



Galatée désarme Pygmalion

Caravagesques, les femmes

En ces heures difficiles de crispation entre les genres, le rafraîchissement, comme souvent, nous arrive de Belgique où le musée des Beaux-Arts de Gand redonne à voir le rôle de premier plan joué par les femmes peintres des écoles italiennes dès la fin du XVI^e siècle.

■ PAR VINCENT QUÉAU

Les Dames du Baroque. Femmes peintres dans l'Italie du XVI^e et XVII^e siècle

Musée des Beaux-Arts, Gand. Du 20 octobre 2018 au 20 janvier 2019

Commissariat : Valentine de Beir, Alain Tapié et Francesco Solinas

L'influence du milieu

Dans son *Iconologia*, publié en 1593, Cesare Ripa choisit une figure féminine pour allégorie des Arts : « Une femme agréable, qui paraît ingénieuse à sa mine et qui est vêtue d'une robe verte. [...] » Manuel en direction des artistes et des savants, l'ouvrage s'inspire de la fascination néoplatonicienne pour le langage de l'ancienne Égypte – déjà perdu lors de la conquête romaine et dont les *Hieroglyphica* d'Horapollon, redécouverts en 1420 dans une île grecque, pourraient être un spécimen – afin de compiler diverses figures destinées à illustrer mouvements de l'âme et autres abstractions. Sans doute, l'usage allégorique de la femme demeure majoritaire tout au long de ses pages, toutefois, il est plaisant de penser que ce choix de Ripa ne fut pas uniquement dicté par la tradition, mais représentative, en quelque façon, un hommage à certaines de ses contemporaines si brillamment artistes en dépit de leurs jupons...

Que le nombre de femmes peintres dans l'histoire de l'art moderne soit infime reste incontestable jusqu'à une date récente. Toutefois, il convient de ne pas enfermer ce déséquilibre dans une interprétation à l'aune de nos réflexes car la pratique de la peinture au féminin demeure bien moins une question de sexe que d'appartenance sociale – ainsi au faite de son prestige, même Marie Leszczyńska s'en délassera du sacerdoce de reine de France sous la dictée d'Oudry... Car le point commun qui réunit Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi ou Elisabetta Sirani – plus loin encore, la démonstration vaut pour une Judith Leyster, une Elisabeth-Sophie Chéron, une Claudine Bouzonnet-Stella, une Madeleine Boullogne ou encore une Marguerite Gérard au siècle suivant, etc. – reste leur appartenance à une lignée. Pas véritablement une révolution dans le monde humaniste de la Renaissance finissant, cette appropriation de la peinture par des filles ou des femmes correspond à des pratiques courantes chez les artisans lorsqu'un veuvage contraignait l'épouse à reprendre l'activité du défunt. Signe plutôt prosaïque de spécialisation, elle témoigne surtout de la primauté culturelle acquise par la peinture, décidément bien détachée des vils arts mécaniques, qui sait former l'excellence sans y

Artemisia Gentileschi.
Judith et sa servante.
Vers 1615-18, huile sur toile, 114 × 93,5 cm.
Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florence.

L'activité noble

regarder plus loin que le seul talent. Or, dans cet humanisme rival du modèle antique, l'historiographie depuis Boccace illustre le génie au féminin en remontant jusqu'à Thamar dans la Grèce des mythes. Exceptions dans ce domaine de l'excellence, nécessairement exceptionnel, les femmes peintres servent l'idéologie même de la peinture *cosa mentale* comme summum de raffinement de la société européenne. À l'égal de Laura Battiferri ou Vittoria Colonna, nouvelles Sapho, elles incarnent aussi la perfection d'une société savante.

Il n'est très certainement pas anodin que dans sa notice sur Properzia de' Rossi, sculptrice à Bologne, Giorgio Vasari revienne par deux fois sur la noblesse des deux héroïnes dont il va esquisser le portrait. Cette insistance affirme que la pratique de la peinture comme celle de la sculpture se sont hissées, en cette moitié du XVI^e siècle, dans la sphère des activités nobles. Et d'ailleurs, la carrière même de la seconde, Sofonisba Anguissola, témoinne de cette nouvelle position sociale : peintre officielle de la cour d'Espagne, d'abord recommandée par le Duc d'Albe à Philippe II, elle devient dame d'honneur et professeure de l'éternellement jeune Élisabeth de Valois. Or, si sa qualité de



Lavinia Fontana.
Minerve s'habillant.
 1613, huile sur toile, 258 x 190 cm.
 Galleria Borghese, Rome.



Sofonisba Anguissola. *Le Jeu d'échecs*.
1555, huile sur toile, 70 × 125 cm. National Museum, Poznan.

noble dame explique sa charge honorifique dans une cour dont l'extrême sophistication dicte les goûts européens, seul son génie artistique a pu la rendre intime de la souveraine la plus inapprochable au monde. Vasari n'a pas besoin de mes redondances pour que le lecteur d'alors saisisse le caractère extraordinaire de cette faveur dont jouissent seulement quelques êtres d'élite. La trame demeure identique aux relations de Michel-Ange et Jules II, Léonard de Vinci et François I^{er}, Titien et Charles Quint. La peinture, délassément du pouvoir, se fait son égale par la hauteur des idées qu'elle manie. Mais, Anguissola, pour faire mentir la règle, ne sort pas d'un atelier aux poudreuses manières. De noblesse génoise, récente et petite, elle appartient surtout à cette modernité humaniste par son père, Amilcar, dont le prénom seul résume tout un monde : celui de ces cités à leur apogée, idolâtres de l'Antiquité par ouverture mondaine, et fondatrices d'un nouvel art de vivre. Comme tel, heureux père de huit bambins, il va les élever à la moderne en poussant les talents de chacun. Sofonisba, disciple de Bernardino Campi à Crémone où il réalise en 1570 la décoration du *Duomo*, va vite mettre à profit les leçons de ce maniériste aimable et se forger une œuvre qui mélange avec finesse les leçons de l'école florentine à la somptuosité du modèle vénitien.

Supposée travailler uniquement pour la gloire, noblesse oblige, elle devient une des portraitistes les plus appréciées de son temps. Morte à Palerme en 1625, son œuvre se confronte aussi aux saints mystères d'un catholicisme pas encore rénové au bouillon de Trente, dans un maniérisme tardif aux cieux où l'angoisse d'une *Sainte-Famille* précède la douce sérénité de ceux d'une *Pietà* à la douleur contenue. Ailleurs les contrastes acides, les positions audacieuses, une attention extrême portée au rendu des textures l'apparentent aux feux merveilleux du même maniérisme en passe de s'internationaliser dans toute son étrange énergie. Sans jamais céder aux appels du bizarre, on doit la classer aux côtés du très excellent Bronzino dont elle réalise l'alliance, a priori périlleuse, de la façon de Véronèse, tout en s'appropriant certaines innovations du paysage flamand. Plus sensible à l'esthétique maniériste triomphante renouvelée à Fontainebleau comme Harleem ou Prague, Lavinia Fontana, plus jeune de vingt ans, figure parmi les pionniers de la première école de Bologne, celle intellectuellement abstraite et séduisante d'avant la rénovation réaliste des Carrache. Sa *Vénus et Cupidon* de Rouen rappelle les dames nues d'un Cousin comme les déesses couvertes de bijoux que Dirck de Quade van Ravesteyn peint pour

Un viol fondamental ?

Rodolphe II, tandis que l'onctuosité de son faire, proprement corrégienne, perpétue la manière exquise du maître émilien. Son biographe Malvasia nous la montre en véritable pop star de ces terres pontificales pour qui se dament les plus belles, ce que ne saurait démentir son *Autoportrait à l'épingle* de 1577 dont la perspective vertigineuse anticipe les recherches des *Finschilders* de Leyde tout en développant une iconographie complexe de femme aboutie à l'aube d'une carrière intellectuelle dans le plus gourmé des univers. Plus confidentielle, sa contemporaine Fede Galizia réussit ce tour de force de la translation des natures mortes nordiques en un pinceau à la suavité proprement italienne, comme dans ces *Pêches, jasmin, delphinium et violettes dans une coupe d'argent* au réalisme à faire enrager Zeuxis.

De loin l'héroïne la plus tragique de l'histoire de la peinture, Artemisia Gentileschi va cependant éclipser nombre de ses consœurs, en premier lieu par la réalisation d'une éblouissante carrière européenne, avant même de considérer le tabou qu'on voudrait fondateur de l'œuvre et qui relève trop directement du pathos romantique s'attachant aux grands créateurs de ce caravagisme qu'on voudrait maudit pour ne pas être un peu suspect. Car réduire Artemisia, fille d'Orazio, à des autoportraits vengeurs en *Judith décapitant Holopherne*, enferme sa carrière dans une commodité psychanalytique trop évidente. Effectivement, depuis la parution des *Vies des femmes illustres des Saintes Écritures* de Tommaso Garzoni, l'épisode est à la mode, même chez Lavinia Fontana, heureuse en ménage, Elisabetta Sirani et Virginia da Vezzo, deux des dernières illustres peintres de cette génération charnière écartelée entre ténébrisme et rénovation classique. Seule œuvre certaine de la seconde, la *Judith* du musée de Nantes, dont le caravagisme tempéré chausse les théories de l'école de Simon Vouet (qu'elle

À gauche : Elisabetta Sirani. *Timoclea jette un général d'Alexandre le Grand dans un puits*. 1659, huile sur toile, 228 × 174,5 cm. Museo di Capodimonte, Naples.

À droite : Virginia Vezzi. *Judith avec la tête d'Holopherne*. Vers 1624-26, huile sur toile, 97,8 × 75,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Nantes.





Artemisia Gentileschi. *Autoportrait*.
Vers 1637, huile sur toile, 93 × 74,5 cm.
Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, Rome.

épouse en 1626), servit à sa réception à l'Académie de Saint-Luc l'année précédente. Ailleurs, le *Timoclea jette un général d'Alexandre dans un puits* comme une *Galatée* par la seconde, tout empreint de ce classicisme sombre développé par un Pierre de Cortone ou un Lanfranco, marque l'inexorable marche vers un réalisme raisonné à la poétique de Virgile, Catulle ou Horace. À ses côtés, citons encore Ginevra Cantofoli, dont la *Liberté* sage et nette évoque Romanelli ou enfin Giovanna Garzoni, la plus célèbre miniaturiste du siècle, savoureuse dans ses bouquets et ses études botaniques à tempera sur parchemin d'un léché analytique, enfin,

Orsola Maddalena Caccia au métier presque provincial... Il n'en demeure pas moins une prédilection de toutes ces créatrices pour l'iconologie touchant aux femmes d'exception, Cléopâtre, Lucrece, Salomé, qui, plus que témoigner de leur conscience, répond à merveille aux goûts d'une époque fascinée par le spectacle de la violence, montrée pour mieux la conjurer, mais surtout s'en prémunir, au cœur des désastres d'une guerre de Trente Ans si cruelle. ■