, étant donné qu'il subissait un préjudice. Il en résultera un procès qui a été plus connu que les œuvres d'Artemisia, au cours duquel la jeune fille sera mise au supplice, procédure courante à l'époque pour prouver l'innocence de la victime. On lui enserrera les doigts dans des entrelacs, torture qui aurait pu avoir des conséquences dramatiques en la privant de la pratique de son métier. Au terme du procès, Tassi est condamné à l'exil des états pontificaux. Mais ses protecteurs font révoquer sa sentence et Tassi continuera à commettre vols, fraudes et à séduire les très jeunes femmes.

Le lendemain du prononcé de la sentence, Orazio marie sa fille à un peintre florentin et tous deux vont s'installer à Florence, sans doute pour fuir le scandale. En plus de subvenir aux besoins de sa famille, Artemisia a quatre enfants pendant son séjour florentin, dont trois mourront en bas âge. Le mari d'Artemisia se révèle être un irresponsable qui fait des dettes. On sait qu'elle ne vit plus avec lui lorsqu'elle est à Naples mais on ne sait lequel des deux a laissé l'autre, ni quand la séparation s'est produite. Quoiqu'il en soit, les relations n'étaient pas très cordiales puisqu'elle demande à un correspondant, plusieurs années après leur séparation, s'il est toujours vivant.

Plusieurs textes disgracieux sinon carrément dégradants ont été écrits tout au long de la vie d'Artemisia et ont transmis au long des siècles une image de femme facile. Ces ragots ont été utilisés non seulement pour la discréditer en tant que femme mais aussi en tant qu'artiste. C'est souvent sur cette base que les jugements ont été portés : sur la femme plutôt que sur l'œuvre. Elle a été la victime d'un individu sans scrupule, puis l'épouse d'un irresponsable. En femme avisée, elle a choisi de quitter son mari et d'assumer sa carrière et sa sexualité. On le sait bien : une femme séduite est une traînée alors que celui qui la séduit est un héros.

Les années de formation

Dans les années 70, les féministes américaines ont été les premières à faire redécouvrir les tableaux d'Artemisia Gentileschi, qu'elles avaient adoptée comme figure emblématique. Une cinquantaine d'œuvres lui sont attribuées à l'heure actuelle et ce nombre est appelé à augmenter, sa carrière

s'étendant sur près de cinquante ans. Comme la plupart des femmes artistes, Artemisia a été formée par son père ; dans une famille qui comptait aussi trois fils ayant fait le même apprentissage, c'est elle qui a connu la notoriété. Au début de sa carrière, le ténébrisme du Caravage et l'idéalisme de son père, le peintre Orazio Gentileschi, se sont mêlés à d'autres influences pour donner une peintre polyvalente, qui sait manier le caravagisme pour certains sujets tout en tirant parti d'un style plus classique pour d'autres. La plupart des tableaux qui nous sont connus représentent des scènes religieuses ou mythologiques ; des mécènes et des aristocrates lui ont aussi demandé des autoportraits. Les chroniqueurs prétendent qu'elle a souvent peint des portraits mais on en connaît seulement trois exemples. Elle a reçu des commandes de plusieurs cours d'Europe : celle des Médicis, du vice-roi espagnol à Naples, du roi d'Espagne, des ducs d'Este, de la cour anglaise ; elle a même eu des assistants pour l'aider à remplir ses commandes. Première femme à entrer à l'Accademia del Disegno de Florence, elle a été l'amie de Galilée, comme en témoigne une lettre.

Le sujet de son premier tableau est tiré de la Bible, *Suzanne et les vieillards* (1610, Pommersfelden, Schloss Weissenstein). Sa composition triangulaire traduit l'horreur de Suzanne face à la proposition des vieillards lubriques. Malgré la signature bien visible d'Artemisia, certains se sont demandé si une si jeune peintre pouvait réussir à ce point un tableau et l'ont attribué à son père. Peut-être a-t-il conseillé sa fille et ajouté un coup de pinceau çà et là, mais la figure féminine ne ressemble définitivement pas aux siennes. Le thème a souvent servi, paradoxalement, à peindre des nus féminins lascifs ; peu de peintres ont voulu représenter la surprise et l'indignation de Suzanne devant des propositions aussi inattendues que dégradantes. On a aussi rapproché le tableau de l'histoire personnelle d'Artemisia, ce qui est un procédé réducteur qui fait oublier l'apport réel de l'artiste.

Les Judith et Holopherne

Juste avant de partir à Florence, ou au début de son séjour, Gentileschi peindra le premier tableau de toute une série sur le thème de Judith et Holopherne, d'après le récit tiré de l'Ancien Testament, qui raconte l'histoire (inventée) d'une héroïne juive. Pour sauver son peuple assiégé par l'armée de Nabuchodonosor, Judith, une veuve vertueuse, décide de tuer le général Holopherne, ce qui provoquera la déroute de l'armée ennemie. Au XVIIe siècle, ce thème est populaire à la fois en littérature et en peinture et Gentileschi en fera une interprétation très personnelle. Dans *Judith décapitant Holopherne* (v. 1611-1612, Naples, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte) elle met à profit le clair-obscur que Caravage a mis à la mode et sa façon de resserrer l'action pour créer des images spectaculaires qui ont suscité l'admiration ou l'horreur, selon l'époque. On y assiste " en direct " à l'égorgeement d'Holopherne, qui se produit au tout premier plan. Dans d'autres tableaux intitulés *Judith et sa servante* (v. 1612, Florence, Palazzo Pitti et v. 1623-1625, Détroit, Detroit Institute of Arts), le meurtre est déjà commis et Judith et sa servante prêtent l'oreille à ce qui se passe hors de la tente ; le temps est suspendu, l'atmosphère est feutrée et la personne qui regarde a l'impression de participer à la scène.



Judith décapitant Holopherne
(v.1611-1612)

Le récit biblique souligne à la fois la vertu et la ruse de Judith. Il en fait une veuve, donc une femme libre de ses mouvements et maîtrisant pleinement ses pouvoirs de séduction. D'autres versions picturales du thème feront de Judith une séductrice maléfique, la rapprochant en cela de Salomé, qui obtient la tête de Jean-Baptiste. La Judith d'Artemisia ne correspond pas à ce type. Elle est jeune, digne, concentrée et se fait assister par sa servante, qui elle aussi est jeune, ce qui est un changement par rapport à la tradition picturale. L'autre apport majeur d'Artemisia est la collaboration active qui unit la servante et la maîtresse, sans parler du côté spectaculaire de l'égorgeant, qu'elle rend réaliste en s'inspirant du travail du Caravage.

Les tableaux de Naples et de Florence nous paraissent horribles aujourd'hui, peut-être à cause du contraste entre l'élégance de Judith et son geste violent. Les jets de sang et la plaie sont mis en évidence par la composition, et pourtant, si on s'y attarde, la pose est impossible. Le but des tableaux de l'époque était de faire se rencontrer les contrastes ; un ami d'Artemisia, le peintre Cristofano Allori, peindra aussi toute une série de Judith extrêmement élégantes dans leur tâche mortifère.

De Florence à Rome (1613-1629)

A Florence, la cour des Médicis la protège. Elle y peint entre autres une *Madeleine* pénitente (v. 1617-1620, Florence, Palazzo Pitti) en l'honneur de la grande-duchesse Marie-Madeleine de Habsbourg. Elle peindra à Rome une *Lucrece* (v. 1621, Gênes, Palazzo Cattaneo-Adorno), sur le point de se suicider ; Lucrece est une matrone romaine violée qui, pour sauvegarder l'honneur de sa famille, s'enfonce une dague dans le cœur. Pour *Esther et Assuérus* (v. 1622-1623, New York, The Metropolitan Museum of Art), elle choisit le moment où la reine s'évanouit devant le roi, avant de lui demander la grâce de ses coreligionnaires juifs ; ses personnages très élégants, vêtus à la mode du XVIIe siècle, n'en sont pas moins vivants ; le roi s'élance pour soutenir la reine défaillante. L'attention portée aux détails ornementaux, particulièrement aux robes de soie, est une des caractéristiques du travail pictural d'Artemisia. Cela la distinguera du Caravage, par exemple, qui avait préféré concentrer ses compositions sur la dramatisation. L'alliance des deux, ornementation et drame, est apparu à plusieurs comme antinomique, ce qui est une position morale plus qu'esthétique ; comme si la cruauté était entérinée par cette façon de peindre. La violence est encore plus inacceptable pour ces censeurs lorsqu'elle est mise en images par une femme : ainsi, une femme, et encore plus une mère, devrait se restreindre à peindre de jolis sujets, des madones à l'enfant ou des déesses sortant de l'onde. Ce qui n'était pas dans le tempérament d'Artemisia, qui était une femme libre qui a peint une grande variété de sujets : portraits, sujets mythologiques, sujets religieux. Comme femme toutefois, sa liberté avait des limites : elle ne pouvait pas peindre de nus masculins, ni de fresques, ce qui la limitait à des commandes relativement modestes.

La mort de son protecteur, le grand-duc Cosme II, surprend Artemisia Gentileschi à Rome, où elle décide de rester. Elle cherche et trouve de nouveaux mécènes, fréquente l'entourage du pape et peint notamment le *Portrait d'un condottiere* (1622, Bologne, Pinacothèque), à qui elle donne une présence intense qui frappe encore de nos jours. Le peintre Jérôme David grave le portrait d'" Artemisia Gentileschi romana famosissima pittrice " (célèbre peintre romaine) en 1625, un autre dessine " la digne main de l'excellente et savante Artemise, noble dame romaine ". Elle quitte Rome pour un séjour à Venise entre 1626 et 1629, pendant lequel elle sera la cible de vers obscènes, rançon du succès qu'elle obtient avec ses tableaux.

Naples (1629- v.1652)

Vers 1629, elle décide de partir pour Naples qui est alors une colonie espagnole, peut-être à l'invitation du vice-roi espagnol. Elle y restera jusqu'à la fin de sa vie, avec une parenthèse anglaise de 1638 à 1641, pour aider son père à terminer les plafonds du pavillon de la reine à Greenwich. La romancière Alexandra Lapierre prétend que les tableaux de Gentileschi figurent " à profusion " dans les inventaires après décès des familles napolitaines riches. Il reste pourtant à identifier la plupart de ces œuvres, en espérant qu'elles n'aient pas toutes disparu. On pensait il y a quelques années qu'elle n'avait peint que des images de femmes fortes, ce qui s'est révélé faux. Une meilleure connaissance nous apportera sans doute une vision très différente de sa production.



Allégorie de la peinture (v.1630)

Elle peindra peu après son arrivée une de ses œuvres majeures, une *Allégorie de la peinture* (1630, Londres, Kensington Palace), qui est peut-être un autoportrait. A l'ère où les artistes voulaient affirmer leur différence avec les artisans, ce tableau crée un raccourci saisissant entre la femme peintre et la représentation traditionnelle de la peinture, une femme aux cheveux indisciplinés munie de pinceaux et d'une palette, vêtue d'une robe de tissu moiré, ornée d'un collier doré avec un pendentif en forme de masque, et dont la bouche est bandée. Ici, la peintre n'a pas de bandeau...

Un autre tableau majeur, le *Triomphe de Galatée* (v. 1645-50, New York, collection privée), sera exécuté en collaboration avec Bernardo Cavallino, qui a probablement peint les tritons autour de la radieuse Galatée.

Artemisia Gentileschi meurt à Naples, vers 1652, ville où sa peinture aura exercé une influence notable.

Dans les siècles qui ont suivi, la perception se transforme. Si l'opinion générale lui est encore favorable au XVIIIe siècle, elle commence à changer au XIXe siècle, avec la transformation des rôles attribués à chacun des sexes. Heureusement, le travail des historiennes de l'art féministes inversera cette tendance et l'artiste reprendra une partie de la place qui lui est due. Depuis une dizaine d'années films, romans et publications savantes replacent Artemisia dans l'imaginaire collectif.

Les photos d'œuvres de l'artiste proviennent du site de [Susan Vreeland](#).

Mis en ligne sur Sisyphes, le 6 mars 2004

Source - http://sisyphe.org/article.php3?id_article=995

Pascale Beudet, historienne et critique d'art -