



ARTEMISIA,
Femme
amoureuse,



**MUSÉE
MAILLOL,
PARIS.
DU 14 MARS
AU 15 JUILLET
2012.**

Artemisia.
Commissariat :
Roberto Contini
et Francesco Solinas.

PAR EMMANUEL DAYDÉ

Femme Dangereuse

Danaé.
Vers 1612, huile
sur cuivre, 41 x 53 cm.
Saint Louis,
The Saint Louis Art Museum.

Il y en a d'autres, mais, au fond, il n'y a qu'elle. « La seule femme en Italie qui ait su ce qu'était la peinture » affirmait déjà l'historien de l'art Roberto Longhi, en rajoutant : « Incroyable, vous dis-je ! ». Sans Artemisia Gentileschi, les femmes artistes, interdites de peinture dans l'histoire de l'art occidental, seraient réduites à peu de choses.

Dès son plus jeune âge, la romaine ne peint pas comme un homme, mais à égalité avec lui. Le scandale de sa peinture n'est pas tant lié à sa vie de femme libre qu'à la virilité rayonnante de son art. « Si j'avais été un homme, je doute que cela se serait passé de la sorte » regrettait-elle. Passant outre l'opprobre de son procès et l'éclat de ses frasques amoureuses, le Grand Siècle avait pourtant reconnu toute l'ampleur de son talent : le petit-neveu de Michel-Ange – l'écrivain Michelangelo Buonarroti le Jeune – la protège à Florence, le vice-roi de Naples la collectionne, le savant Galilée correspond avec elle depuis sa résidence surveillée d'Arcetri, le peintre français Simon Vouet peint un éblouissant portrait d'elle – en rendant hommage au passage à ce « jaune Artemisia » qu'elle semble avoir inventé, en concurrence avec son ami peintre, le délicat Cristofano Allori –, l'artiste français Pierre Dumonstier dessine sa main droite, et le poète Girolamo Fontanella lui consacre une ode. Revers de la médaille, elle est aussi victime de vers obscènes anonymes à Venise. Malgré cela, son œuvre de sexe, de sang, de sueur et de larme – passée de mode, comme tant d'autres caravagesques – n'a pas échappé à l'oubli du temps. Ses toiles sont attribuées à son père, le misanthrope Orazio Gentileschi, au ténébrisme aussi éclatant que raffiné. Hommage indirect à la maestria de la jeune femme, une peinture, pourtant clairement signée de son nom, est même tout simplement considérée comme étant de Caravage.

C'est la romancière Anna Banti, épouse de Roberto Longhi, qui, en 1947, suscite la légende d'Artemisia en mettant pour la première fois en relation sa manière de peindre et le célèbre procès pour viol qu'elle subit en 1612, célèbre car c'est le premier – pour un tel motif – dont les minutes nous aient été conservées. Orazio a demandé à son confrère et ami, le peintre Agostino Tassi, dit « Lo Smargiasso » (le fanfaron), véritable personnage de comédie italienne à la Dino Risi, d'enseigner les lois de la perspective à la jeune Artemisia. Le bouillant et brillant Tassi, futur maître de Claude Lorrain, ne fait pas que convertir la jeune fille à son art tout neuf de paysages et de marines. Il s'enflamme pour la belle et, le 6 mai 1611, deux mois avant qu'elle n'ait atteint ses 18 ans, la contraint brutalement : « Ayant pointé son membre vers ma nature, il commença à pousser et me le mit dedans : cela me brûlait fort et me faisait très mal, témoignera Artemisia. Et avant qu'il ne me le remît dedans, je lui serrai si fortement le membre que je lui arrachai un morceau de chair. Quand il eut son fait, il se retira. Me voyant libérée, je pris un couteau et

je marchai sur Agostino en disant : "Je veux te tuer avec ce couteau puisque tu m'as déshonorée !" ». Telle Donna Anna face à Don Giovanni, Artemisia ne découpera nullement en tranches son séducteur après cette scène biblique, mais au contraire lui concédera ses charmes pendant neuf mois encore, sous promesse de mariage. Tassi n'obtempérant pas – et pour cause, puisqu'il était déjà marié, et que sa tentative de supprimer sa première femme avait échoué –, ayant qui plus est volé un tableau et accumulé des dettes auprès d'Orazio, le père se souvint un an plus tard de réclamer justice pour ce qu'il appelait « une mise à mort de lui-même ». En la livrant au tribunal pontifical, c'est cependant sa fille qu'il soumet à la vindicte publique. Elle doit subir, outre les interrogatoires et les confrontations honteuses, la torture des « sibilli », terribles lacets qui broient ses doigts de peintre dans d'abominables souffrances. À l'issue de ce procès sordide, où tout le monde ment pour de l'argent, Tassi sera condamné – sur la base d'un faux témoignage – mais ne purgera pas sa peine. Quant à Artemisia, pour mettre fin au scandale, elle sera contrainte au mariage avec un fort modeste peintre, le fils du cordonnier Pierantonio Stiattesi. N'ayant sans doute guère aimé cet homme terne, elle ne s'entendra que fort brièvement avec lui, malgré la naissance de leurs quatre enfants, dont seule une fille survivra. Pierantonio finira par disparaître totalement de sa vie en 1623, lassé sans doute d'avoir à aller faire le coup de poing contre les galants d'Artemisia... Dix ans plus tôt, en 1613, elle déménage avec lui à Florence, où elle est la première femme à pouvoir s'inscrire à l'Accademia del Disegno, tandis que le Grand duc Cosme II de Médicis, malade, tente de la retenir en lui passant commande de tableaux violemment caravagesques et en lui fournissant le précieux azur d'outremer. Elle s'y éprend d'un brillant intellectuel, le noble Francesco Maria Maringhi, qui deviendra son protecteur et son « amour béni ». Contrainte à nouveau de fuir la Toscane pour cause de lourdes dettes, elle retrouve Rome, sa « patrie bien-aimée » pendant quelque temps, avant de renouer difficilement avec son père à Gênes puis de tenter sa chance à Venise, où elle découvre les plaisirs de la couleur. Elle s'établit définitivement à Naples à partir de 1630, pour y rester jusqu'à sa mort, se débattant vail- →

Judith décapitant Holopherne. Vers 1612, huile sur toile, 159 x 126 cm.

Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.





Judith et sa servante Abra avec la tête d'Holopherne.
1617-18, huile sur toile, 114 x 93 cm. Florence, Galleria Palatina.

lamment avec la chaleur, la maladie, la carrière de sa fille, peintre et joueuse d'épinette, les dettes de ses frères et les soucis financiers. Travaillant avec les plus grands, que ce soit Lanfranco ou Stanzione, elle forme les plus jeunes, marquant profondément le lyrisme raffiné et le charme alanguiné des figures isolées de Bernardo Cavallino tout comme les Judith passionnées de Francesco Guarino. Son style évolue à l'image du temps, mais aussi de sa vie, le ténérisme sauvage et mordoré de sa jeunesse cédant le pas à de grandes perspectives diurnes aérées, où des nus féminins – plus à l'image de sa fille que d'elle-même – se tordent désormais avec plus de grâce que de douleur. Artemisia rejoint brièvement Orazio en 1638 à Londres, où celui-ci meurt, « bien regretté par sa Majesté » Charles Ier d'Angleterre (dix ans, remarquons-le, avant que le roi ne soit décapité à la hache). Elle a tout de même le temps de peindre aux côtés de son père une ultime fois, achevant toutefois seule le plafond de la Queen's House de Greenwich. « J'ai servi tous les plus Grands d'Europe qui ont apprécié mes œuvres comme les fruits d'un arbre impuissant à les accoucher. » dira-t-elle, de manière énigmatique, au terme de sa vie.

Pour les Romains de son temps, sa peinture de vierge et putain en colère devait déjà évoquer Beatrice Cenci – cette jeune fille de 16 ans exécutée au pont Saint-Ange en 1599, pour avoir assassiné à coups de marteau son père, qui cherchait à la violer. Dans les années 1970, la peinture d'Artemisia est jugée par les féministes comme une revanche sur la gent masculine, une entreprise de castration du mâle en peinture. Dans la guerre des sexes qui fait suite

à la lutte des classes, de femme amoureuse, elle devient femme dangereuse. En coupant la tête d'Holopherne, l'ancêtre des *guerrilla girls* tue le père qui l'exploite, tout autant qu'elle châtre l'amant infidèle. Aussi, quand Roland Barthes, en 1979, s'intéresse au plus célèbre tableau de la jeune femme, le sanglant *Judith et Holopherne* réalisé peu après le procès, il enregistre ainsi cette scène de boucherie : « une exhibition de membres entrelacés et composés, de façon que l'on puisse la lire indifféremment comme un étal de viandes ou une combinaison de postures amoureuses : si les deux femmes devaient violer le général, elles ne s'y prendraient guère autrement ». En 2007, la virulente dessinatrice Chantal Montellier parachève le féminisme inconscient du peintre en créant le prix *Artemisia* de la bande dessinée féminine, parce que, dit-elle : « le personnage et le destin de la grande artiste italienne symbolisent à eux seuls ceux de la femme artiste dans nos sociétés patriarcales, par-delà les temps et les régimes ».

Son caractère féministe, qui n'est d'ailleurs pas présent dans toute son œuvre, ne fait pas tout le prix de l'art d'Artemisia, large, puissant et universel, tout en demeurant infiniment personnel. La lente redécouverte de cette peinture de lave – élaborée, rappelons-le, tant dans le sulfureux quartier romain de Subure qu'au-dessous du Vésuve – peut s'apparenter à la spectaculaire réhabilitation de Georges de La Tour, dont Artemisia Gentileschi est strictement contemporaine. Quoique tous les deux voués à la nuit de l'âme, l'art du lorrain procède du silence, là où celui de la romaine engendre le cri. Et qu'importe si les bouches restent fermées et les gestes presque impassibles. Le cri est dans la lumière de petits yeux noirs. Alors que les figures au regard oblique de La Tour évitent toujours de croiser les yeux du spectateur, les femmes d'Artemisia, notamment les autoportraits (à l'instar de ceux de Caravage en Bacchus malade), regardent droit devant elles. Ou au contraire ferment les yeux dans une demi-inconscience, livrant leurs corps à la concupiscence masculine, comme sous une emprise masochiste. La contemplation s'est muée en voyeurisme. L'action a pris le pas sur la méditation. Que Judith décapite la tête d'Holopherne, que Suzanne, Yael, Bethsabée, Danaé, Lucrece, Omphale, Galathée ou Cléopâtre offrent leurs peaux blanches et précieuses au libidineux vieillard qui sommeille en tout collectionneur, ou qu'Artemisia elle-même égrène quelques vifs accords sur son luth, l'autre côté du miroir de la réalité est toujours pris à témoin. S'il y avait procès, le regardeur ne pourrait jamais dire : « Je n'ai rien vu. » Comme si, en peignant, Artemisia accumulait les preuves. Preuves du désir des corps, des pulsions de mort pour ses scènes mythologiques et bibliques, →

Marie Madeleine. Vers 1630, huile sur toile, 66 x 51 cm.
Rita R.R. and Marc A. Seidner Collection.





Musicien. 1628-29, huile sur toile, 64 x 78 cm.
Venise, Collection particulière.

mais aussi, on l'a moins souligné, de l'amour des mères pour ses Vierges à l'enfant. Artemisia ne peint quasiment que des femmes, seules, aux prises avec des marmots ou des hommes. On pourrait se contenter d'expliquer cette exclusivité en rappelant que, de toute façon, une femme peintre au XVII^e siècle n'était pas autorisée à faire appel à des modèles masculins. On n'ira pas jusqu'à prétendre que la longue litanie obsessionnelle de figures féminines qui parcourt son œuvre procède d'une identification systématique. Bien que s'étant beaucoup regardée dans le reflet du miroir, l'artiste ne mettait-elle pas un point d'honneur à sélectionner pour ses clients les meilleurs modèles : « Les dépenses sont énormes, écrit-elle à son dernier mécène sicilien, en raison de la nécessité d'avoir des filles nues. Croyez-moi, Don Antonio (Ruffo), pour cinquante qui se déshabillent, à peine en trouve-t-on une de convenable. » L'on connaît l'obstination de la jeune femme à faire parvenir des portraits d'elle à tous ses commanditaires, afin qu'ils puissent « la ranger parmi les peintres illustres ». On ne peut qu'être troublé par la confusion entretenue par Artemisia elle-même entre son propre corps et le corps de la peinture. N'écrivait-elle pas au chevalier del Pozzo, mécène de sa peinture comme de

celle de Poussin : « Pour servir Sa Seigneurie, j'ai mis toute la diligence possible dans l'exécution de mon portrait que je lui enverrai par la prochaine poste. Et quand tout ceci ne vous satisferait point, vous pourrez à votre aise fouetter l'image de l'auteur. » Fouetter, dit-elle. Dès qu'un homme entre dans le champ du tableau, l'art d'Artemisia devient obscurément sexuel. Vénus à la fourrure avant la lettre, elle fait résolument entrer la femme d'action dans le théâtre du Grand Siècle. À elle seule, et bien avant Racine, Artemisia impose le temps des héroïnes de chair à Florence et à Naples. Pier Paolo Pasolini disait rechercher au cinéma cette « fulguration figurative » que lui aurait inculquée Roberto Longhi, lors de ses cours d'histoire de l'art. On ne saurait mieux définir la narration primitive à l'œuvre dans la peinture d'Artemisia, dont les anatomies saisissantes, toujours en torsion vers le spectateur, semblent sortir « du néant ou de l'enfer, de quelque chose de terrible qui était la nuit » (pour reprendre les termes de Dacia Maraini décrivant Pasolini sortant de sa chambre le matin). Au XXI^e siècle, les pollutions nocturnes comme les compositions diurnes traversées de vent d'Artemisia semblent enfin pouvoir sortir de sa chambre de torture. ■

Autoportrait (Allégorie de la peinture). Huile sur toile, 98 x 74 cm.
Rome, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.

