
Université de Montréal

Orazio and Artemisia Gentileschi : Father and Daughter Painters in Baroque Italy. Réception critique d'un jumelage expositionnel.

par

Jérôme Roy-Marcoux

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en histoire de l'art

Juin 2010

© Jérôme Roy-Marcoux, 2010

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Orazio and Artemisia Gentileschi : Father and Daughter Painters in Baroque Italy. Réception critique d'un jumelage expositionnel.

présenté par

Jérôme Roy-Marcoux

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christine Bernier, présidente-rapporteur

Johanne Lamoureux, directrice de recherche

Florence Chantoury-Lacombe, membre du jury

Résumé du mémoire

L'exposition *Orazio and Artemisia Gentileschi : Father and Daughter Painters in Baroque Italy* se tint au Metropolitan Museum of Art à New York du 14 février au 12 mai 2002. De tout ce qui fut écrit en lien avec cet événement, il ressort deux tendances principales. Tandis que certains clament la prééminence d'Orazio Gentileschi sur sa fille en se basant sur le message véhiculé tant dans l'exposition que dans son catalogue, d'autres, rassemblés autour des féministes, remettent en question cette vision en relevant les partis-pris culturels jouant en défaveur des femmes.

Le jumelage expositionnel constitue un événement muséal temporaire dans lequel deux artistes sont juxtaposés afin de faciliter un jugement comparatif. Parmi les épisodes récents de cette nature, on compte notamment *Matisse-Picasso*. Nous nous pencherons ensuite sur deux artistes issus d'une même famille, mais appartenant à deux générations différentes, à savoir : Orazio et Artemisia Gentileschi. En relation avec l'exposition qui leur fut dédiée en 2002, nous nous demanderons plus précisément comment la prédominance que désiraient accorder les commissaires à Orazio Gentileschi s'articule devant la célébrité affirmée d'Artemisia depuis 1916. Le dossier critique de l'événement servira de point de départ à notre étude.

Toute exposition constituant un discours, nous analyserons les commentaires et critiques provenant tant des revues savantes que populaires. La théorie de la réception de Stuart Hall aidera à catégoriser les différentes interventions selon qu'elles appartiennent au code hégémonique, c'est-à-dire à la vision exprimée par les commissaires, au code oppositionnel, correspondant ici à la critique féministe, ou encore au code négocié qui représente une synthèse des deux tendances précédemment mentionnées.

Mots clés

Artemisia Gentileschi ; Orazio Gentileschi ; Stuart Hall ; Discours expositionnel ; Metropolitan Museum of Art.

Abstract

Orazio and Artemisia Gentileschi: Father and Daughter Painters in Baroque Italy took place at the Metropolitan Museum of Art in New York from February 14 to May 12, 2002. Of all that was written about the event, two main tendencies stand out. While some claim Orazio's preeminence by basing their assumption on both the exhibition and its catalogue, feminists call into question this assumption by drawing attention to cultural biases that disfavor women's artistic recognition.

The exhibitional pairing formula constitutes an extension of this phenomenon by allowing the public to make up their own judgement. Among recent episodes of that nature, we can think of *Matisse-Picasso*. We are also going to study two artists of the same family, to wit, Orazio and Artemisia Gentileschi. Relative to the exhibition dedicated to them in 2002, we are going to ask ourselves how Orazio's dominance defended by the two exhibition organizers is articulated with Artemisia's celebrity. The critical dossier of the event will serve as the starting point of our analysis.

Considering that every exhibition constitutes a discourse, we are going to examine both popular and academic comments and critiques of the event. Stuart Hall's reception theory is also going to assist us in determining if these interventions

belong to the exhibition curators' dominant code, the feminist critique's oppositional code or the negotiated code that represents a blend of the former two positions.

Keywords

Artemisia Gentileschi; Orazio Gentileschi; Stuart Hall ; Exhibition discourse; Metropolitan Museum of Art.

Table des matières

	Page
Résumé du mémoire.....	ii
Table des matières.....	vi
Table des illustrations.....	viii
Remerciements.....	x
Introduction et état de la question.....	1
1. Chapitre un : la formule du jumelage expositionnel.....	15
1.1 Un retour sur l'analyse comparative en histoire de l'art.....	15
1.2 Une réflexion sur <i>Matisse Picasso</i>	20
1.2.1 Comment Picasso en vint à éclipser Matisse.....	21
1.2.2 Le code dominant : le récit de l'exposition.....	26
1.2.3 Les codes oppositionnels et négocié.....	27
2. Chapitre deux : un court historique de l'intérêt porté aux Gentileschi.....	31
2.1 Orazio Gentileschi : une courte biographie.....	31
2.2 Un retour sur la vie d'Artemisia Gentileschi.....	35
2.2.1 La redécouverte en 1916.....	39
2.2.2 Vers une interprétation féministe.....	40
2.2.3 L'approche psychanalytique.....	43
2.2.4 Les médias populaires et les fictions « historiques »...	46
3. Chapitre trois : la réception de l'exposition.....	53
3.1 Le code hégémonique : la vision des commissaires de l'exposition.....	53
3.2 Le code négocié.....	62
3.3 Le code oppositionnel ou la contre-attaque du code dominant	66
Conclusion.....	75
Bibliographie.....	79
Illustrations.....	88

À ma mère

Table des illustrations

Illus. 1 Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les vieillards*, 1622, huile sur toile, 161, 5 X 123 cm, Stamford, Burghley House Collection, (Source : Mieke Bal, Mary Garrard, Nanette Salomon *et al.*, *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 44).

Illus. 2 Artemisia Gentileschi, *Judith tuant Holopherne*, 1620, huile sur toile, 199 X 162,5 cm, Offices, Florence (Source : Mieke Bal, Mary Garrard, Nanette Salomon *et al.*, *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 55).

Illus. 3 Artemisa Gentileschi, *Judith tuant Holopherne*, v. 1600, huile sur toile, 145 X 195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome (Source : Mieke Bal, Mary Garrard, Nanette Salomon *et al.*, *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 50).

Illus. 4 Artemisia Gentileschi, *Madeleine pénitente*, v. 1615-1616, huile sur toile, 146,5 X 108 cm, Galleria Spada, Florence (Source : Mieke Bal, Mary Garrard, Nanette Salomon *et al.*, *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 90).

Illus. 5 Jérôme David, *Gravure d'Artemisa Gentileschi*, v. 1625-1630, gravure, British Museum, Londres, (Source : Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 64).

Illus. 6 Attribution contestée, *Cléopâtre*, v. 1633-1635, huile sur toile, 177, 175,3 cm, collection privée, Rome (Source : Mieke Bal, Mary Garrard, Nanette Salomon

et al., *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 17).

Illus. 7 Orazio Gentileschi, *Madonne à l'enfant*, 1609, huile sur toile, 98,5 X 75 cm, Muzeul National de Arta, Bucharest (Source : Mieke Bal, Mary Garrard, Nanette Salomon *et al.*, *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 146).

Illus. 8 Artemisa Gentileschi, *Madonne à l'enfant*, 1616-1620, huile sur toile, 116,5 X 86,5 cm, Galleria Spada, Rome (Source : Mieke Bal, Mary Garrard, Nanette Salomon *et al.*, *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 148).

Illus. 9 Attribution contestée, *Joueur de luth*, v. 1615-1617, huile sur toile, 77,5 X 71,8 cm, Curtis Galleries, Minneapolis (Source : Mieke Bal, Mary Garrard, Nanette Salomon *et al.*, *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 11).

Illus. 10 Attribution contestée, *L'allégorie de la peinture*, 1620, huile sur toile, 96,5 X 133 cm, Musée de Tessé, Le Mans (Source : Mieke Bal, Mary Garrard, Nanette Salomon *et al.*, *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 15).

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Madame Johanne Lamoureux pour son soutien, son attention aux détails ainsi que pour ses judicieux conseils tout au long de la rédaction de de mémoire.

Je tiens également à souligner l'assistance financière du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) ainsi que du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques.

Je tiens enfin à témoigner ma gratitude à Alain Laframboise et Olivier Asselin qui m'ont soutenu tout au long de mon cheminement.

Introduction et état de la question

L'avènement de l'exposition temporaire remonte au XVII^e siècle¹. Ces événements se tenaient, en Italie, lors de la célébration de la fête réservée à un saint et, en France, sous la direction de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ils permettaient à un jeune artiste de s'illustrer sur la place publique, bien que l'expérience pouvait également nuire à sa carrière en l'exposant aux critiques cinglantes. Le phénomène expositionnel prit davantage d'ampleur au XIX^e siècle au moment où il devint un passage obligé dans le milieu des beaux-arts. À l'origine, l'organisation des expositions relevait du muséographe². Au moment où les collections devinrent publiques, il fallut trouver un modèle de présentation des œuvres. Le musée des Monuments français apparut sous la direction d'Alexandre Lenoir en 1791 afin de protéger les œuvres d'art de l'effervescence révolutionnaire. Désirant adopter un ton documentaire et didactique, Lenoir décida que l'on organiserait l'espace de façon historique et chronologique par la création de salles d'époque. Dans le cas de l'Altes Museum de Berlin, on adopta plutôt le modèle hégélien en organisant les œuvres d'après le progrès perçu de l'esprit humain. En rendant le spectateur témoin de cet avancement, on désirait qu'il s'élève spirituellement en suivant le chemin de l'esprit absolu. Au tournant du XX^e siècle, on vit s'imposer le *white cube* qui répondait à un besoin d'assurer une légitimité et une dignité aux œuvres d'art afin que le visiteur émette, selon la formule kantienne,

¹ Francis Haskell, *The Ephemeral Museum : Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 3.

² Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, pp. 17-84.

des jugements désintéressés³. Le succès d'un décor dépourvu d'artifices remporta un succès tel qu'il traversa l'Atlantique, les musées américains optant eux aussi pour ce modèle.

À partir de 1920, le muséographe s'éclipsa progressivement au profit du scénographe, ce spécialiste d'un aménagement architectural expressif⁴. Ce dernier vit son rôle prendre de l'ampleur grâce à la volonté des artistes de rompre avec les accrochages traditionnels et d'agir sur le monde physique. Comme le démontrent les travaux d'El Lissitzky, Herbert Bayer et Philip Johnson, l'objectif n'était plus de structurer l'exposition en fonction des œuvres d'art, mais de la physiologie et la psychologie du spectateur. Au moment où la scénographie devint de plus en plus normative et conformiste, c'est-à-dire les années 1960, le personnage du commissaire d'exposition s'imposa dans son rôle d'organisateur omniscient⁵. En tant que spécialiste des œuvres présentées, il propose aux visiteurs une réflexion se matérialisant entre autres par le choix et les juxtapositions d'œuvres. À partir des années 1960, son rôle en tant qu'auteur fut juridiquement établi en France grâce au jugement Langlois qui qualifiait l'exposition d'œuvre de l'esprit. Cela laissait planer le problème du droit d'auteur, certaines personnes prétendant que l'arrangement d'une exposition d'automobiles d'époque ou de cartes postales recelait un aspect créatif. Nathalie Heinich et Michael Pollack proposent une solution à cette impasse en avançant que l'exposition doit détenir une thématique, une stylistique et une

³ Le terme *white cube* provient de Brian O'Doherty dans *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999.

⁴ *Ibid.*, pp. 42-61.

⁵ *Ibid.*, pp. 64-77.

réception par un public qui qualifierait le tout de présentation⁶. Tout de même, le commissaire est encore au centre des critiques formulées par ceux qui croient qu'il détiendrait une trop grande importance et s'improviserait trop souvent en tant qu'artiste.

Aujourd'hui, l'exposition temporaire est devenue la priorité des musées et des conservateurs qui l'utilisent comme véhicule permettant de diffuser leurs recherches au travers de thématiques originales⁷. Une façon de susciter l'intérêt du public réside dans l'établissement du « jumelage expositionnel » que nous définissons en tant qu'événement muséal temporaire dans lequel deux artistes sont mis côte à côte dans un souci d'analyse comparative⁸. Bien que le phénomène semble récent, ses traces remontent aux conquêtes napoléoniennes alors que le manque d'espace au Salon Carré avait forcé les autorités muséales françaises à juxtaposer les grands maîtres faute d'espace suffisant pour exposer toutes les nouvelles acquisitions⁹. Parmi les exemples de ce phénomène, on retrouve *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting* organisé au Metropolitan Museum en 2003. L'expérience permit de juxtaposer de façon diachronique les styles nationaux français et espagnols de deux artistes de siècles différents dans un contexte où ce fut Édouard Manet (1832-1883) qui bénéficia de la faveur des

⁶ Nathalie Heinich et Michael Pollack cités par Jérôme Glicenstein, *ibid.*, p. 71.

⁷ Tania Cleary, *The New Museum, Function, Form and Politics*, Thèse de doctorat présentée à la Griffith University, Australie, 2006, p. 114.

⁸ Johanne Lamoureux, « Quoi montrer ? De l'histoire sans accrochage à l'accrochage sans histoire », colloque *L'art contemporain et son exposition*, 5 octobre 2002, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

⁹ Francis Haskell, *op. cit.*, pp. 32-34.

commentateurs¹⁰. *Pioneering Modern Painting: Cézanne and Pissarro 1865–1885*, réalisé au Museum of Modern Art en 2005, constitue un cas similaire organisé à partir de deux artistes qui furent contemporains. L'exposition permit d'unir ces deux peintres qui étaient contemporains l'un de l'autre. Ce fut Cézanne (1839-1906) qui ressortit gagnant de l'exercice¹¹.

De toutes les expositions qui auraient pu faire l'objet de notre recherche, c'est *Orazio and Artemisia Gentileschi : Father and Daughter Painters in Baroque Italy*, qui fut successivement présentée au Centre Pompidou, à la Tate Modern et au Metropolitan Museum en 2002 et 2003, qui retint notre attention. Contrairement aux cas précédemment mentionnés, nous avons ici deux artistes issus d'une même famille dans laquelle ce fut la femme qui devint ultérieurement célèbre. Tandis que les commissaires de l'exposition au Metropolitan Museum clamèrent la prééminence d'Orazio Gentileschi sur sa fille, d'autres, rassemblés autour des féministes, remirent en question cette vision en relevant les partis-pris culturels jouant en défaveur de cette femme. C'est avec cette controverse en toile de fond que nous nous proposons d'étudier en détail la réception de l'événement.

Selon Ildiko Mohacsy, l'art d'Artemisia Gentileschi (1593-v. 1654) serait emblématique d'une menace envers le pouvoir patriarcal, ce qui fit sa popularité au

¹⁰ Karen Wilkin, « Manet/Velazquez at the Met », *New Criterion*, 1^{er} avril 2003, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-99983291.html>> : consulté le 5 janvier 2010.

¹¹ Karen Wilkin, « Cezanne & Pissarro : A Crucial Friendship », *New Criterion*, 1^{er} septembre 2005, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-99983291.html>> : consulté le 5 janvier 2010.

XXI^e siècle¹². Cette affirmation est symptomatique d'une adulation féministe dont jouit actuellement l'artiste en comparaison de son père, Orazio Gentileschi (1563-1639). Cet état de fait constitue une conséquence partielle de la controverse que cette peintre suscita tant de son vivant avec sa réputation malmenée qu'après sa mort. L'épisode du viol de 1661 fut probablement l'événement déclencheur qui forgea l'image de cette femme en tant que grande séductrice et, récemment, en tant que résistante aux volontés du pouvoir masculin¹³. Les actes du procès nous étant parvenus et ayant été traduits en plusieurs langues dont le français en 1983, cela contribua inmanquablement à la dissémination du récit de l'événement¹⁴. Toutefois, nous ne croyons pas qu'il faille interpréter l'entièreté de la carrière de cette femme en tant que seule réaction à ce viol. Ce dernier constitue certes une porte pour la compréhension de l'œuvre d'Artemisia Gentileschi, mais la grande force de cette peintre réside surtout dans la résilience qu'elle manifesta en dépit des embûches rencontrées par sa condition de femme. L'épisode du viol favorisa paradoxalement sa renommée récente, mais ce sont ses efforts et sa persévérance qui lui assurèrent le succès après son mariage et son départ à Florence.

Selon la perspective employée, les auteurs étudiant Artemisia Gentileschi mettent l'accent sur différentes facettes de sa vie. Pour l'historienne de l'art féministe Mary Garrard, cette artiste possédait une sensibilité féminine qui

¹² Ildiko Mohacsy, « Artemisia Gentileschi and Her World », *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Psychiatry*, volume 32, printemps 2004, pp. 177-180.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Roland Barthes, Anne-Marie Sauzeau Boetti, Eva Menzio *et al.*, *Actes d'un procès pour viol en 1612*, Paris, Des Femmes, 1983.

imprègne son œuvre¹⁵. Les tenants de l'histoire sociale tendent, de leur côté, à porter davantage attention aux pratiques économiques et culturelles qui affectèrent les habitudes et les mentalités entourant la pratique professionnelle de l'artiste¹⁶. En effet, cette peintre de la période baroque représente un cas exceptionnel, faisant partie d'une minorité de femmes pratiquant son métier. Comme l'écrivait l'essayiste Germaine Greer, elle constitue ce que l'on pourrait nommer une exception magnifique¹⁷. Cette singularité repose tant sur les circonstances présentes que passées l'ayant affectée. Bien qu'elle soit aujourd'hui relativement omniprésente dans le milieu de l'art et sur la scène populaire, elle fut oubliée pendant près de trois cent ans après son décès. Son histoire n'allait être remise à l'ordre du jour qu'au XX^e siècle, d'abord par Roberto Longhi en 1916, puis par les historiennes de l'art féministes dans les années 1980. Toutefois, la place à accorder à Artemisia Gentileschi dans le canon contemporain demeure le sujet d'un débat passionné, surtout si l'on considère le travail d'autres femmes artistes comme Lavinia Fontana (1552-1614) ou Elisabetta Sirani (1638-1665) qui n'eurent pas une vie personnelle aussi controversée.

Une étude de nature économique permet de donner une idée du succès relatif dont Orazio Gentileschi et sa fille bénéficièrent au cours de leur vie¹⁸. Selon Richard

¹⁵ Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi Around 1622 : the Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, Berkeley, Berkeley California Press, 2001, pp. 5-20.

¹⁶ Elizabeth Cropper, « Artemisia Gentileschi » dans le *Dictionary of Women Artists*, London, Fitzroy Dearborn, 1997, pp. 575-580.

¹⁷ Germaine Greer, *The Obstacle Race : The Fortunes of Women Painters and Their Work*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1979, p. 189.

¹⁸ Richard Spear, « Money Matters : The Gentileschi's Finances » dans *Artemisia Gentileschi : Taking Stock*, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 147-159.

Spear, les œuvres de jeunesse d'Artemisa se vendaient à un modeste vingt *scudi* l'unité. Lorsqu'elle fut davantage établie sur la scène artistique, le roi Philippe IV d'Espagne la paya 147 *scudi* pour un *Hercule et Omphale* en 1628, ce qui représentait une faible somme pour une œuvre d'une telle envergure¹⁹. Cela laisse croire qu'Artemisia recevait des montants acceptables, mais non pas exceptionnels, puisqu'un artiste reconnu pouvait s'attendre à recevoir à l'époque jusqu'à 195 *scudi* par toile. Cette situation aurait contribué aux constants problèmes budgétaires de la peintre qui se plaignait quelquefois à ses mécènes que le manque de travail la plaçait sur le bord du gouffre financier, tandis que son mari dépensait frénétiquement l'argent qu'elle avait gagné²⁰. En comparaison, Orazio recevait davantage pour ses services qui allaient jusqu'à 300 *scudi* par peinture. Néanmoins, il jouissait à la cour du roi d'Angleterre d'une rente qui ne représentait que la moitié de celle d'un Anthony van Dyck (1599-1641). Si l'on se fie à ces sommes en tant qu'indications du succès des Gentileschi, on se rend compte que le père était davantage apprécié pour ses talents que la fille dans un contexte où tous les deux étaient considérés comme des artistes de second ordre.

Nous entendons nous inspirer dans un premier temps de l'esthétique développée par Hans Robert Jauss²¹. Le but de cet auteur était de concevoir une théorie de la littérature qui mettrait en valeur l'historicité des textes tout en leur faisant conserver leur caractère artistique et littéraire. Jauss y parvient en évitant tout réductionnisme relatif à l'histoire culturelle et littéraire marxiste ou encore à

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

l'accent esthétique du formalisme²². La tendance marxiste aurait pour défaut de ne pas tenir compte de la facette révolutionnaire de l'art qui survit longtemps après les circonstances de sa création. Les formalistes et les structuralistes commettraient l'erreur opposée en exagérant l'autonomie de la création. La seule solution à cette impasse serait une histoire ayant pour fondement une théorie de la réception.

Jauss propose d'abord que le texte de l'auteur soit analysé en profondeur²³. Toute interprétation devra être mise dans le contexte littéraire de l'époque, ce qui laisse la possibilité que l'on en vienne à comprendre mieux une œuvre que son créateur lui-même. En de telles circonstances, la signification probable que l'auteur a voulu insuffler prévaudra. Ensuite, Jauss tâche de comprendre la multivalence des lectures en fonction de l'individualité de chaque lecteur. Le texte, libéré de celui qui l'a composé, devient une série de signaux dont on crée la signification lors de son décodage. La lecture sera également influencée par l'époque, les buts et l'horizon d'attente. La capacité d'une œuvre à poursuivre son existence au-delà de ses circonstances de création relève de la pluralité des sens qu'elle acquiert au fil de réceptions subséquentes et d'interprétations variables.

Dans une telle perspective, Jauss avance qu'une histoire littéraire et historique devrait logiquement étudier les changements dans la compréhension d'un texte. Les historiens adopteront une position de lecteur critique qui leur fera réaliser que leur interprétation représente la culmination d'une longue tradition d'analyse

²² *Ibid.*, pp. 45-47.

²³ *Ibid.*

textuelle. Ils rebâtiront ensuite l'horizon d'attente des différentes époques jusqu'à la leur, ce qui leur fera réaliser l'originalité de l'auteur. Ils verront que l'écriture constitue un acte de création et de recreation au travers les différentes périodes historiques. En abordant la littérature sur un mode à la fois synchronique et diachronique, ils en viendront à comprendre que le passé continue à influencer les lectures présentes.

Dans un deuxième temps, nous nous inspirerons sur la théorie de la réception telle que formulée par Stuart Hall²⁴. Bien que cet auteur écrive dans une perspective télévisuelle, nous justifions ce rapprochement en défendant l'hypothèse que ce médium utilise une stratégie de communication similaire à celle de l'exposition muséale. Cet auteur propose une alternative marxienne au modèle linéaire du message voyageant directement du destinataire au destinataire. Il faudrait ainsi parler d'un cycle complexe et continu impliquant la production du contenu, sa circulation, sa distribution et sa reproduction. En voyageant de la sorte, toute idée se voit constamment traduite et réinterprétée dans le cadre d'un circuit dans lequel les périodes d'encodage et de décodage sont déterminantes. Le processus communicationnel dans le monde télévisuel se déroulerait selon les modalités posées par la langue et l'émetteur du message qui agissent en fonction d'une idéologie donnée, d'un savoir institutionnel, de définitions et de suppositions à propos du public visé²⁵. La réception du message devient un moment du processus

²⁴ Stuart Hall, *Culture, Media, Language : Working Papers in Cultural Studies*, London, Routledge, 1980, p. 128.

²⁵ *Ibid.*

de communication tout comme sa production, ces deux instances formant une relation sociale.

Avant que le message puisse être décodé, il faut cependant que son émetteur agisse selon des normes institutionnelles en place afin d'être compris. Pour que la communication provoque un effet, elle doit satisfaire un besoin, que ce soit de divertir, d'enseigner ou de persuader. Lorsque le message est décodé, il est réintroduit dans la société selon d'autres modalités sociales et économiques affectant sa réception. L'encodage et le décodage ne fonctionnent pas de façon symétrique, puisque chaque agent interprète, interrompt ou transmet de manière imparfaite le contenu d'une idée. Ces distorsions seraient provoquées par un manque d'équivalence entre ces deux instances communicationnelles variablement autonomes. Certains codes seraient si omniprésents dans un contexte culturel donné qu'ils deviendraient naturels et non plus perçus comme construits. Ce processus, que Stuart Hall appelle la naturalisation, suscite une reconnaissance naturelle masquant sa nature idéologique²⁶.

Stuart Hall soutient que la dénotation et la connotation seraient des concepts fréquemment incompris en sémiologie. La première est fixée en une structure rigide, appelée signification dominante, que l'auteur définit en tant que discours privilégié par l'agent institutionnel. La signification préférée consiste en la somme du travail accompli pour mettre en vigueur et rendre légitime le décodage d'un événement. La seconde demeure sujette à des transformations de sens ainsi

²⁶ *Ibid.*, p. 132.

qu'à une valeur polysémique, et renvoient aux capacités subjectives du spectateur. Les malentendus peuvent survenir, mais ces différends relèveraient surtout de variables personnelles apparentées à une perception sélective.

Selon cette théorie de la réception, il existerait trois manières de décoder un discours. La position dominante-hégémonique s'effectue en conformité avec le code de référence dans une culture donnée. L'observateur interprète le discours selon les intentions de l'émetteur, ce qui suppose une situation de communication transparente et presque parfaite. Cela inclut également le code professionnel tel que formulé par le producteur de contenu. À la télévision, une interprétation hégémonique d'un coup d'état sera créée par les autorités politiques et militaires, tandis que le code professionnel inclura le choix des images et la façon d'encadrer le débat. Dans un contexte muséal, nous définirons le discours hégémonique comme prise de position officielle et institutionnelle, tandis que le code professionnel se retrouve dans les outils expographiques connexes mis à contribution dans la communication de cette idée. On retrouve ensuite une interprétation connotative dans laquelle le message est perçu d'une manière contraire et différente à l'encodage d'origine. Le discours est alors intégré à un cadre de référence alternatif, ce qui constitue un code oppositionnel. Il est enfin possible que le spectateur perçoive un message en fonction des paramètres d'un code négocié. Cela indique que la signification dominante est acceptée dans son ensemble, mais qu'elle intègre également des éléments du camp oppositionnel. Bien que Stuart Hall utilise le terme « dominant » ou « hégémonique » de façon

interchangeable, nous apporterons une nuance lorsque viendra le temps de traiter de l'exposition concernant les deux Gentileschi.

Tout au long de notre enquête, nous garderons également en tête le modèle narratologique de Mieke Bal selon lequel l'événement expositionnel est un discours qui, bien qu'ayant l'apparence d'une constatation, finit souvent par devenir une narration²⁷. Dans cet ensemble, l'agent exposant, la première personne, demeure invisible. La deuxième personne, l'objet, constitue la cause de l'exposition. La troisième personne, le visiteur, perçoit à la fois le discours et l'œuvre d'art exposée et détermine s'il y a divergence entre les deux. Les conservateurs n'étant pas imperméables aux discours les ayant précédés, ils imprègnent leur travail d'un discours positiviste qui est susceptible d'engendrer des ambiguïtés. Dans cette optique, le succès de l'exposition dépend de sa capacité à convaincre et à résoudre ces dissonances.

Notre étude établira un historique ayant mené à l'exposition du Metropolitan Museum. Dans notre premier chapitre, nous effectuerons un court historique de la comparaison en histoire de l'art en tant que processus permettant la négociation du canon artistique. Nous verrons que le désir d'établir une hiérarchie remonte aux origines de la discipline avec Vasari. La fiction du génie artistique permit la formation d'une histoire événementielle dans lequel le progrès est centré autour de quelques figures marquantes. Cela est particulièrement patent dans les manuels

²⁷ Mieke Bal, *Double Exposures : The Subject of Cultural Analysis*, New York, Routledge, 1996, pp. 87-88.

scolaires dans lesquels on donne l'illusion d'une histoire statique qui s'est en fait construite au gré du temps. L'exposition *Matisse-Picasso* de 2003 constitue un événement au cours duquel les commissaires mirent sur un pied d'égalité les deux artistes. Cependant, nous verrons qu'une telle position semble insuffisante pour modifier un rapport de force à long terme.

Nous continuerons dans le deuxième chapitre avec une mise en perspective de la fortune critique associée aux deux Gentileschi. Nous verrons que leur redécouverte en 1916 s'accompagne, chez Roberto Longhi, d'un point de vue minimisant en grande partie la valeur artistique d'Artemisia par rapport au travail de son père. Un contrepoids à cette vision se matérialisa chez les féministes qui virent en Artemisia une précurseure. Toutefois, la vision essentialiste de certains auteurs comme Mary Garrard pose problème dans le domaine des attributions, puisque cette historienne de l'art considère qu'une œuvre sera réalisée différemment selon qu'elle provient de la main d'un homme ou d'une femme. L'approche psychanalytique défendit également la spécificité féminine de la peintre en effectuant des rapprochements entre sa biographie et certaines de ses œuvres. Ces interventions aidèrent à la popularisation d'Artemisia notamment grâce aux fictions historiques comme celles d'Anna Banti et aux médias populaires.

L'exposition de 2002 sera analysée en troisième partie. Nous expliquerons que la vision défendue par les commissaires présente un parti-pris en faveur d'Orazio Gentileschi. Cela est rendu patent dans le catalogue qui dénonce l'accent

sur la biographie et les embûches dues à la féminité de l'artiste. Nous verrons ensuite le code négocié dans lequel le discours expositionnel est révélé en tant que mise à jour du texte de Roberto Longhi consacrant la redécouverte d'Artemisia Gentileschi. Nous terminerons avec les féministes qui répondirent à ces attaques dans le contre-catalogue *The Artemisia Files*, un collectif situé à mi-chemin entre le code oppositionnel et dominant. Les auteures de l'ouvrage remettent en question certaines cartels et attributions qui, lors de l'événement, auraient eu pour effet de minimiser, voire de dénigrer, le talent réel de la peintre.

1. La formule du jumelage expositionnel

Selon David Summers, le jugement de goût serait un exercice paradoxal en tant qu'il se pratique selon des critères se voulant absolus ou classiques dans un contexte où on tente constamment de redéfinir ses règles²⁸. Dès les débuts de l'histoire de l'art, le désir d'établir des hiérarchies fut formulé par Giorgio Vasari (1511-1574). Cela se poursuit encore aujourd'hui par l'intermédiaire des manuels qui présentent comme évident un récit dont la forme actuelle prit des décennies à s'établir. Le jumelage expositionnel représente un autre outil contemporain participant à la négociation et à la construction du canon. Dans cet ordre d'idées, nous étudierons la réception de l'exposition *Matisse Picasso* qui se tint au Museum of Modern Arts en 2003. Nous verrons que cet événement marque une rupture en établissant un code dominant plaçant sur un pied d'égalité les deux artistes. Nous constaterons ensuite que la critique fait fi de la « neutralité » des commissaires en essayant de déterminer un vainqueur à cette confrontation muséale. Nous terminerons en analysant le code négocié dont les tenants mettent en évidence l'artificialité du récit expositionnel.

1.1 Un retour sur l'analyse comparative en histoire de l'art

À cette étape de notre enquête, nous croyons qu'une brève enquête sur les origines de la comparaison nous permettra d'éclairer le mécanisme de narrativisation en histoire de l'art. *Les vies des plus excellents, peintres, sculpteurs*

²⁸ David Summers, *The Judgment of Sense : Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 23.

et architectes de Giorgio Vasari, publiées en 1550, constituent l'un des moments fondateurs de l'histoire de l'art. Selon cet auteur, la pratique artistique évoluerait de manière organique, à la recherche de perfection, comme le corps humain qui grandit, vieillit et meurt. Cette idée d'un cycle perpétuel et téléologique nécessite la comparaison entre les artistes afin d'articuler l'idée d'un progrès continu :

Quand j'entrepris d'écrire ces vies artistes, ce n'était pas mon intention de les recenser et d'établir un catalogue de leurs œuvres ; et je ne considérais pas comme un but digne de mes travaux, qui, sinon brillants, furent certainement longs et difficiles de les dénombrer, de noter leurs noms, leurs lieux de naissance et ceux où l'on peut voir présentement leurs peintures, statues et monuments. Pour cela en effet, il m'aurait suffi d'un simple répertoire, sans que nulle part je fasse état de mes opinions. Un véritable historien prononcera des jugements qui constituent l'âme de l'histoire ; il distinguera entre le bon et le meilleur, et entre le meilleur et l'excellent, mais surtout, il recherchera les causes et les racines des styles – *le cause e radici delle maniere*²⁹.

En tant qu'artiste, Vasari désirait enseigner à la fois à ses confrères et aux connaisseurs les paramètres d'un bon jugement esthétique qui, ultimement, devaient rehausser la production artistique. Cependant, cela devait changer au cours de la génération suivant celle du fondateur de l'histoire de l'art, le bon goût devenant l'apanage des humanistes et des membres du clergé :

*In the second half of the sixteenth century, this time-honored character of art theory was transmuted. The part played by artists and workshop experience is still significant, but now for the first time writers without any workshop experience composed many of the treatises. Lodovico Dolce and Andrea Gilio, Benedetto Varchi and Raffaello Borghini, Francesco Bocchi and Gregorio Commanini were erudite humanists and clerics [...] but they never held a brush or a chisel in their hands*³⁰.

Les traités d'art se mirent alors à s'adresser directement aux gens cultivés et non plus aux artistes. Un auteur comme Vincenzo Borghini (1515-1580) visait d'abord

²⁹ Giorgio Vasari cité par Ernst Hans Gombrich dans *Méditations sur un cheval de bois : autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Éditions Macon, 1986, p. 199.

³⁰ Moshe Barasch, *Theories of Art : From Plato to Winckelmann*, tome 1, New York, New York University Press, 1985, p. 206.

le public des « gentilshommes » qui, à défaut d'avoir jamais pratiqué le métier, devaient tout de même formuler des jugements de goût³¹.

Ce besoin de comparaison contribua à la création d'une histoire événementielle dont l'existence suppose un progrès constant. Cette tendance devient particulièrement patente dans les histoires générales de l'art. Un tel exercice oblige son auteur à créer un corpus artificiel d'artistes qui reflèteraient l'esprit d'une époque. La fiction du génie artistique concentrée autour de quelques figures centrales devient alors le moyen de défendre ces choix. En vantant les travaux d'une poignée d'artistes, on pose un jugement de goût plus ou moins déguisé permettant la formation d'un parcours artistique téléologique. Pour Olga Hazan, cette nécessité découlerait également d'une volonté d'octroyer une valeur monétaire aux œuvres et de construire un récit de légitimation de l'histoire de l'art³². Selon Hans Belting, la prise de conscience contemporaine de ce processus téléologique pose la fausse question de la mort de l'art, alors qu'en fait on devrait réfléchir sur la disparition d'un modèle périmé³³.

Le jeu des comparaisons détient également un rôle déterminant dans la narration du grand récit de l'histoire de l'art. Comme le démontre Carol Doyon dans *Les histoires générales de l'art*, publiées en 1991, la fiction des génies artistiques

³¹ *Ibid.*

³² Olga Hazan, *Le mythe du progrès artistique : étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1998, pp. 28-66.

³³ Hans Belting, *The End of the History of Art ?*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1987, pp. ix-xiii.

s'opposent et constituent le moteur d'un récit se perpétuant encore dans les manuels contemporains³⁴. Dans les cas de Jacques-Louis David (1748-1825) et de Francisco José de Goya (1746-1828), on aurait des modèles de rupture s'inscrivant dans une continuité de nature rétrodictive. La comparaison entre ces deux artistes est facilitée par leur naissance et leur décès à deux ans d'intervalle, leur éducation artistique similaire et leur pratique de deux courants opposés, c'est-à-dire le classicisme et le rococo. Leur carrière suivit une trajectoire semblable avec l'atteinte du succès dans leur pays respectif, l'Espagne et la France, qui se conclut par une période de disgrâce. Leurs positions politique et artistique se ressemblèrent également, tous les deux ayant été hostiles à l'institution monarchique et ayant privilégié une peinture dépourvue d'idéalisation. Cependant, les similitudes cessent là. Tandis que David exerçait sa fonction en tant que peintre officiel, Goya pratiqua son art principalement pour le plaisir, ce qui le rendait d'autant plus révolutionnaire³⁵. Les manuels tendent à mettre l'accent sur la vie privée et sur le côté passif du peintre espagnol, tandis que David est perçu favorablement pour son rôle au cours de la Révolution française. Tandis que les œuvres du premier seraient une dénonciation de la corruption par la représentation de figures marquées par la déraison, le second exemplifierait dans ses toiles la vertu de moralité.

Carol Doyon poursuit en avançant que ce type d'analyse binaire provient en grande partie des *Principes fondamentaux d'histoire de l'art* d'Heinrich Wölfflin (1864-1945), publiés en 1915, qui traitent de cinq catégories séparant les valeurs

³⁴ Carol Doyon, *Les histoires générales de l'art : quelle histoire !*, Laval, Trois, 1991. pp. 195-225.

³⁵ *Ibid.*, p. 202.

classique et baroque. Le *Serment des Horaces* de David, peint en 1785, serait exemplaire pour son caractère linéaire s'exprimant par des « limites précises » et un « traitement rigoureux »³⁶. Son espace est délimité par plans parallèles qui rappelleraient la statuaire antique. Sa présentation tectonique serait caractérisée par un espace entièrement fermé dans lequel les figures « apparaissent comme des niches »³⁷. L'unité de la toile résiderait dans son coloris bien délimité faisant abstraction des tendances baroques ou rococo de l'époque. On retrouverait une clarté tactile absolue dans cette peinture, les détails étant traités avec le plus grand soin.

À l'opposé, l'œuvre de Goya serait typique d'un esprit baroque. Sa *Maja nue*, réalisée en 1800, démontrerait un traitement pictural par sa « variété », sa « sensualité » et ses glacis profonds³⁸. Cette toile possède un espace allant de l'avant à l'arrière comme en témoigne le personnage central qui forme une diagonale et dont les mains se rejoignent derrière sa tête. Goya emploierait généralement une composition atectonique dans son *Trois mai 1808*, réalisé en 1814, dans lequel l'arc de la colline traverse les fusils des soldats. La multiplicité serait utilisée dans la série des désastres, puisque l'on devine des formes simplifiées à l'extrême. La clarté des œuvres de Goya serait fondée sur leur caractère visuel qui concourrait à la création d'images « imparfaitement claires »³⁹.

³⁶ *Ibid.*, p. 208.

³⁷ *Ibid.*, p. 209.

³⁸ *Ibid.*, p. 207.

³⁹ *Ibid.*, p. 210.

Cependant, les manuels du début des années cinquante reprochèrent à David son néoclassicisme, sa préférence pour les valeurs plastiques et son association aux institutions en place qui auraient retardé l'évolution de la peinture. Alors que l'artiste espagnol est perçu comme l'instigateur du romantisme à venir, les valeurs traditionnelles semblent culminer en David. Ce dernier, avec sa position historique ambiguë, est évalué d'après les nouveautés apportées par son confrère espagnol, ce qui prouve que l'histoire ne constitue pas un récit statique, mais un discours qui évolue au fil des confrontations entre artistes posés comme en tant que rivaux⁴⁰.

1.2 Une réflexion sur *Matisse Picasso*

De telles comparaisons se déploient aussi sur le terrain de l'exposition. *Matisse Picasso* est un exemple de ce phénomène muséal récent, bien que l'idée de jumeler ces deux artistes remonte à 1945⁴¹. L'événement se tint au Centre Pompidou de Paris et à la Tate Modern de Londres avant de déménager au Museum of Modern Arts du 13 février au 19 mai 2003. On regroupa alors quelque 83 toiles, 24 sculptures et 26 études sur papier illustrant le cheminement des deux artistes sur une période de cinquante ans. Le catalogue raisonné représente à la fois un effort exhaustif et poussé de la part d'historiens de l'art chevronnés tels que John Elderfield, reconnu pour son expertise sur Matisse, la spécialiste de l'art picassien Anne Baldarassi, Kirk Varnedoe et Isabelle Monod-Fontaine. L'ouvrage contient une chronologie révisée par Claude Langier qui eut accès à des documents

⁴⁰ *Ibid.*, p. 217.

⁴¹ Yve-Alain Bois, *Matisse et Picasso*, Paris, Flammarion, 1999, p. 259.

nouvellement mis à jour. Au lieu d'être organisé en une série d'essais individuels, l'ouvrage suit la structure de l'exposition organisée en trente-cinq comparaisons d'œuvres de Matisse et de Picasso. L'accent est placé sur les détails de chacune d'entre elles, les auteurs tâchant d'attirer l'attention du lecteur sur les traits unissant et séparant ces deux artistes. Cependant, nous devons tracer un historique de la position dominante dont jouit Picasso afin de mettre en contexte cette exposition au cours de laquelle les deux artistes furent présentés sur un pied d'égalité.

1.2.1 Comment Picasso en vint à éclipser Matisse

Le rapport de force actuel favorisant Picasso plutôt que Matisse fut influencé par de nombreux facteurs d'une nature tant biographique que politique. La personnalité des deux peintres y est pour quelque chose dans leur succès sur le plan médiatique. D'un côté, le maître cubiste naît en Espagne où le développement de son talent artistique est favorisé par son père qui pratique la peinture. Il déménage à Paris en 1904 où il attire l'attention des critiques à défaut de parler couramment le français. Son tempérament détient un caractère élémentaire, imprévisible et naturellement bohémien⁴². Matisse, par comparaison, possède une nature nordique diamétralement opposée⁴³. Né dans les Flandres françaises, il avait seulement douze mois lorsque les soldats ennemis surgirent dans sa ville natale lors de la guerre entre la France et la Prusse. Sa région allait être occupée deux fois au cours de sa vie, soit en août 1914 et en 1940. Contrairement à Picasso, le jeune peintre vit sa vocation d'artiste bloquée par un père voyant d'un mauvais œil une telle carrière. Ses années

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 13.

de jeunesse furent pauvrement vécues, de sorte qu'il ne put vraiment subvenir aux besoins de sa famille ou même leur offrir un toit jusqu'à ce qu'il atteigne la trentaine.

À part cette opposition nord-sud, les événements de 1902 et 1903 offrent d'autres indices sur le comportement privé que Matisse privilégiait devant les médias⁴⁴. Le peintre avait épousé en 1898 Amélie Parayre. Ses parents travaillaient pour un couple bien en vue dans leur communauté, Frédéric et Thérèse Humbert. Cette dernière prétendait avoir droit à cent millions de francs d'un millionnaire américain, tandis que ses neveux l'entière de la fortune pour eux-mêmes. Pendant que les tribunaux tranchaient l'affaire, le coffre-fort contenant la somme d'argent en litige était conservée par la famille Parayre. Or, cette histoire n'était qu'une supercherie orchestrée par les Humbert qui utilisèrent cette duperie pour soutirer de nombreux prêts. Lorsque le scandale éclata et que les Humbert disparurent, les journalistes s'acharnèrent sur la belle-famille de Matisse à défaut de pouvoir contacter les auteurs de l'arnaque. Le krach eut des répercussions sur de nombreuses personnalités politiques qui avaient participé de près ou de loin à l'opération, et le président de la Chambre des députés ordonna d'étouffer l'affaire. Lorsque le couple fautif fut arrêté à Madrid et que leur procès débuta, la curiosité des journalistes se posa entre autres sur le gendre des Parayre. L'état de santé de ce dernier étant précaire, il opta pour un retour à Bohain à un bien mauvais moment, tandis que la presse mettait au jour les ramifications chez les créanciers du nord. Ces événements fâcheux empêchèrent Matisse de travailler pendant plusieurs semaines, à un point tel

⁴⁴ Hilary Spurling, *Matisse*, Paris, Seuil, 2009, pp. 187-189 et 251-258.

que ses problèmes personnels lui firent redouter une désagrégation de sa personnalité. Lorsque la tempête se calma et que les Humbert furent condamnés, nous pouvons supposer que cette aventure fâcheuse n'encouragea en rien le peintre fauviste à chercher l'attention médiatique comme son confrère Picasso.

D'autres facteurs, comme le manque de visibilité des œuvres de Matisse, contribuèrent à ce résultat. La première collection d'œuvres majeures du chef de file du fauvisme fut établie par Sarah Stein. Malgré le talent visuel et le bon jugement de cette dernière dans l'acquisition de toiles d'artistes prometteurs, son manque d'autopromotion résulta en la croyance que la plupart des acquisitions de la famille Stein furent effectués par Gertrude et Leo, même si la plupart de ces achats avaient été conclus par Michael et Sarah⁴⁵. Celle-ci se serait procurée au-delà de quarante des plus ambitieuses toiles de Matisse avant d'être arrêtée par des revenus plus modestes. Son studio devint l'un des meilleurs endroits pour admirer l'art de Matisse, et elle ouvrait ses portes une fois par semaine au grand public. À l'automne 1914, dix-neuf de ces toiles étaient à Berlin dans le cadre d'un prêt au moment du déclenchement de la Première Guerre mondiale⁴⁶. Malheureusement, les peintures furent saisies par l'État allemand qui désirait protester contre l'intervention américaine. Les œuvres survécurent mais ne retournèrent jamais à Paris. Elles ne réapparurent qu'après de longues négociations menées par le Statens Museum qui

⁴⁵ Hilary Spurling, *op. cit.*, p. 459.

⁴⁶ Kaspar Monrad, *Henri Matisse : Four Great Collectors*, Copenhague, Statens Museum for Kunst, 1999, pp. 142-145.

les expose aujourd'hui à Copenhague⁴⁷. Un résident californien se procura le reste de la collection qui se démantela progressivement par la suite.

D'autres circonstances, d'une nature politique celles-là, résultèrent en un effet similaire pour les toiles de Matisse. Par exemple, *Danse et Musique* de 1910, qui avaient reçu de très bonnes critiques et l'admiration de Picasso, furent brièvement exposées au Salon d'automne quelques mois seulement avant d'être envoyées définitivement en Russie⁴⁸. Les deux toiles avaient été commandées par Sergei Shchukin, le même homme qui s'était procuré la plupart des meilleures œuvres expérimentales de Matisse précédant 1914. Ce marchand s'inspirant, selon ses propres dires, de Sarah Stein dans la construction de sa collection et, équipé de meilleures finances qu'elle, il procéda à l'achat de nombreuses des plus audacieuses œuvres de Matisse au point tel que ce dernier en vint à redouter ses venues, puisque Schukin achetait toujours ses meilleurs tableaux⁴⁹. Une toile à la fois, plusieurs des plus audacieuses œuvres du peintre s'envolèrent vers Moscou pour rejoindre la première collection permanente d'art moderne ouverte au public. Cependant, les plans de consolidation et d'expansion du marchand russe cessèrent à l'aube de la guerre de 1914. Son imposante collection fut subséquemment confisquée par Lénine en 1917 lors de la Révolution russe⁵⁰. Pendant une grande partie du XX^e siècle, ces œuvres se retrouvèrent dans les caves Museum of Western Art à Moscou qui perdit

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Kasper Monrad, *op. cit.*, pp. 79 et 90.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Albert Kostenevich et Natalya Semyonova, *Collecting Matisse*, Paris, Flammarion, 1993, p. 45.

l'autorisation de les exposer à partir de 1940. À partir de 1948, la collection fut démantelée sur ordre de Staline, et les toiles furent divisées entre le musée de Pushkin à Moscou et l'Hermitage de Leningrad, même si aucune peinture ne fut montrée publiquement jusqu'en 1956.

Nous pouvons soulever deux derniers facteurs ayant façonné la réception de Matisse. D'une part, le peintre fauviste brilla sur une courte période en Europe, soit de 1906 à 1908. Après cela, sa radicalité fut éclipsée par le langage pictural de Picasso. Paradoxalement, cette situation fut l'inverse aux États-Unis où Matisse devint une figure respectée par la génération montante d'artistes⁵¹. Par exemple, nous savons que Mark Rothko passa de nombreuses heures à contempler *Le studio rouge*, une œuvre dont il appréciait la couleur qui, disait-il, le saturait complètement⁵². Ce même tableau provoqua une réaction tout aussi viscérale chez Barnett Newman⁵³. D'autre part, la personnalité privée de Matisse eut des conséquences après sa mort. Bien que de nombreuses monographies abordèrent de façon discrète ce sujet, ce ne fut qu'en 1998 que la première biographie de l'artiste fut publiée par Hilary Spurling. Aussi, c'est ce débalancement en faveur de Picasso qui fera subséquemment l'objet d'un effort de rééquilibrage de certains spécialistes en histoire de l'art.

⁵¹ Éric de Chassey, *La violence décorative : Matisse dans l'art américain*, Nîmes, Harmonia Mundi, 1998, pp. 59-112.

⁵² James Breslin, *Mark Rothko : A Biography*, Chicago, Chicago University Press, 1993, p. 283.

⁵³ Thomas Hess, *Barnett Newman*, New York, Museum of Modern Art, 1971, p. 90.

1.2.2 Le code dominant : le récit de l'exposition

Matisse Picasso entre en rupture avec le statut supérieur jusque-là accordé à Picasso. Les commissaires, parmi lesquels dominent les spécialistes de Matisse, décidèrent plutôt de placer le couple d'artistes à égalité l'un par rapport à l'autre : « *Maybe the problem of staging the goodbye reflects the trouble in the Matisse-Picasso relationship all along, which Mr. Elderfield described as a continual volley of jealousy, peevishness, envy and fear of envy. "One surges and the other responds," Mr. Elderfield said. In the end, "no one won." But the game made them both better painters* »⁵⁴. On insista également sur le fait que l'événement se voulait un dialogue entre deux artistes admirables, malgré la tendance du public à y voir une confrontation⁵⁵. D'autres commentateurs comme Edward Sozanski adoptèrent ce ton neutre en mettant en valeur les qualités de chaque artiste et leur « rivalité naturelle » : « *If you value protean creativity, emotional intensity and staggering prolificacy, then Picasso's your man. But if you prefer sensuous beauty, meditative tranquility and color so luxurious it makes you swoon, you choose Matisse* »⁵⁶. On a là une répétition de clichés remontant à Wassily Kandinsky selon qui ces deux

⁵⁴ Sarah Boxer, « Matisse Picasso : Artists Dueling, Curators Dealing », *The New York Times*, 9 février 2003, Adresse URL : <<http://www.nytimes.com/2003/02/09/arts/design/09BOXE.html?pagewanted=3>> : consulté le 5 février 2010.

⁵⁵ John Richardson, « Between Picasso and Matisse », *Vanity Fair*, février 2003, p. 144 ; Richard Lacayo, « When Henri Met Pablo : Matisse Picasso, Now in New York, is that Rare Exhibition that Gives Blockbusters a Good Name », *Time*, 24 février 2003, p. 55.

⁵⁶ Edward Sozanski, « Matisse Picasso shows how different the 20th century giants were », *Sunday Gazette-Mail*, 23 février 2003, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-97748333.html>> : consulté le 5 février 2010.

artistes auraient travaillé pour atteindre un but artistique commun, Matisse par la couleur, et Picasso par la forme⁵⁷.

1.2.3 Les codes oppositionnel et négocié

Bien que l'exposition ait affiché un ton de neutralité en ne privilégiant pas un artiste plus que l'autre, certains journalistes contestèrent cela en cherchant un vainqueur. Pour la plupart d'entre eux, ce fut Picasso qui sortit gagnant de cette confrontation artistique. Adrian Searle résume bien ce point de vue en reprenant plusieurs stéréotypes reliés à ces deux peintres :

Temperamentally I have always preferred Picasso. It was the middle-class props of Matisse's paintings, the affected untroubled calm, the analgesic side to him I rejected. But there's nothing wrong with pleasure, so long as one recognises there's no innocence in it either. Perhaps what I really resisted was what I saw as Matisse's avoidance of psychological complication in his art, the supremacy of what he called the decorative. Picasso gave us Cubism, which in turn led to the ready-made and full-on abstraction (both of which he rejected); he gave us Guernica (or as he would have had it, Franco and the Germans gave us the bombing); he gave us sexual monsters, and himself as a grinning, raddled skull. Matisse gave us goldfish, piano lessons, a comfortable armchair for the tired businessman. The unworthy comparison persists⁵⁸.

Cette préférence pour l'instigateur du cubisme prit souvent une forme similaire.

Tandis que Matisse était perçu comme un artiste décoratif et passif, Picasso gagnait haut la main la faveur populaire avec des qualificatifs soulignant son côté révolutionnaire et destructeur⁵⁹. Par exemple, on justifia ce jugement en avançant que son inventivité serait supérieure⁶⁰. Un journaliste abonda dans le même sens en soulignant que, des sept personnes qu'il interrogea, cinq d'entre elles préféraient le

⁵⁷ Jack Flam, *Matisse and Picasso : the Story of Their Rivalry and Friendship*, Cambridge, Westview Press, 2003, p. 67.

⁵⁸ Adrian Searle, « A Momentous, Tremendous Exhibition », *The Guardian*, 7 mai 2002, Adresse URL : <<http://www.guardian.co.uk/culture/2002/may/07/artsfeatures> > : consulté le 5 février 2010.

⁵⁹ Paul Trachtman, « Matisse & Picasso », *Smithsonian Magazine*, février 2003, Adresse URL : <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/matisse.html>> : consulté le 5 février 2010.

⁶⁰ Sujatha Rangarajan, « Two Geniuses, True Rivals », *The Hindu*, 11 novembre 2004, Adresse URL : <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/matisse.html>> : consulté le 5 février 2010.

maître cubiste⁶¹. Cette préférence pour Picasso prit quelquefois une tournure carrément déraisonnable, certains journalistes allant jusqu'à affirmer que Matisse, s'il vivait encore aujourd'hui, voterait sûrement pour le Front National dirigé par Jean-Marie Le Pen⁶². D'autres commentateurs, minoritaires ceux-là, virent en l'artiste fauviste le gagnant de cet événement, car celui-ci serait comparable à Mohammad Ali, tandis que son confrère cubiste ressemblerait davantage à Joe Frazier⁶³. Heureusement, une telle critique parasitaire trouva un contrepoids dans le code négocié tel qu'il fut formulé par les membres de la communauté académique.

Une remarque importante concernant l'événement fut sans aucun doute l'artificialité du combat entre Matisse et Picasso. Karen Wilkin explique que le récit de l'exposition ne serait pas original en soit, mais une continuité du discours mis en place par l'historien de l'art Yve-Alain Bois lors de *Matisse and Picasso : A Gentle Rivalry* qui se tint à Fort Worth en 1999⁶⁴. Pierre Schneider, spécialiste d'art moderne, explique comment ce choix narratif affecta l'évènement au Museum of Modern Art :

Some of us are vaccinated against this, because we know enough art history, and we know that Matisse and Picasso didn't really behave like that. But the public at large arrives there, and what he's asked to look at is a boxing bout. I mean, the first round's won by Matisse. But then comes Cubism, and then

⁶¹ Alex Gibbons, « All-Night Party : Alex Gibbons Enjoys a Sleepover with Matisse and Picasso », *New Statesman*, 26 août 2002, p. 28.

⁶² Sebastian Smee, « The Arts Essay: Friends or Foes ? In 1907, Matisse and Picasso Exchanged Works, a Gesture of Mutual Admiration Between Two Fierce Rivals. Sebastian Smee Looks at Their Relationship and How it Has Affected Our View of Their Art », *The Independent*, 11 mai 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-1673402.html>> : consulté le 5 février 2010.

⁶³ Peter Plagens, « EXHIBITIONS: Dynamic Duo », *Newsweek*, 13 mai 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-85590515.html>> : consulté le 5 février 2010.

⁶⁴ Karen Wilkin, « Matisse Picasso at MOMA », *New Criterion*, 1^{er} mars 2003, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-98829146.html>> : consulté le 5 février 2010.

Picasso is ahead. That's the way the show is presented any number of times, and when you read the catalogue, the word 'rival,' 'the competition'--I say this is very unlikely and a bit insulting to both of them. It gives the impression that these two artists in the first place had blanked out of their consciousness any other artist living in the 20th century that would have been likely to concern them, and actually, we know that they were, because they were both open-eyed, and that this was provoked by the fact that these two thought of nothing throughout their lives but of each other, and therefore, felt as if the aim of their life was to compete with each other and to prove to the other that the best one was he⁶⁵.

Ce point de vue trouva également un écho chez l'historienne de l'art Guitemie Maldonado pour qui le « déroulement chronologique, les sections thématiques et les rapprochements systématiques » déboucheraient sur une lecture artificielle des œuvres ou, comme elle l'écrivit, à un « affrontement symbolique »⁶⁶.

Dans la même ligne de pensée, Ian Gale met en perspective les effets pervers de la mise en place d'une confrontation simulée⁶⁷. D'une part, les exigences du récit développé par les commissaires firent en sorte que plusieurs œuvres majeures des deux artistes ne furent pas exposées, puisqu'elles ne se prêtaient pas à l'exercice comparatif. Les *blockbusters* ayant souvent une tendance à trop simplifier le contenu, l'auteur suppose que la décision fut prise consciemment de relever le niveau en structurant l'événement autour de la thèse didactique du combat artistique. Cependant, cela s'effectuerait au prix de la clarté, le public ayant de la difficulté à s'y retrouver. L'éclairage tamisé, idéal pour mettre en valeur la tonalité

⁶⁵ Bob Edwards, « Works of Matisse and Picasso Shown Side by Side in New Exhibit at the Museum of Modern Arts in New York », *NPR Morning Edition*, 13 février 2003, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P1-73149454.html>> : consulté le 5 février 2010.

⁶⁶ Guitemie Maldonado, « MATISSE – PICASSO », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, numéro 79, septembre 2003, pp. 132-133.

⁶⁷ Ian Gale, « Art : Matisse/Picasso : Different Strokes », *Scotland on Sunday*, 23 juin 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-12935419.html>> : consulté le 5 février 2010.

des Picasso, tuerait les couleurs subtiles de Matisse. Tout de même, l'auteur concède qu'on a là un événement ayant le potentiel d'attirer les foules. Il ajoute que le catalogue d'exposition, bien qu'entretenant quelquefois la fiction d'une rivalité, constitue une histoire intéressante.

Ainsi, la comparaison en histoire de l'art relève d'un besoin inhérent à l'effort de narrativisation du canon artistique. Toutefois, le jumelage expositionnel tel qu'il se pratique dans les institutions muséales contemporaines relève d'un besoin de comparaison dont les racines remontent aux origines de la discipline même. Dans le cas de de l'exposition *Matisse et Picasso*, nous avons là un discours faisant contrepoids au déséquilibre préexistant pesant en faveur de l'artiste cubiste. Toutefois, nous croyons que l'œuvre n'est qu'une partie de l'équation. La représentation de la vie personnelle contribue beaucoup à sa mythification et, si l'on considère à quel point celle de Picasso jouit d'une grande médiatisation, Matisse, plus secret, se trouvait désavantagé : l'invisibilité de l'anecdote s'ajoutait à l'exil des grandes œuvres. C'est pourquoi le travail des commissaires d'exposition, aussi créatif et consciencieux qu'il soit, aura peine à modifier une réception influencée par les mythes fondateurs du canon artistique.

2. Un court historique de l'intérêt porté aux Gentileschi

Artemisia Gentileschi jouit actuellement d'une grande reconnaissance publique en tant qu'artiste féminine la plus connue en Occident précédant l'ère moderne⁶⁸. Depuis sa « redécouverte » en 1916, cette artiste a suscité un engouement tant chez les spécialistes qu'auprès du public tant pour sa biographie tumultueuse que pour la violence de son art. Cette popularité a contribué à ramener au premier plan son père, Orazio, auquel l'histoire de l'art traditionnelle avait un temps accordé une plus grande importance qu'à sa fille. Après une courte biographie de celui-ci, nous effectuerons un survol de l'intérêt porté à Artemisia jusqu'à aujourd'hui.

2.1 Orazio Gentileschi : une courte biographie

Bien que peu d'informations soient disponibles sur ses débuts artistiques, on sait qu'Orazio Gentileschi apprit son art de son père qui résidait à Santa Maria del Popolo⁶⁹. Jusqu'à ce qu'il atteigne l'âge de quarante ans, ses tableaux furent empreints du style maniériste tardif. Toutefois, les œuvres du Caravage exposées aux chapelles Contarelli et Cerasi produisirent sur l'artiste une véritable remise en question. N'ayant pas, jusqu'à ce moment, développé une signature artistique lui étant propre, il se décida à adopter le naturalisme caravagesque dans ses compositions. Il développa avec Caravage une relation d'amitié et de soutien lors de

⁶⁸ Mary Garrard, *Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*, Berkeley, Berkeley California Press, 2001, p. 1.

⁶⁹ Raymond Ward Bissell, *Orazio Gentileschi and the poetic tradition in Caravaggesque painting*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1981.

la comparution de ce dernier en 1603 pour avoir composé des sonnets injurieux à l'endroit de Baglione (1566-1543)⁷⁰. Cet épisode révéla également qu'il avait partagé des accessoires de studio avec le Caravage, bien que celui-ci ait tenté de disculper son collègue en affirmant ne pas lui avoir parlé au cours des trois années précédentes. L'une des premières toiles résultant de cette influence, le *Saint François soutenu par les Anges* (v. 1600-1603) révèle à quel point un changement sérieux s'effectua dans l'œuvre d'Orazio. Comme l'explique Bissell, la métamorphose artistique de celui-ci fut profonde comparativement à celle de contemporains comme Baglione dont les figures manquaient de vie et de sensibilité⁷¹.

Toutefois, Orazio commença véritablement à émuler le Caravage lorsque ce dernier dû quitter Rome à la suite de sa participation au meurtre de Ranuccio Tomassoni. C'est à cette époque que le père d'Artemisia se mit à produire des images à plan rapproché. Ses compositions devinrent de plus en plus rigoureuses grâce à des espaces géométriques facilement décodables. Sa réputation de costumier fut établie étant donné l'accent qu'il mettait sur la beauté décorative, comme le cas de la *Sainte Cécile* (v. 1611-1612) l'illustre par sa vibrante tenue. En un surprenant élan de générosité face à son adversaire, Baglione souligna dans ses écrits le talent d'Orazio qui avait donné lieu à la création de la fresque du casino des Muses laquelle, écrivait-il, était la plus belle représentation jamais réalisée du thème des

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

vertus du pape⁷². Cette œuvre marqua le début d'une collaboration avec Agostino Tassi (1578-1644) qui fut également engagé afin d'enseigner à Artemisia les rudiments de la perspective. Le viol subséquent de celle-ci par son professeur ternit aussi la réputation d'Orazio et la valeur marchande de ses toiles, ce qui le força à s'exiler hors de Rome.

Arrivé à Fabriano, Orazio se vit attribuer de nombreuses commandes étant donné l'expansion urbaine fracassante de cette ville aux alentours de 1607. Bien que peu de toiles survivent de ce séjour dans les Marches, cette période lui permit de redéfinir son style artistique. Son art devint plus idéalisé et enclin aux archaïsmes. Ainsi, sa *Trahison* rappelle tant la *Maestà* de Duccio que l'art byzantin, et son *Christ* (v. 1616) s'éloigne en tous points d'une inspiration caravagesque. Cela est en partie imputable au caractère provincial de Fabriano ainsi qu'à une certaine nostalgie de l'artiste qui aurait pu être éveillée par un voyage à Florence, bien que les sources se contredisent à ce sujet⁷³. Cette volonté de s'éloigner le plus possible de Rome l'amena à solliciter des commandes tant à Venise qu'à Pesaro, et il alla s'établir à Gênes. Son séjour s'étendit cependant sur un court laps de temps, soit de 1621 à 1624. Malgré qu'il fût un artiste italien important, sa production en cet endroit fut restreinte, si on exclut les répétitions de ses compositions antérieures. En cultivant méticuleusement les relations avec les membres influents de l'aristocratie française, il parvint de fil en aiguille à se faire inviter par Marie de Médicis à qui il avait

⁷² *Ibid.*, p. 27.

⁷³ *Ibid.*, p. 35.

précédemment envoyé une toile. De ce séjour subsiste seulement la *Félicité publique triomphant des dangers* (v. 1625) dont l'objectif iconographique et politique était d'établir un parallèle entre la figure allégorique du tableau et la reine mère devant les menaces extérieures. Contrairement aux toiles qu'il avait récemment produites, Orazio redevint soudainement caravagesque, familiarisant du même coup les artistes français à ce qui était pour eux une nouveauté stylistique.

Orazio termina sa carrière en sol anglais, bien que l'on ne soit pas entièrement sûr des motivations derrière ce déménagement soudain. Orazio ne se plaisant pas en France, la promesse d'un emploi plus lucratif a probablement fait peser la balance en faveur d'un tel voyage. Arrivé en Angleterre, il s'immisça rapidement dans les hautes sphères politiques, frayant avec les nobles, dînant avec Charles de Buckingham et entreprenant des missions diplomatiques. Son style devint excessivement raffiné, au point que ses figures en perdirent leur caractère naturel. En cela il tâchait de se conformer aux exigences du roi qui affectionnait les représentations réalistes. Sa dernière œuvre, le plafond de la demeure de la reine à Greenwich, fut la plus ambitieuse de sa carrière. La fresque, organisée autour de la figure de la Paix, devait illustrer le règne idéalisé de Charles 1^{er}. Les plans iconographiques avaient préalablement été conçus par Inigo Jones, et le résultat final fut une célébration du talent décoratif d'Orazio. C'est par une phase de déclin artistique qu'il finit sa carrière, aidé à la fin de sa vie par sa fille qui arriva en Angleterre quelques mois avant son décès en 1639.

Orazio laissa à sa mort un héritage artistique qui se perpétua dans les toiles de sa fille. Cela s'était fait sentir dès les débuts de cette dernière avec sa *Suzanne et les vieillards* de 1619 (figure 1)⁷⁴. Selon Bissell, l'évolution du style d'Orazio aurait trouvé un écho chez elle à un tel point que l'on pourrait la qualifier de représentante de l'art de son père en Italie⁷⁵. Cette influence se manifesta chez d'autres artistes européens de l'époque, comme Terbrugghen (1588-1629) qui développa une forte familiarité artistique avec Orazio⁷⁶. Gerard von Honthorst (1592-1656), Jean Monier (1600-1656), Orazio Riminaldi (1586-1631) et Guido Reni (1575-1642) empruntèrent également des éléments à celui-ci, bien que cette parenté soit plus limitée⁷⁷.

2.2 Un retour sur la vie d'Artemisia Gentileschi

Artemisia naquit en 1593 de l'union de Prudentia Monotone et d'Orazio Gentileschi. Comme on l'a vu, son père demeura un artiste au talent marginal jusqu'à ce qu'il prenne contact avec la peinture du Caravage et qu'il se mette à utiliser des modèles vivants. Au zénith de son succès à Rome, il entreprit d'enseigner son art à sa fille et devint l'ami d'Agustino Tassi. Ce dernier était réputé pour ses perspectives architecturales vertigineuses que l'on disait capables de transformer le plafond d'un cardinal en un véritable portique sur le mont Olympe ou

⁷⁴ Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, *Women Artists 1550-1950*, New York, Alfred A. Knopf, 1976, p. 120.

⁷⁵ Raymond Ward Bissell, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 69-71.

encore en colisée de l'ancienne Rome⁷⁸. Toutefois, cet artiste était tout aussi reconnu pour ses écarts de conduite, son attitude belliqueuse, ses problèmes financiers récurrents et ses nombreux démêlés avec la justice. Les déboires comprenaient entre autres une incarcération pour avoir agressé une prostituée, une relation incestueuse avec sa sœur âgée de quatorze ans, Constanza, et un paiement à une tierce partie pour l'assassinat de son épouse⁷⁹. Autour de mai 1611, Tassi, qui fréquentait régulièrement le studio de son collègue, viola la jeune Artemisia. Dix mois plus tard, Orazio Gentileschi eut vent de cette défloration honteuse et entamait des poursuites⁸⁰. Cela est compréhensible si l'on considère que les femmes du XVII^e siècle disposaient de peu de prestige en société et qu'elles constituaient la propriété de leur mari ou de leur père. Le viol portait atteinte à la réputation d'Artemisia et rendait son mariage difficile. Depuis le concile de Trente au XVII^e siècle, la virginité était considérée de grande importance et sa perte devenait un crime grave. Cela concourait du même coup à détruire l'honneur d'Orazio et, conséquemment, à diminuer la valeur commerciale de ses toiles⁸¹.

Le témoignage qu'Artemisia Gentileschi prononça devant la cour reposa sur sa crédibilité par rapport à celle de son agresseur. Après le traumatisme d'un interrogatoire sur sa défloration, elle reçut un examen gynécologique mené par deux

⁷⁸ Ingrid Rowland, « Going for Baroque », *The New Republic*, volume 227, numéro 14, 30 septembre 2002, pp. 37-41.

⁷⁹ Ildiko Mohacsy, « Artemisia Gentileschi and Her World », *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Psychiatry*, volume 32, printemps 2004, p. 154.

⁸⁰ R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1999, p. 14.

⁸¹ Ildiko Mohacsy, *op. cit.*, p. 155.

sages-femmes. Tassi fut condamné par le juge Hieronimus Felicius à l'exil à l'extérieur de Rome pour une durée de cinq ans. Grâce aux recherches approfondies d'Alexandra Lapierre, nous savons aujourd'hui que ce jugement visait non pas à condamner le délinquant sexuel, mais à le pénaliser car il ne pouvait marier Artemisia dans un contexte où il avait déjà pris une épouse⁸². Cependant, il ne quitta jamais la ville, et ses influents mécènes firent en sorte de faire révoquer le jugement en moins de quatre mois⁸³.

Cette affaire close, Orazio maria sa fille à Pierantonio Stiattesi. Sous la pression de ses dettes, ce dernier accepta la proposition pour une dot de seulement quarante *scudi*⁸⁴. Le couple s'établit à Florence où une famille fut fondée. Artemisia s'attira les bonnes grâces de mécènes tels que Cosimo II. C'est à cette époque qu'elle accomplit des œuvres majeures de son corpus comme sa *Madeleine pénitente* (v. 1615-1616) et son *Martyr* de (v. 1615). Elle devint la première femme à être admise à l'Accademia del Disegno en 1616, à l'âge de seulement vingt-trois ans⁸⁵. Étant devenue une femme d'affaires perspicace, elle s'entoura d'amis aussi connus que Galilée (1564-1642). Toutefois, son succès attira les critiques, certains détracteurs affirmant que sa personnalité seule l'avait rendue célèbre.

⁸² Alexandra Lapierre, *Artemisia : Un duel pour l'immortalité*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 411.

⁸³ Raymond Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1999, p. 156.

⁸⁴ Ildiko Mohacsy, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 156.

Au cours de cette période, Pierantonio eut de nombreuses relations extraconjugales et dépensait frénétiquement l'argent de son épouse. Vers 1623, le couple se séparait et Artemisia retournait seule à Rome⁸⁶. La carrière de celle-ci se poursuivit à Florence, Gênes, Venise et Naples. Elle fut adulée par des commentateurs comme Loredan (1607-1661) qui souligna sa beauté se traduisant par la « perfection d'une belle âme »⁸⁷. D'autres, comme Canale, poète et notaire italien, affirmaient qu'Artemisia éclipsait en peinture l'œuvre d'Apelle tout comme sa personne surpassait en beauté Vénus, ce qui incita Gaudiosi, un *marinisti*, à se demander si son « prodige gracieux est supérieur de visage ou de main »⁸⁸. En 1637 environ, elle se rendit en Angleterre à l'invitation de son père Orazio qui s'y était établi une dizaine d'années auparavant. Celui-ci avait entrepris la création de son *Allégorie de la paix* qui, à ses yeux, constituait le couronnement de sa carrière. Trop faible pour terminer cette œuvre par lui-même, il se fit aider par Artemisia en un acte de « réconciliation artistique » visant à renouer une relation familiale tendue⁸⁹. Cependant, il est peu probable que cette tentative de renouement eut tout le succès espéré : à son décès, Orazio légua toutes ses possessions à ses fils, comme le prévoyait son testament de 1639. Artemisia retourna à Naples où le style du Caravage était encore populaire. Bien que les œuvres peintes par elle durant la décennie 1640 soient généralement considérées inférieures à ses réalisations antérieures, Bissell contredit Garrard, ne croyant pas en un étiolement des habiletés

⁸⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁸⁷ Raymond Ward Bissell, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁹ Ildiko Mohacsy, *op. cit.*, p. 156.

techniques de l'artiste⁹⁰. À partir de 1649, la maladie commença à ralentir le travail d'Artemisia Gentileschi qui s'éteignit en 1653. Sur sa tombe, une épitaphe au message misogyne fait allusion au caractère supposément volage de l'artiste :

*Co'l dipinger la faccia a questo, e a quello
 Nel mondo m'acquistai merito infinito ;
 Ne l'intagliar le corna a moi marito
 Lasciai il pennello, e presi lo scapello.
 Gentil'esca de cori a chi vedermi
 Poteva sempre fui nel cieco Mondo ;
 Hor, che tra questi marmi mi nascondo,
 Sono fatta Gentil'esca de vermi⁹¹.*

Toutefois, les tenants de l'approche féministe voient dans cette strophe un commentaire faisant l'éloge d'une femme exceptionnelle, libérée sexuellement, belle et célèbre⁹².

2.2.1 La redécouverte en 1916

Artemisia Gentileschi fut remise à l'ordre du jour au début du XX^e siècle par Roberto Longhi dans « Gentileschi, padre e figlia »⁹³. Bien que selon ce critique d'art elle ait été la seule femme italienne ayant jamais compris la peinture, il affirmait du même souffle l'infériorité de cette artiste tant devant son père que Massimo Stanzione et Bernardo Cavallino⁹⁴. Cet article reprenait également l'affaire du viol en défendant la position d'Agostino Tassi. Selon cet auteur, Artemisia aurait montré un caractère sexuel et artistique de nature précoce⁹⁵. Sa peinture, notamment sa *Judith tuant Holopherne*, suscitait un jugement défavorable pour sa violence

⁹⁰ Raymond Ward Bissell, *op. cit.*, p. 94.

⁹¹ *Ibid.*, p. 100.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Roberto Longhi, « Gentileschi, padre e figlia », *L'Arte*, numéro 19, 1916, pp. 245-314.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 253.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 254.

terrible (figure 2). Son travail dans la ville de Naples serait secondaire devant la naissance d'artistes comme Stanzione et Cavallino qui seraient à la fois davantage complets et masculins⁹⁶. Les lettres de l'artiste font également l'objet de commentaires désobligeants, Roberto Longhi voyant chez elle un travail consciencieux, féminin et paresseux⁹⁷. Sous le pseudonyme Anna Banti, son épouse, sympathique à l'art d'Artemisia Gentileschi, publie un roman en 1947 portant sur l'artiste.

2.2.2 Vers une interprétation féministe

Ce n'est qu'au cours des années 1960 qu'Artemisia Gentileschi suscita de nouveau l'intérêt des chercheurs. Raymond Ward Bissell, dans son article « A New Documented Chronology », souligna l'importance de cette peintre au sein de l'école napolitaine, son travail n'étant inférieur selon lui qu'à celui du Caravage lui-même⁹⁸. Comblant le déficit d'attention académique qu'Eleanor Tufts déplorait en 1974 pour cette artiste majeure du XVII^e siècle, Mary Garrard publia en 1989 *The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*⁹⁹. Dans cet ouvrage, l'auteure tente de redresser deux injustices concernant Artemisia Gentileschi. Elle rend

⁹⁶ *Ibid.*, p. 270.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 271.

⁹⁸ Roger Ward Bissell, « Artemisia Gentileschi, A New Documented Chronology », *Art Bulletin*, numéro 50, 1968, p. 165.

⁹⁹ Eleanor Tufts, *Our Hidden Heritage : Five Centuries of Women Artists*, New York, Paddington Press, 1974, p. 63.

hommage à une peintre négligée à cause de sa féminité et la rachète pour les nombreuses railleries dont elle fut la victime au cours de l'histoire¹⁰⁰.

Dans son ouvrage, Garrard avance une nouvelle chronologie de la carrière d'Artemisia, révisé certaines attributions et défend l'idée peu acceptée en histoire de l'art que le *Triomphe de Galatée* de Cavallino aurait en fait été réalisé en collaboration avec Artemisia¹⁰¹. Au lieu de produire un catalogue raisonné, elle introduit le critère essentialiste de la différenciation sexuelle en arts selon lequel une œuvre produite par un homme est sensiblement différente de celle produite par une femme¹⁰². Selon ce parti-pris, la perspective profémministe d'Artemisia rendrait ses œuvres distinctes de celles de ses contemporains mâles. Garrard se demande également pourquoi Gentileschi fut la première femme artiste de la période baroque à obtenir un réel succès. Le caractère compétitif de Gentileschi l'aurait rendue unique, puisque les autres femmes peintres se seraient seulement contentées d'être acceptées professionnellement au lieu de chercher à démontrer une réelle originalité. Toujours selon Garrard, Artemisia ne tendit aucunement vers le conservatisme pictural en adoptant les dernières modes : la *fiorentinità* et le classicisme de la ville de Naples¹⁰³. Elle eut aussi une grande importance auprès de ses contemporains, Rembrandt et Velázquez s'étant inspirés de son œuvre¹⁰⁴. Dans le chapitre « Artemisa Gentileschi's Heroic Women », Garrard entend mettre à l'épreuve sa

¹⁰⁰ Mary Garrard., *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p.3.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 5-6 et p. 202.

¹⁰³ *Ibid.*, p.6.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 58 et p. 369.

théorie selon laquelle cette artiste est la première à mettre de l'avant des protagonistes de sexe féminin tuant, souffrant et capables du plus haut raisonnement moral. Son analyse des images de Suzanne, Lucrece, Cléopâtre, Judith et l'*Autoportrait comme allégorie de la peinture* forment la pierre angulaire de son livre. Dans chaque cas, une longue étude des sources littéraires et des motifs visuels s'ensuit. Pour ne donner qu'un exemple, un autoportrait d'Artemisia est traité en le juxtaposant avec la *Médaille de Lavinia Fontana*, *La Pittura* de Bartolommeo Passarotti et l'*Iconologia* de Ripa. Cela concourt à prouver l'idée selon laquelle seule une femme pouvait fusionner en une même toile sa propre image à celle de l'allégorie de la peinture, celle-ci étant traditionnellement dépeinte sous des traits féminins¹⁰⁵. Néanmoins, on peut argumenter que les longues analyses de Garrard ont tendance à délaissier les œuvres de l'artiste pour porter davantage attention au contexte biographique derrière elles.

Cependant, Bissell se dissocia de ce type d'argumentation dans *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art* publié en 1999. Pour lui, l'argumentation féministe essentialiste chère à Garrard aurait fait en sorte que celle-ci attribue faussement à l'artiste la *Madone à l'Enfant* de Princeton, la *Cléopâtre* de Gênes et la *Lucrece* de Naples¹⁰⁶. De plus, il remet en question les convictions féministes d'Artemisia, puisqu'il n'y voit qu'un anachronisme, une notion à laquelle nous

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 337.

¹⁰⁶ Raymond Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, *op. cit.*, p. 156.

reviendrons plus tard¹⁰⁷. À cela, Garrard répondit dans *Artemisia Gentileschi around 1622 : the shaping and reshaping of an artistic identity* que le féminisme n'a jamais été statique ou une orthodoxie monolithique¹⁰⁸. On peut le comparer avec le terme « science » qui n'a pas été utilisé dans un sens moderne au XVII^e siècle, bien que l'on utilisait à cette époque des concepts scientifiques fondamentaux. Enfin, elle se défend que le féminisme écarte l'œuvre d'Artemisia de l'histoire de l'art traditionnel, et soutient qu'il sert plutôt à jeter un regard nouveau sur la créativité artistique. Bref, ces propos rejoignent bien la pensée de Yael Even selon laquelle l'analyse de Bissell est conventionnelle, patriarcale et antiféministe¹⁰⁹.

2.2.3 L'approche psychanalytique

Cependant, un survol de l'intérêt porté à Artemisia Gentileschi ne saurait être complet sans un retour sur la perspective psychanalytique qui adopta une position similaire à l'instar des représentants de l'approche féministe. La toile *Judith tuant Holopherne* d'Artemisia Gentileschi, réalisée vers 1620 et aujourd'hui conservée au Museo Nazionale di Capodimonte à Naples, suscita à partir du XX^e siècle un grand intérêt comme en témoigne la longue fortune critique rattachée à cette œuvre. Cela n'est pas surprenant étant donné l'équation entre décapitation et castration que l'on

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁸ Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622 : the shaping and reshaping of an artistic identity*, Berkeley, Berkeley California Press, 2001, pp. 15 à 18.

¹⁰⁹ Yael Even, «Review : *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art; Gentileschi around 1622 : the shaping and reshaping of an artistic identity*», *Woman's Art Journal*, volume 23, numéro 1, Printemps-été 2002, p. 37.

appliqua à d'autres peintres de l'époque baroque comme le Caravage¹¹⁰. Pour Hans Kleinschmidt qui soutient une approche psychanalytique, les bras du chef assyrien ressembleraient à des cuisses et la tête de celui-ci, recouverte de cheveux, pourrait être confondue avec la région génitale¹¹¹. L'intention inconsciente derrière cette représentation serait claire : dépeindre une scène castratrice. En des termes freudiens, on rappellerait ici l'envie du pénis au moment où la femme reconnaît sa castration et, conséquemment, la supériorité de l'homme sur elle, ce qui l'amènerait alors à se rebeller¹¹².

Pour Marcia Pointon, cette toile entre fortement en contraste avec le style d'Orazio qui évitait toute représentation d'effusion de sang et de douleur physique¹¹³. Artemisia aurait copié une toile semblable du Caravage en changeant le caractère de Judith pour la rendre plus énergique dans l'action, lui donnant les muscles d'un tireur d'expérience. Cela évoquerait la recreation d'un autre acte aussi sanglant et violent : l'accouchement. Le rapprochement reposerait d'abord sur la disposition des bras d'Holopherne formant un « V » semblable aux cuisses d'une femme écartant les jambes pour donner naissance. Judith assisterait à cette mise au monde accompagnée de sa servante qui appliquerait une pression sur l'abdomen à la manière d'une sage-femme. De plus, Pointon souligne que Bissell lui-même avait

¹¹⁰ Laurie Schneider, «Donatello and Caravaggio: The Iconography of Decapitation», *American Imago*, numéro 1, 1976, pp. 76-91.

¹¹¹ Hans Kleinschmidt, «Discussion of Laurie Schneider's Paper», *American Imago*, numéro 1, 1976, p. 95.

¹¹² Mary Jacobus, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 130.

¹¹³ Marcia Pointon, « Artemisia Gentileschi's *The Murder of Holofernes* », *American Imago*, numéro 4, vol. 38, hiver 1981, p. 351.

remarqué le caractère étrange de cette scène, celui-ci croyant que, consciemment ou non, Artemisia aurait remplacé Holopherne par Tassi, l'homme qui l'avait violée¹¹⁴. Cependant, elle se dissocie de cette interprétation et affirme que cette peinture est l'expression des peurs profondes et des appréhensions de l'artiste. Ces craintes seraient le reflet de l'expérience de parturition que le docteur Joseph Slap décrit comme l'expérience de la castration par la femme l'amenant à des fantaisies de vengeance contre les hommes¹¹⁵. Sous cette lumière psychanalytique, cette toile serait une riche récapitulation autobiographique de la part d'Artemisia Gentileschi.

Cependant, cette analogie entre la *Judith tuant Holopherne* et l'accouchement ne fait pas objet de consensus dans le domaine de l'histoire de l'art. Pour Bissell, les affirmations de Pointon sont irrecevables. La conception de cette toile précède le premier accouchement d'Artemisia, ce qui fait en sorte que cette scène du meurtre d'Holopherne ne peut être autobiographique¹¹⁶. Ensuite, les bras ne seraient pas disposés en « V », mais bien parallèles l'un à l'autre et perpendiculaires aux épaules. Le genou gauche est proéminent et le droit est tout de même visible. Les mains d'Arbra ne sont pas posées sur l'abdomen du général assyrien, mais tiennent plutôt son avant-bras gauche. Enfin, le tout, bien que compositionnellement déroutant, ne laisserait pas d'ambiguïté sur l'action représentée¹¹⁷. Toutefois, ce refus catégorique de la psychanalyse dans les arts peut

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 353.

¹¹⁵ Joseph Slap, «A Note on the Drawing of Dream Details», *The Psychanalytical Quarterly*, numéro 45, 1976, pp. 455-456.

¹¹⁶ Raymond Ward Bissell, *op. cit.*, p. 130.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 130.

dénoter un biais rigide contre cette dernière qui se traduirait dans l'exposé de Bissell par l'affirmation d'un scepticisme envers la validité des théories freudiennes avant même d'avoir entamé l'analyse de la thèse de Pointon¹¹⁸.

2.2.4 Les médias populaires et les fictions « historiques »

Artemisia Gentileschi étant devenue un symbole parmi les féministes, il est peu surprenant que cet engouement se soit transmis au-delà de l'histoire de l'art. Aujourd'hui, on peut dénombrer pas moins de quatre romans, une pièce de théâtre et un film consacrés exclusivement à la vie de l'artiste¹¹⁹. Une chanteuse américaine, Linda Smith, a dédié l'un de ses disques à cette peintre du XVII^e siècle¹²⁰. Penhaligon a même nommé l'un de ses produits *Artemisia*, un parfum s'adressant à l'identité complexe et intime des féministes¹²¹. Devant cet enchevêtrement d'interprétations et d'appropriations plus ou moins sérieuses qui se fondent sur la biographie de l'artiste, nous nous restreindrons ici à l'analyse des œuvres d'Anna Banti et d'Agnès Merlet : la célébrité d'Artemisia est-elle due à sa supériorité artistique ?

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹¹⁹ Anna Banti, *Artemisia*, Milano, Bompiani, 1996 ; Sally Clark, *Life Without Instruction*, Vancouver, Talon-Books, 1994 ; Rauda Jamis, *Artemisia ou la Renommée*, Paris, Presses de la Renaissance, 1990 ; Alexandra Lapierre, *Artemisia : Un duel pour l'immortalité*, Paris, Robert Laffont, 1998 ; Agnès Merlet, *Artemisia*, Miramax Films et Première Heure Long Métrage, 1998, Vidéocassette VHS, 98 minutes, son ; Susan Vreeland, *La passion d'Artemisia*, Paris, L'Archipel, 2003.

¹²⁰ Sara Burrows, « Inspiration isn't always a dramatic flash. For singer-songwriter Linda M. Smith of North Mayfair, the notion of creating a cycle of songs about the Italian Renaissance painter, Artemisia Gentileschi, 1593-1652, took shape over half-a-dozen years », *Lincolnwood Review*, 19 janvier 2006. [Consulté le 5 janvier 2009 : <http://www.highbeam.com/doc/1N1-110D540DA0F7C9F0.html>]

¹²¹ « Penhaligon's Honors Female Artist with a New Fragrance : Artemisia to Launch September 2002 », *PR Newswire*, 22 août 2002, Adresse URL: <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-90833227.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

Artemisia fut publié en 1947 par Lucia Lopresti, épouse de l'historien d'art Roberto Longhi. Lucia Lopresti atteint la renommée au cours des années suivant la Deuxième Guerre mondiale en tant qu'historienne d'art, auteure et critique d'art et de littérature. Elle attira l'intérêt du milieu académique à la suite de la traduction du livre en question en langue anglaise en 1988¹²². Tout au long de sa carrière littéraire, le thème des relations entre femmes fut prépondérant sans toutefois emprunter un ton féministe, comme cela se retrouve dans *Itinerario di Paolina* (1937), *La Monaca di Sciangai* (1957) et *Noi credevamo* (1967). Dans le roman en question, l'auteure défend plutôt une solidarité et une amitié intemporelle entre personnes de sexe féminin.

Artemisia est classé en tant que roman historique. Le genre témoigne des changements dans la perception de l'histoire en littérature du début du XX^e siècle en reprenant les paramètres théoriques de la subjectivisation de l'histoire et d'autoréflexivité¹²³. Le texte est écrit à la première personne, le « je » confondant Artemisia Gentileschi à la narratrice. On détient peu d'informations sur cette dernière, à l'exception qu'elle connut les affres de la guerre, Florence étant alors en ruine à la suite de la retraite des Nazis. Le talent de Lucia Lopresti réside dans cette habileté à rapprocher ces deux personnalités en démontrant qu'une femme du XX^e

¹²² Valeria Finucci, « A Portrait of the Artist as a Female Painter : The Kunsterroman Tradition in Anna Banti's *Artemisia*, *Quaderni d'Italinistica*, numéro 8, 1987, pp. 167-193 ; Deborah Heller, « Remembering Artemisia : Anna Banti and Artemisia Gentileschi » dans *Donna: Women in Italian Culture*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 99-108 ; Deborah Heller dans « Contemporary Women Writers in Italy : A Modern Renaissance », Ahmerst, University of Massachusetts Press, 1990, pp. 45-60.

¹²³ Elisabeth Wesseling, *Writing history as a Prophet : Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins, 1991, pp. 72-88.

siècle peut se sentir très près d'une autre ayant vécu à une époque différente. L'espace et le temps laissent place à une relation intime et imaginaire dans laquelle Anna Banti tente de réparer la réputation de la comparse peintre que son mari Roberto Longhi avait entachée dans son article de 1916.

Les informations sur Artemisia Gentileschi étant moindres à l'époque, Anna Banti dut faire appel davantage à l'interprétation pour réaliser son histoire à demi biographique. Par exemple, l'auteure la décrit comme une femme blonde, tandis que nous savons qu'elle avait un teint beaucoup plus foncé, comme le révèle l'*Autoportrait* plus ou moins fictionnel conservé à Kensington, peint aux alentours de 1630¹²⁴. Selon Banti, une relation conjugale somme toute harmonieuse laisse planer un grand vide dans la vie de l'artiste au moment de la séparation. Lorsque Pierantonio Stiattesi développe une relation avec une autre femme quelques années par la suite, Artemisia se sent désespérée au point de ne pouvoir se mettre à entretenir de rapports significatifs avec les hommes pour le reste de sa carrière. Seuls les liens d'amitié féminine deviennent possibles pour elle qui cherche désormais le réconfort de la compagnie d'Annella Rosa, une femme violente, et de Cecilia et Arcangela. La peintre voit également sa propre fille s'écarter d'elle par son refus d'apprendre les arts. Nous savons toutefois que cela ne fut pas le cas, et qu'Artemisia aurait même recommandé Porziella en des lettres destinées à des

¹²⁴ Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi Around 1622 : the Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, Berkeley, Berkeley California Press, 2001, p. 55.

mécènes potentiels¹²⁵. Ce manque d'information étant probablement insurmontable pour Anna Banti, cela explique probablement le passage de la première personne à l'utilisation d'un narrateur omniscient en deuxième moitié du récit. On peut également souligner les critiques de féministes comme Mary Garrard qui condamnent ce roman en dénonçant la priorité accordée à la vie amoureuse au détriment de la carrière artistique de l'artiste¹²⁶.

Le récit développé par Lucia Lopresti contient des imprécisions mineures si on le compare avec les libertés d'interprétation présentes dans le film *Artemisia* réalisé en 1997 par Agnès Merlet. Cette œuvre cinématographique escamote de façon importante la réalité historique dans l'objectif de créer un effet dramatique. Même si elle obtint peu d'attention en France même, elle reçut une plus grande couverture médiatique aux États-Unis où elle fut ardemment critiquée. Mary Garrard et Gloria Steinem coécrivirent un document, intitulé *Now You've Seen the Film, Meet the Real Artemisia Gentileschi*, qui fut distribué lors de la première afin d'informer le public des distorsions avec lesquelles on maltraitait l'artiste¹²⁷. Parmi les reproches formulés, les deux auteures soulignaient que la relation entre Tassi et la jeune peintre ne fut jamais consensuelle, et que la présence de l'homme n'est pas

¹²⁵ *Ibid.*, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 385.

¹²⁶ *Ibid.*, « Artemisia and Susanna » dans *Feminism and Art History : Questioning the Litany*, New York, Harper & Row, 1982, p. 171.

¹²⁷ Griselda Pollock, « Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem » dans *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 172.

une condition essentielle à la création féminine. En effet, le film dépeint le viol en tant qu'acte nécessaire afin que Tassi s'immisce dans le cœur d'Artemisia qui, quelques temps par la suite, développe une relation amoureuse avec son agresseur. Devant le tollé provoqué, on ne peut s'étonner que la compagnie Miramax ait dû cesser d'affirmer que le film constituait une histoire vécue.

Dans le film, Agnès Merlet montre une Artemisia Gentileschi qui vit pleinement sa sexualité. On représente celle-ci en tant que jeune femme précoce et quelquefois même provocante. Par exemple, elle demande à un ami masculin de poser pour elle, tandis qu'elle fait fi de la règle de l'époque proscrivant les femmes de dessiner des nus. Heureuse d'approfondir ses connaissances en matière de sexualité, on la retrouve un peu plus tard en train d'observer un couple s'unissant sur la plage. Le thème de la curiosité réapparaît lorsqu'elle scrute une orgie à laquelle son professeur de perspective assiste. Cet intérêt pour l'anatomie à des fins artistique sert bien sûr à annoncer son histoire d'amour avec Agostino Tassi, ce qui permet à la jeune peintre d'assouvir tout à la fois ses pulsions scopique et sexuelle.

Finalement, la controverse entourant le positionnement d'Artemisia Gentileschi par rapport à son père dépend largement de la perspective théorique employée. Pour Roberto Longhi, une femme peignant des atrocités telles que *Judith tuant Holopherne* était inconcevable, et il démontrait une aversion envers l'artiste peu orthodoxe ayant réalisé une telle œuvre. Les historiennes de l'art féministes

adoptèrent une vision totalement opposée. Pour Garrard, il existerait une différenciation sexuelle en arts permettant de reconnaître l'œuvre d'une femme en fonction d'une sensibilité caractéristique que l'homme ne posséderait pas. Artemisia serait innovatrice dans son dépassement du conservatisme pictural de ses contemporains féminins et par sa représentation de ses héroïnes selon une perspective protoféministe. Bien sûr, l'histoire de l'art plus traditionnelle, comme l'incarne Bissell, n'adhère pas à de telles affirmations, et il avance que le cadre théorique de Garrard est anachronique, une critique contre laquelle celle-ci se défend. L'idée d'un lien entre l'art et la vie privée fut portée à son paroxysme par les tenants de la théorie psychanalytique comme Pointon qui affirme que le sujet inconscient d'une toile comme *Judith tuant Holopherne* serait en fait une scène de parturition. Cette fascination pour l'artiste s'étendit à la création d'œuvres de fiction comme celles d'Anna Banti. Cette dernière, en utilisant la première personne tant pour la narratrice que pour la peintre, pose le problème de la surinterprétation, une question dont ne semble pas se soucier le film d'Agnès Merlet. Cette réalisatrice propose ce qu'on pourrait qualifier de féminisme d'inspiration européenne dans lequel Artemisia Gentileschi vit sa sexualité à fond. Cette perspective ne semble pas rallier ses consœurs américaines qui, comme nous le savons, tendent à adhérer à une version davantage puritaine de ce mouvement¹²⁸. Toutefois, la controverse entourant Artemisia Gentileschi est loin de n'avoir eut un impact que dans la seule histoire de l'art. Le droit s'est également intéressé à elle, une juriste féministe comme Catherine MacKinnon voyant dans *Suzanne et les vieillards* une œuvre

¹²⁸ Wendy Kaminer, *Free for All : Defending Liberty in America Today*, Boston, Beacon Press, 2002, pp. 145-147.

pornographique par l'attitude apeurée et subordonnée de l'héroïne qui constituerait un excitant sexuel potentiel pour les hommes¹²⁹.

¹²⁹ Jean-François Gaudreault-DesBiens, *La liberté d'expression entre l'art et le droit*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996, pp. 249-250.

3. La réception de l'exposition

C'est en février 2002 que s'ouvrit *Artemisia and Orazio Gentileschi : Father and Daughter in Baroque Italy* au Metropolitan Museum. Nous nous proposons d'étudier la réception de ce jumelage expositionnel dans un contexte où cette femme artiste jouit d'une grande visibilité aux États-Unis depuis les années 1980. Nous avons consulté les outils de recherche Art Full Text, Canadian Periodical Index, Highbeam, Journal Storage et ProQuest afin de constituer notre dossier de presse. Nous avons trouvé vingt-sept articles répertoriés dans les revues d'art, journaux et Internet. Toutefois, nous devons souligner que les critiques provenant des spécialistes ne parurent pas essentiellement dans les publications spécialisées, mais également dans les médias populaires. Alors que les commissaires Judith Mann et Keith Christiansen admettent leur visée, une poignée d'auteurs mirent en parallèle leur discours avec celui des féministes pour former un ensemble négocié qui, bien qu'exact, laisse toutefois certaines questions en suspens. Nous allons également démontrer que cet événement portant sur les Gentileschi constitue une révision du discours dominant, à savoir l'interprétation féministe sur Artemisia Gentileschi depuis la fin des années 1980. Les tenants de ce discours contre-attaquèrent non seulement dans le dossier critique que nous analyserons, mais également, fait important, dans ce que nous nous proposons d'appeler le contre-catalogue *The Artemisia Files*, publié en 2006.

3.1 Le code hégémonique : la vision des commissaires de l'exposition

Lors de sa tenue à Rome, l'exposition avait été divisée en deux. La première partie était dédiée à Orazio Gentileschi, tandis que la seconde moitié était consacrée

à sa fille¹³⁰. Les œuvres des artistes n'étaient pas juxtaposées. Lors de son aménagement en territoire américain, on exposa 51 œuvres par Orazio et 35 toiles réalisées par Artemisia Gentileschi. L'organisation des salles fut identique, à l'exception des premières peintures d'Artemisia qui furent mises côte à côte avec les toiles d'Orazio réalisées de 1605 à 1615. Selon Judith Mann, c'est par nécessité que l'accent avait été mis sur le père d'Artemisa, étant donné la facilité avec laquelle il avait été possible d'emprunter ses toiles à l'intérieur des frontières italiennes. Dans la version américaine de l'exposition, les œuvres furent présentées de manière à favoriser la comparaison entre le père et la fille, tandis que la seconde partie demeura relativement inchangée. Le milieu académique profita de l'occasion pour faire progresser la recherche. Ainsi, un consensus s'établit notamment en faveur de la reconnaissance de la *Vierge à l'enfant avec un rosaire* de 1651 en tant que faisant partie intégrante du corpus d'Artemisia Gentileschi¹³¹. Par contre, la *Madeleine pénitente* de 1625-1626 fut retirée et reléguée au statut de copie ultérieure (figure 4)¹³².

L'événement fut également une occasion de réaffirmer la supériorité d'Orazio Gentileschi, une idée formulée par Roberto Longhi dès 1916. Parmi les tenants de cette ligne de pensée, nous dénombrons six articles en soutien à ce point de vue dans la réception critique de l'exposition¹³³. Pour des raisons pratiques, nous

¹³⁰ Mary Garrard, Ann Sutherland Harris, Judith Mann *et al.*, *Artemisia Gentileschi : Taking Stock*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 1.

¹³¹ *Ibid.*, p. 2.

¹³² *Ibid.*, p. 3.

¹³³ Celestine Bohlen, « Elusive Heroine Of the Baroque; Artist Colored by Distortion, Legend and a Notorious Trial », *The New York Times*, 18 février 2002, Adresse URL : <<http://query.nytimes.com>

n'aborderons pas tous ces textes, mais seulement les cas que nous trouvons particulièrement représentatifs. Toutes ces contributions proviennent de journalistes, mis à part deux d'entre elles, l'une provenant d'un critique, et l'autre d'une historienne de l'art¹³⁴. C'est donc sur celles-ci que nous concentrerons notre attention. À l'exception de deux d'entre eux qui apparaissent dans des mensuels, tous ces écrits furent publiés dans des journaux de la presse populaire¹³⁵. Michael Kimmelman nous semble exemplaire dans sa reprise du code hégémonique défendu par les commissaires. Il débute son texte en vantant l'art d'Orazio Gentileschi qui, écrit-il, est tendre au point d'en faire pleurer ceux qui observent ses toiles. Il loue l'éclectisme de ce peintre qui usa de sa liberté artistique pour intégrer à ses peintures les meilleures caractéristiques des œuvres passées et contemporaines au XVII^e siècle. Il ne s'immisce pas dans le débat des attributions, mais rejette du revers de la main l'influence potentielle qu'aurait pu avoir la vie d'Artemisia Gentileschi sur l'art de celle-ci. Il refuse toute forme de féminisme à cette artiste : « *Keenly aware*

/gst/fullpage.html?res= 9E0CE4D7113FF93BA25751C0A9649C8B63 &sec=&spon=&&scp=3&sq=keith%20christiansen,%20orazio%20and%20artemisia%20gentileschi&st=cse > : consulté le 5 janvier 2009 ; Andrew Ferren, « Orazio and Artemisia : Father and Daughter Artists of the Baroque », *The World and I*, 1^{er} mars 2002, p. 96 ; Michael Kimmelman, « ART REVIEW : Artistic Kin, so Different Yet So Alike », *The New York Times*, 22 février 2002, Adresse URL : <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C00E1DA123EF931A15751C0A9649C8B63&scp=1&sq=keith%20christiansen,%20orazio%20and%20artemisia%20gentileschi&st=cse>> : consulté le 5 janvier 2009 ; Carol Vogel, « INSIDE ART », *The New York Times*, 22 février 2002, Adresse URL : <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E03E1DB123EF931A15751C0A9649C8B63&scp=2&sq=keith%20christiansen,%20orazio%20and%20artemisia%20gentileschi&st=cse>> : consulté le 5 janvier 2009 ; Shana Wang, « Metropolitan Museum of Art Hosts Father and Daughter Show », *University Wire*, 8 mars 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P1-51288176.html>> : consulté le 5 janvier 2009 et Karen Wilkin, « Father & Daughter at the Met », *New Criterion*, 1^{er} avril 2002, Adresse URL : < <http://www.highbeam.com/doc/1G1-85462601.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

¹³⁴ Le critique d'art en question est Michael Kimmelman, tandis que l'historienne d'art mentionnée est Karen Wilkin.

¹³⁵ Nous retrouvons ces deux exceptions dans les articles d'Andrew Ferren et de Karen Wilkin qui furent respectivement publiés dans *The World and I* et dans *New Criterion*. Ces deux publications constituent des mensuels dédiés respectivement aux sciences humaines en général et à la critique conservatrice de la vie culturelle.

of being a woman in a man's world, she seems to have been determined above all not to be perceived as a female artist, of which there were many others in her day »¹³⁶. Il suggère aussi que les peintures de cette femme artiste ne sont que le prolongement des demandes du marché, et que les dernières œuvres de cette peintre constituent des peintures tout simplement affreuses. On retrouve là les positions du catalogue d'exposition.

Dans cet ouvrage, la stratégie employée pour affirmer la supériorité d'Orazio repose davantage sur l'importance accordée aux défauts artistiques de sa fille que sur les qualités du peintre lui-même. L'introduction de Keith Christiansen souligne les problèmes compositionnels de la *Judith tuant Holopherne* de 1612-1613, une des toiles les plus renommées d'Artemisia, dont la clarté spatiale et l'échelle laisseraient à désirer¹³⁷. Le chapitre d'Elizabeth Cropper explique bien le point de vue privilégié lors de l'exposition. Selon cette auteure, il faudrait oublier à tout prix l'histoire du viol pour tenter de faire émerger la « vraie » Artemisia, puisqu'il ne faudrait pas lire ses œuvres de jeunesse en tant que réaction à ce passage douloureux¹³⁸. La voix de l'artiste telle qu'elle est retranscrite dans les actes du procès serait si forte et l'épisode si choquant qu'il faudrait commencer par étudier la fin de la vie de cette

¹³⁶ Michael Kimmelman, « ART REVIEW : Artistic Kin, so Different Yet So Alike », *The New York Times*, 22 février 2002, Adresse URL : <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C00E1DA123EF931A15751C0A9649C8B63&scp=1&sq=keith%20christiansen,%20orazio%20and%20artemisia%20gentileschi&st=cse>> : consulté le 5 janvier 2009.

¹³⁷ Keith Christiansen et Judith Mann, *Orazio and Artemisa Gentileschi*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2001, p. 12.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 265.

femme pour retourner vers le début de façon à éviter toute contamination issue de la biographie de l'artiste¹³⁹.

Elizabeth Cropper effectue également un retour sur l'exposition dédiée à Artemisia qui se tint à la Casa Buonarrotti de Florence en 1991. Elle soutient que cet événement aurait échoué dans son objectif premier qui était de mettre en lumière la carrière de l'artiste au lieu que de ressasser sa biographie. En essayant de dénoncer les recours à la psychanalyse et à la sociologie qui transformèrent cette peintre en figure sacro-sainte du féminisme, les commissaires d'alors n'auraient réussi qu'à convaincre le public du mépris auquel cette femme aurait été soumise au cours de son existence. Selon elle, cela serait un point de vue qu'il faudrait corriger.

Pour cette même historienne d'art, les femmes du XVII^e et, par extension, Artemisia Gentileschi, auraient bénéficié de meilleures conditions que ne le laissent entendre les féministes. En se basant sur les écrits de Giulia Calvi, l'auteure défend l'hypothèse selon laquelle le couvent et la famille constitueraient des environnements dans lesquels il aurait été possible pour une femme d'acquérir pouvoir et influence dans la société italienne à l'époque baroque¹⁴⁰. Artemisia ayant perdu sa mère au cours de sa jeunesse, son père lui enseigna les rudiments de la peinture, et c'est par ce travail qu'elle se distingue de ses consœurs. L'adulation dont elle bénéficie actuellement ne serait pas justifié selon cette perspective :

Whether or not women were taken seriously as artists in the seventeenth century, Artemisia clearly was, and her very exceptionality was a

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 267.

sustaining principle in her career. None of this resembles modern feminist critiques against having to make choices between work and family or of women artists not being taken seriously [...] None of this justifies thinking that Artemisia Gentileschi is a gift to the twentieth century or the twenty-first »¹⁴¹.

Elizabeth Cropper s'oppose au féminisme qui mettrait trop l'accent sur la vie de l'artiste. Une telle prise de position nous étonne, puisque l'histoire de l'art traditionnelle utilise toujours la biographie de l'artiste.

Elle poursuit en soulignant les succès et la célébrité d'Artemisia Gentileschi de son vivant. Cette dernière fut la première femme à être admise à l'Accademia del Disegno en 1614, et eut le privilège d'être soutenue par les Médicis¹⁴². Elle joignit l'Accademia dei Desiosi à Rome en 1620 où elle s'attira le mécénat de la maison de Savoie. Jérôme David (v. 1605-v. 1670) produisit une gravure d'elle et remarqua qu'elle constituait un « miracle davantage envié qu'imité »¹⁴³. Un dénommé Antonio Colluraffi, poète dont on retrouva la correspondance, soutint que l'art d'Artemisia dépassait celui des peintres antiques, en incluant Apelle et Zeuxis. Comme Rome avait produit de grandes merveilles, écrivait-il, la fille d'Orazio produisait des *stupori*¹⁴⁴. Cette dernière obtint des commissions de premier ordre du roi Philippe IV d'Espagne qui accrocha ses œuvres en compagnie des toiles de Van Dyck et de Rubens. Tous ces succès témoignent du respect des contemporains pour cette artiste, et Elizabeth Cropper croit qu'il serait injuste de prétendre que cette peintre fut persécutée.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 268.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

Dans un article faisant suite au catalogue d'exposition, Keith Christiansen affirme qu'il ne faudrait pas attribuer une trop grande indépendance artistique à la jeune Artemisia Gentileschi étant donné son rôle d'assistante à l'atelier d'Orazio (figure 5)¹⁴⁵. Il donne à titre d'exemple une *Judith tuant Holopherne* qui fut cataloguée lors du procès pour viol de 1612¹⁴⁶. Une confusion demeure à savoir qui, du père ou de la fille, peignit l'œuvre, puisqu'en termes légaux la toile demeurait la propriété du maître de famille. Quoi qu'il en soit, ce dernier commença à promouvoir sa fille en tant qu'artiste autonome de l'atelier à partir de juillet 1612 au moment où il envoya une lettre à la duchesse de Toscane lui demandant son soutien lors du procès pour défloration. Christiansen soutient donc qu'on ne saurait comprendre les premières œuvres de cette femme artiste qu'en les considérant en tant que « prolongement » de l'art de son père¹⁴⁷.

La *Suzanne et les vieillards* de 1610 serait un autre cas patent confirmant cette hypothèse (figure 1). Si elle n'avait pas été signée par sa fille, Keith Christiansen croit que cette toile aurait sûrement été attribuée à Orazio Gentileschi¹⁴⁸. Plusieurs signes indiqueraient que ce dernier en est l'auteur dans l'ensemble. La pose de l'héroïne biblique dérivée d'une œuvre de Michel-Ange, la disposition spatiale négligée et la mise en scène à l'extérieur constituent des indications en ce sens. Toutefois, les mains de l'héroïne auraient pour modèle celles d'Artemisia Gentileschi. Selon le traitement aux rayons X auquel la peinture fut

¹⁴⁵ Keith Christiansen, « Becoming Artemisia : Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition », *Metropolitan Museum Journal*, volume 39, 2004, pp. 101-126.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

soumise, les vieillards observaient à l'origine la scène avant qu'Artemisia ne décide de leur donner un aspect conspirateur caractéristique de l'art d'Orazio. La toile ne serait qu'une façon détournée de promouvoir sa fille, le traitement de la peau et les vagues d'eau requérant l'apport d'un peintre d'expérience.

La deuxième version de ce thème de 1613-1614 témoignerait des intérêts véritables de la jeune artiste à savoir la narration dramatique et l'expressivité¹⁴⁹. Artemisia se serait inspirée des œuvres du Caravage exposées à la chapelle Cerasi pour créer une œuvre démontrant pour la première fois son indépendance artistique. En mettant en scène des personnages richement vêtus, elle aurait désiré prouver sa conformité aux goûts locaux et à l'industrie régionale de sa nouvelle ville de résidence, Florence, tout en prouvant sa maîtrise du caravagisme romain. Keith Christiansen souligne que les traitements aux rayons X démontreraient qu'Orazio aurait généralement été consciencieux dans le dessin préparatoire de ses figures. En comparaison, sa fille aurait été encline à modifier la pose de ses personnages et à tracer rapidement leurs contours.

La *Cléopâtre* de 1610-1612 serait conséquemment de la main d'Orazio étant donné son accent sur les contours des figures, son éclairage, ses transparences et ses textures qui sont trop réussis (figure 6)¹⁵⁰. Artemisia aurait par contre créé la *Lucrece* de 1612-1613. La fermeté des lignes délimitatives serait due au fait qu'on aurait là une seconde version dérivée d'un original. L'héroïne ne tient pas le

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

poignard de la bonne main, et Christiansen voit là une preuve que l'artiste aurait utilisé sa propre image comme modèle. L'accent mis sur l'arme rappellerait l'épisode du viol pendant lequel elle se défendit contre Tassi grâce à un couteau. Keith Christiansen ajoute que le comportement d'Artemisia Gentileschi témoignerait d'un esprit pratique. Par exemple, cette artiste reprit plusieurs de ses œuvres précédentes comme la *Madonne à l'enfant* de la galerie Spada, réalisée vers 1616-1620, qui fut considérablement retravaillée dans la version du palais Pitti et qui serait datée de 1615-1620. L'aspect davantage artificiel des poses et la sentimentalité de cette dernière représentation rendrait perceptible une adaptation réglée en fonction de la demande du marché face à de telles images.

La sophistication et l'aspect ambitieux des *Judith tuant Holopherne* seraient, toujours selon Christiansen, des conséquences de l'influence artistique d'Alessandro Allori, artiste ayant vécu de 1535 à 1607 (figures deux et trois)¹⁵¹. Ce dernier ayant été à la fois acteur et peintre, il y aurait dans ses toiles une influence du théâtre¹⁵². La vraisemblance étant centrale pour lui, le peintre aurait étudié un morceau de soie pendant des mois avant de réaliser une toile ayant pour thème Judith tuant Holopherne. Il employa également pour ce projet sa maîtresse comme modèle, que l'on nommait La Mazzafirra, en lui donnant les traits de l'héroïne. Cette métaphore biographique aurait sûrement inspiré, selon Keith Christiansen, Artemisia Gentileschi à effectuer des références à sa vie privée dans ses œuvres. Aussi, ses

¹⁵¹ Keith Christiansen, « Becoming Artemisia : Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition », *op. cit.*

¹⁵² *Ibid.*

Judith tuant Holopherne ne seraient qu'un effort visant à égaler la sophistication du langage visuel de son contemporain Allori.

3.2 Le code négocié

Avant de passer au code oppositionnel, nous croyons qu'il est ici approprié d'analyser le code négocié pour des raisons qui apparaîtront davantage évidentes plus loin dans notre propos. Afin de comprendre la réception d'une œuvre, ou d'une exposition dans notre situation, il importe d'analyser son contexte de création comme le propose Hans Robert Jauss. Dans le cas d'*Orazio and Artemisia Gentileschi : Father and Daughter Painters in Baroque Italy*, nous assistons à une mise à jour des idées déjà formulées par Roberto Longhi et qui avaient été contestées par l'émergence dans les années 1980 d'une histoire de l'art féministe. Bien que ce spécialiste de la Renaissance ait avancé qu'Artemisia Gentileschi représente la seule femme italienne qui ait jamais compris la peinture, il ne se gênait pas pour rappeler l'infériorité de l'artiste, qu'il jugeait paresseuse par rapport à des contemporains mâles comme Massimo Stanzione¹⁵³. Ce genre d'idées colore son jugement de certaines des toiles désormais les plus connues de la peintre. Ainsi, Longhi écrit de la *Judith tuant Holopherne* :

Ma questa è la donna terribile ! Una donna ha dipinto tutto questo ? Imploriamo grazia [...] Ciò che sorprendere è l'impassibilità ferina de qui ha dipinto tutto questo, ed è persino riuscita a rincontrare che il sangue sprizzando con violenza può ornare di due bordi di gocciolate a colo lo zampillo centrale ! Incredibile, vi dico¹⁵⁴!

Ce passage rend clair le dégoût de l'auteur pour la violence présente dans la représentation en notant qu'il soit inconcevable d'ajouter des gouttelettes au flot

¹⁵³ Roberto Longhi, *op. cit.*

¹⁵⁴ Roberto Longhi, *ibid.*

central de sang s'écoulant de la blessure du général. En effectuant une telle analyse, Longhi ressortait la peinture de l'ombre tout en soulignant ses défauts artistiques. C'est cette vision autrefois hégémonique qui a perdu beaucoup de son poids avec l'avènement du féminisme. Nous pouvons suggérer que dans la publication du catalogue raisonné de Mary Garrard en 1989, le point de vue des féministes est graduellement passé de vision oppositionnelle à vision dominante en la matière. Aussi, l'horizon d'attentes des spectateurs, influencé par la nouvelle *doxa* féministe diffusée, amplifiée et quelquefois déformée par les médias populaires, entre en contradiction avec la recreation expositionnelle des idées de Roberto Longhi.

Dans le cadre de la couverture de l'exposition, nous avons dénombré quatre articles cherchant à faire le pont entre la vision des commissaires et le point de vue contraire¹⁵⁵. Parmi ces textes, deux proviennent d'historiens de l'art chevronnés, un autre d'un historien tout court, et le dernier d'un journaliste¹⁵⁶. Mis à part une exception, tous ces textes furent publiés dans des journaux relevant de la presse

¹⁵⁵ Arthur C. Danto, « Artemisia and the Elders (Artemisia Gentileschi, Orazio Gentileschi), *The Nation*, 8 avril 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-84165968.html>> : consulté le 5 janvier 2009 ; Andree Hayum, « Orazio & Artemisia : a Current Exhibition Tracks the Intertwined Careers and Distinctive Formal Strategies of the Gentileschi- History's most Noted Father-Daughter Artistic Duo- Exploring Fundamental Changes in Style and Content Under the New Conditions of Patronage in Post-Reformation Europe », *Art in America*, 1^{er} septembre 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-91210233.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

Byron Kerman, « Gentileschi on My Mind », *Riverfront Times*, 12 juin 2002, Adresse URL : <<http://www.riverfronttimes.com/2002-06-12/calendar/gentileschi-on-my-mind/>> : consulté le 5 janvier 2009 et Theodore Rabb, « Orazio, Artemisia- and Rome revived », *Times Online*, 5 avril 2002, Adresse URL : <<http://www.timesonline.co.uk/tol/incomingFeeds/article 760061.ece>> : consulté le 5 janvier 2009.

¹⁵⁶ Les historiens de l'art en question sont Arthur Danto et Andree Hayum, tandis que l'historien et le journaliste mentionnés sont respectivement Theodore Rabb et Byron Kerman.

populaire¹⁵⁷. La contribution d'Andree Hayum nous semble particulièrement représentative de la volonté de nuancer les deux tendances précédemment mentionnées. Selon elle, les Gentileschi constituent des artistes de second rang, de sorte que chacun d'eux se voyait dans l'obligation constante de solliciter des mécènes potentiels :

However exceptional Artemisia was in forging an artistic career, she and her father were essentially second-tier masters. The two of them needed to keep on the lookout for employment. Unlike their contemporary, Peter Paul Rubens, who traveled across Europe as a diplomatic emissary, his art requested by kings and princes, the Gentileschi went to great lengths in the pursuit of commissions. Their letters often curried favor with distinguished patrons. Paintings were sometimes donated as a lure for potential patronage, Orazio trumping his own gift of a Lot and His Daughters to the Duke of Savoy with yet another gift, arguably his most splendid work, the huge and radiant Annunciation altarpiece¹⁵⁸.

Cet état de précarité se traduit par de nombreux changements de style visant à satisfaire les exigences des mécènes¹⁵⁹. Par exemple, Orazio quitte la Toscane pour se rendre à Rome en 1576 avant de se rendre dans les Marches et rejoindre la ville de Gêne en 1624. Ses deux derniers voyages en terre étrangères, c'est-à-dire à Paris en 1624 et à Londres en 1626, ont un impact significatif sur son art. L'aspect réaliste de ses toiles de l'époque romaine disparaît d'abord en faveur du classicisme académique français et ensuite sous l'influence du style de Van Dyck alors en vogue dans les îles britanniques. La volonté de décrocher des contrats se manifeste également par le choix de thèmes utilisés par Orazio qui peignit de nombreuses

¹⁵⁷ Cette exception se retrouve dans l'article d'Andree Hayum publié dans *Art in America*, un mensuel spécialisé dans le domaine des arts.

¹⁵⁸ Andree Hayum, « Orazio & Artemisia : a Current Exhibition Tracks the Intertwined Careers and Distinctive Formal Strategies of the Gentileschi- History's most Noted Father-Daughter Artistic Duo- Exploring Fundamental Changes in Style and Content Under the New Conditions of Patronage in Post-Reformation Europe », *Art in America*, 1^{er} septembre 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-91210233.html>>: consulté le 5 janvier 2009.

¹⁵⁹ Karen Wilkin, « Father & Daughter at the Met », *New Criterion*, 1^{er} avril 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-85462601.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

toiles représentant la vie de saint François, alors que ce saint bénéficiait d'un regain de popularité aux alentours de 1600¹⁶⁰.

Toujours selon cette historienne d'art, cette nécessité d'adaptation constante est aussi un trait partagé par Artemisia Gentileschi. Cependant, la féminité de cette dernière la désavantageait face à ses collègues masculins, de sorte qu'elle dut se trouver un marché alternatif pour survivre. Bien que nous puissions, selon Hayum, arguer que son talent ait été inférieur à celui de son père, cela n'empêche pas que le succès qu'elle remporta à l'époque constitue une exception :

She is, first, heavily outnumbered by her father, both because fewer of her works survive and because Orazio is accorded the wall space that a pious tribute to a native son might prompt (but that his accomplishments do not entirely warrant in an international exhibition). The relative scale almost implies a deliberate attempt to have the father show up the daughter. And the direct comparison suggests, second, that the father's sporadic but undoubted mastery overshadowed the capacities of his daughter. Artemisia's life, not to mention her talent among the female painters of her era, certainly justifies her iconic position in seventeenth-century history. It is true that, with the aid of illuminating studies of Roman family life and society by Elizabeth and Thomas Cohen, we have come to understand that Artemisia and her father responded to her notorious rape at the age of seventeen, followed by the refusal of the rapist to marry her, more as a stain on their honour than as a violation. But that shift in perspective does nothing to lessen one's admiration for the career she was then able to fashion, despite the many disadvantages of being a woman: the patronage she attracted from leading connoisseurs; the stature she won in Rome, Florence (where she could count Galileo among her friends) and Naples; and the fine canvases she produced¹⁶¹.

Bien sûr, cette auteure admet que le corpus d'œuvres d'Artemisia contient encore des attributions contestées ainsi que certains éléments malhabiles en regard du talent de son père. Toutefois, elle souligne que certaines des toiles de cette peintre, comme ses Judith, témoignent d'un certain courage artistique alors que le choix de montrer une violence sanguinolente représentait un parti risqué à l'époque.

¹⁶⁰ Andree Hayum, *op. cit.*

¹⁶¹ *Ibid.*

3.3 Le code oppositionnel ou la contre-attaque du code dominant

L'exposition portant sur les Gentileschi fut l'occasion pour les féministes de combattre de nouveau une histoire de l'art conventionnelle jugée défavorable aux femmes. Nous comptons dans la réception de l'exposition onze articles faisant partie de cette mouvance idéologique¹⁶². Parmi ceux-ci, nous dénombrons trois textes provenant d'historiennes de l'art¹⁶³. La majorité de ces contributions furent publiées dans des journaux, à part deux exceptions qui apparurent dans des mensuels spécialisés mais non universitaires¹⁶⁴. Dans le cas des journalistes, nous avons

¹⁶² Celestine Bohlen, « Elusive Heroine Of the Baroque; Artist Colored by Distortion, Legend and a Notorious Trial », *The New York Times*, 18 février 2002, Adresse URL : <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9EOCE4D7113FF93BA25751C0A9649C8B63&sec=&spon=&scp=3&sq=keith%20christiansen,%20orazio%20and%20artemisia%20gentileschi&t=cse>> : consulté le 5 janvier 2009 ; Andrew Ferren, « Orazio and Artemisia : Father and Daughter Artists of the Baroque », *The World and I*, 1^{er} mars 2002, p. 96 ; Mary Garrard, « Artemisia's Critics, Painting with Crude Strokes », *The Washington Post*, 31 mars 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-335263.html>> : consulté le 5 janvier 2009 ; Blake Gopnik, « A Woman who Fiercely Embraced Art : Artemisia Gentileschi Learned her Harshest Lessons from Men », *The Washington Post*, 24 février 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-339406.html>> : consulté le 5 janvier 2009 ; Lynne Lawner, « Art Celebrates Two Fierce Female Spirits : The Met's Exhibit of a Daring Esther Helps Restore a Baroque Painter », *Forward*, 22 février 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P1-79273028.html>> : consulté le 5 janvier 2009 ; Celia McGee, « THE LEGEND OF ARTEMISIA A novel, a play and a Met Show let us judge the painter for her gutsy canvases – not just as a feminist icon », *New York Daily News*, 10 février 2002, Adresse URL : <http://www.nydailynews.com /archives /entertainment/2002/02/10/2002-02-10_the_legend_of_ artemisia__a_.html> : consulté le 5 février 2010 ; Mario Naves, « Father and Daughter Reunion in Brutal but Riveting Met Show », *The Observer*, 7 avril 2002, Adresse URL : <<http:// www.observer.com/node/4585>> : consulté le 5 février 2010 ; Mary O'Neill, « Artemisia's Moment : AFTER BEING ECLIPSED FOR CENTURIES BY HER FATHER, ORAZIO, ARTEMISIA GENTILESCHI, THE BOLDEST FEMALE PAINTER OF HER TIME, GETS HER DUE », *Smithsonian*, mai 2002, p. 52 ; Susan Saccocia, « Genius Unites a Father and Daughter : Orazio and Artemisia Gentileschi put their own stamp on Caravaggio's [sic] vision and created masterpieces », *The Christian Science Monitor*, 22 mars 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-84068334.html>> : consulté le 5 janvier 2009 ; Mark Stevens, « Daughter Knows Best », *New York*, 11 mars 2002, Adresse URL : <<http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/5748>> : consulté le 5 janvier 2009 ; John Zeaman, « PAINTING IN DAD'S BRUSHSTROKES », *The Record*, 15 février 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P1-50845061.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

¹⁶³ Ces textes proviennent de Mary Garrard, Lynne Lawner et Mary O'Neill.

¹⁶⁴ Andrew Ferren, « Orazio and Artemisia : Father and Daughter Artists of the Baroque », *The World and I*, 1^{er} mars 2002, p. 96 ; Lynne Lawner, « Art Celebrates Two Fierce Female Spirits : The Met's Exhibit of a Daring Esther Helps Restore a Baroque Painter », *Forward*, 22 février 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P1-79273028.html>> : consulté le 5 janvier 2009 ; Mary

quelquefois eu affaire à des situations de discours parasitaire. Par exemple, Artemisia Gentileschi fut élevée au même rang que Rembrandt, Carrache ou le Tintoret¹⁶⁵. D'autres commentateurs, versant davantage dans la superficialité, allèrent jusqu'à qualifier cette peintre de « *it girl* »¹⁶⁶. Certains simplifièrent également à outrance: « *In the Met's exhibition of the paintings of the father-and-daughter Gentileschis, it's Artemisa-a centuries-ahead-of-her-time proto-feminist-who steals the show* »¹⁶⁷. Bien sûr, le milieu académique réserva un traitement davantage nuancé à cet événement.

L'article de Mary Garrard nous semble particulièrement représentatif de l'esprit ayant animé les féministes devant à cette exposition. Dans une contribution au *Washington Post*, cette historienne de l'art nuance les propos des commissaires pour qui Artemisia Gentileschi ouvrirait à une popularité actuelle injustifiée. Elle continue en attaquant les journaux s'étant faits les relais du point de vue des commissaires, et plus particulièrement le *New York Times* pour avoir publié l'article de Michael Kimmelman¹⁶⁸. Elle cite les propos de ce dernier selon lesquels la

O'Neill, « Artemisia's Moment : AFTER BEING ECLIPSED FOR CENTURIES BY HER FATHER, ORAZIO, ARTEMISIA GENTILESCHI, THE BOLDEST FEMALE PAINTER OF HER TIME, GETS HER DUE », *Smithsonian*, mai 2002, p. 52.

¹⁶⁵ Andrew Ferren, « Orazio and Artemisia : Father and Daughter Artists of the Baroque », *The World and I*, 1^{er} mars 2002, p. 96.

¹⁶⁶ Celestine Bohlen, « Elusive Heroine Of the Baroque; Artist Colored by Distortion, Legend and a Notorious Trial », *The New York Times*, 18 février 2002, Adresse URL : <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E0CE4D7113FF93BA25751C0A9649C8B63&sec=&spon=&scp=3&sq=keith%20christiansen,%20orazio%20and%20artemisia%20gentileschi&st=cse>> : consulté le 5 janvier 2009.

¹⁶⁷ Mark Stevens, « Daughter Knows Best », *New York*, 11 mars 2002 Adresse URL : <<http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/5748/>> : consulté le 5 janvier 2009.

¹⁶⁸ Mary Garrard, « Artemisia's Critics, Painting with Crude Strokes », *The Washington Post*, 31 mars 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-335263.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

biographie d'une Artemisia Gentileschi à la vision artistique limitée prendrait toute la place. Elle dénonce également l'affirmation de ce critique selon laquelle les féministes seraient des idéologues. À cela, elle répond que le mouvement auquel elle appartient n'est pas incompatible avec les études universitaires en histoire de l'art. Elle affirme que ce sont les féministes, et non pas Roberto Longhi, qui sortirent Artemisia Gentileschi de l'oubli, ce qui inspira la variété de produits culturels dérivés qui firent de cette peintre une célébrité contemporaine :

Yet feminism and sound scholarship are not incompatible. Let us not forget that feminist scholars spearheaded the recovery of Artemisia from oblivion. [...] And it was the combination of feminism and scholarship that paved the way for the explosion of interest in Artemisia. Over the past decade, this artist (born in 1593) has inspired numerous plays, novels and films, as well as many homages of contemporary artists¹⁶⁹.

Elle défend que le féminisme constitue un correctif au parti-pris de l'histoire de l'art conventionnelle ayant favorisé les hommes au détriment des femmes. Elle croit que cette injustice serait patente dans l'exposition au travers une objectivité fautive dissimulant une prise de position évidente. Par exemple, elle dénonce le fait qu'Orazio soit élevé au rang de génie pour avoir adapté son style tout au long de sa vie. En comparaison, elle souligne les propos des commissaires selon lesquels ces mêmes changements chez Artemisia seraient une conséquence de la volonté de cette artiste de suivre les modes en vogue.

Mary Garrard poursuit son propos en remettant en question l'attribution de certaines toiles à cette peintre qui auraient pour effet de confirmer le préjugé selon lequel elle constitue un artiste médiocre. Elle déplore également que plusieurs de ses meilleures toiles ne furent pas empruntées, et que nulle part les commissaires

¹⁶⁹ *Ibid.*

mentionnent ces œuvres. Elle avance également que le traitement réservé à cette artiste dans les cartels de l'exposition sont tout aussi tendancieux. Par exemple, elle relève que ces derniers seraient parsemés de critiques dans lesquelles les organisateurs accusent les féministes d'avoir mis l'accent de façon inappropriée sur le viol d'Artemisia. Toutefois, elle croit que ce serait les commissaires qui aborderaient de façon inappropriée la vie sexuelle de cette peintre en répétant les insinuations salaces. Aussi, elle affirme qu'une telle stratégie expositionnelle de dénigrement relève d'une volonté de neutraliser un art jugé dangereux.

À cette étape de notre analyse du discours oppositionnel, nous croyons qu'il est approprié d'apporter une nuance importante au modèle communicationnel de Stuart Hall présenté en introduction. Selon ce sociologue, l'ordre dominant découle d'un ordre culturel dans lequel une lecture privilégiée du monde social prévaut¹⁷⁰. Un tel code connotatif est également soutenu par des fondements politiques qui justifient son existence. À la télévision, cette structure idéologique prend la forme du code suivant :

The first hypothetical position is that of the dominant-hegemonic position. When the viewer takes the connoted meaning from, say, a television newscast or current affairs programme full and straight, and decodes the message in terms of the reference code in which it has been encoded, we might say that the viewer is operating inside the dominant code. This is the ideal-typical case of 'perfectly transparent communication'—or as close as we are likely to come to it 'for all practical purposes'¹⁷¹.

¹⁷⁰ Stuart Hall, *Culture, Media, Language : Working Papers in Cultural Studies*, London, Routledge, 1980, p. 134.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 136.

Bien que cet auteur utilise les termes hégémoniques et dominants de façon interchangeable, nous croyons qu'il faut, dans le cas qui nous occupe, aborder l'exposition concernant les Gentileschi de façon appropriée. Dans cette situation, nous devons renoncer au code hégémonique étant donné le dissensus entourant la position contestée d'Artemisia Gentileschi dans le monde de l'art. Toutefois, nous croyons que le point de vue des féministes en est venu depuis trente ans à constituer le code dominant. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer la place qu'occupe la fille d'Orazio Gentileschi dans les médias populaires qui l'héroïsent et qui la rendent sensationnelle. Le milieu de l'histoire de l'art, bien que davantage conservateur, tend également à privilégier cette peintre par rapport à son père. Comme nous l'avons vu, la majorité des interventions des historiens d'art suivent de près ou de loin ce point de vue au travers les codes négociés et oppositionnels qui traitent tous deux de la singularité d'Artemisia Gentileschi en tant que femme. La vision des commissaires au sein de l'institution prestigieuse, autoritaire, dominante qu'est le Metropolitan Museum menace de renverser les positions telles que trois décennies de féminisme les avaient infléchies. Cette instabilité des positions dominantes et oppositionnelles motiva la publication du contre-catalogue *The Artemisia Files* qui se veut un rectificatif féministe à l'exposition.

L'ouvrage en question est le produit d'un collectif d'historiennes de l'art féministes dont le projet est de redonner la juste place qu'Artemisia Gentileschi mérite après l'événement de 2002. Parmi les contributions qui nous semblent les plus représentatives d'une vision féministe, nous retrouvons Mary Garrard qui

poursuit sur la lancée de son article publié dans *The Washington Post*. Entre autres, cette historienne de l'art affirme que le critère de la différenciation sexuelle se traduirait par un traitement différent des mains en peinture selon que l'artiste soit un homme ou une femme. Les mains peintes par Artemisia Gentileschi posséderaient un caractère ferme, agile et exerceraient une pression sur le monde ambiant, tandis que celles représentées par son père seraient reposées, gracieuses et souvent passives¹⁷². Dans le cas du *Joueur de Luth* daté de 1612-1620, les commissaires de l'exposition auraient fait l'erreur d'attribuer la toile à Artemisia Gentileschi sur la base qu'on aurait là un autoportrait de l'artiste (figure 9)¹⁷³. Bien que Mary Garrard admette que l'agilité des mains pourrait faire pencher la balance en ce sens, elle avance toutefois que le décolleté dans la représentation serait trop prononcé. Elle dénonce que le cartel d'exposition décrive cette toile comme un prolongement de la personnalité séductrice de l'artiste¹⁷⁴. Elle croit qu'une telle œuvre exécutée dans un contexte où cette peintre venait tout juste de quitter Rome n'aurait fait qu'alimenter les commentaires sur son supposé côté volage, ce qui aurait été un pari plutôt risqué. Elle soutient que cette toile provient probablement d'un autre artiste qui aurait désiré représenter la jeune peintre dans l'un de ses costumes de théâtre.

Mieke Bal, une auteure connue pour des positions féministes non essentialistes comme celles de Garrard, fit une autre intervention importante dans ce contre-catalogue. Selon elle, l'analyse au catalogue de la *Cléopâtre* de 1620 confirmerait le parti-pris antiféministe encore présent en histoire de l'art (figure 6).

¹⁷² *Ibid.*, pp. 101-102.

¹⁷³ Keith Christiansen et Judith Mann, *op. cit.* pp.322-325.

¹⁷⁴ Mieke Bal, Mary Garrard, Nanette Salomon *et al.*, *op. cit.*, p. 105.

Cette historienne de l'art rapporte que Keith Christiansen attribue cette œuvre à Orazio Gentileschi sur la base que cette toile est lumineuse et descriptive, des caractéristiques pour lesquelles la fille de ce peintre n'aurait eu aucun talent. Elle remet cette affirmation en question en avançant que d'autres critères stylistiques devraient être étudiés. Elle croit qu'on aurait là un cas flagrant de jugement circulaire : Orazio étant le meilleur des deux artistes, les « bonnes » toiles doivent nécessairement être de sa main¹⁷⁵. Elle poursuit en avançant que le jugement de goût occupe une place privilégiée dans le milieu de l'art, puisqu'il offre une certitude relative dans un contexte d'insécurité¹⁷⁶. Cependant, un tel besoin aurait deux grands défauts : il établit des hiérarchies et détourne l'attention de l'exercice d'observation. L'auteure propose une autre façon de regarder qui ne serait pas nécessairement axée sur la logique du regard oppositionnel, mais sur l'analyse dépourvue d'aspect normatif. Comme elle le souligne, la comparaison devrait représenter un outil d'analyse, mais il en va souvent autrement. Par rapport à cette situation, Mieke Bal défend l'hypothèse selon laquelle la comparaison serait fréquemment ancrée dans le présent, car elle ne nous invite pas à considérer les conditions historiques de la création artistique. Ce phénomène aurait contaminé le discours dominant qui entoure l'exposition de 2002.

Lors de cet événement, un bon exemple de cela se retrouverait dans la comparaison entre deux *Madonne à l'Enfant*, l'une d'Artemisia Gentileschi, et

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. XIV.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 129.

l'autre de son père Orazio (figures sept et huit). La supériorité supposée de ce dernier est affirmée dans le texte mural affiché en complément de son œuvre :

A version similar to this picture was painted for the Duke of Mantua, whose agent visited Orazio's studio in 1609 and described it as « a seated Madonna, with the child in her arms, the child nude except for a little swaddling band. And they look at each other with great affection, for all that the child is no more than one month old. In sum, the picture demonstrates that naturalism is a very good thing ». The models for this picture would seem to be ordinary people, and we know that the wife of Orazio's tailor let him use her children as models. Orazio's picture inspired one of Artemisia's earliest paintings and is a vigorous rejection of high-style Mannerism and classical idealism¹⁷⁷.

Mieke Bal souligne que l'on a là un texte de nature descriptive, voire redondant, et que la citation du duc de Mantoue semble inutile. Le manque de profondeur analytique serait masqué par un jugement favorable au naturalisme justifié par un humanisme de l'affectivité positive¹⁷⁸. Cet accent mis sur l'aspect émotionnel occulterait la comparaison entre des pratiques artistiques rivales. Enfin, le ton condescendant envers Artemisia contribuerait à la rabaisser devant son père.

La controverse entourant ce jumelage expositionnel relève du désir des commissaires de raviver le discours autrefois instigué par Roberto Longhi. Nous pouvons avancer que ceux-ci cherchent ainsi à réinstaurer leur code comme dominant. Nous retrouvons là un effort visant à prouver la supériorité du père sur la fille. Le code négocié emprunte une voie mitoyenne en contrebalançant histoire de l'art conservatrice et féminisme. Selon les tenants de cette vision, Artemisia Gentileschi constitue une exception. Toutefois, il faut également replacer cette artiste dans un contexte historique dans lequel elle représente une peintre de second ordre en proie aux exigences du marché. La critique féministe se retrouve à nouveau

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 145.

dans le clan oppositionnel et dénonce le traitement réservé à Artemisia. Nous avons vu que ce dernier point de vue s'incarne dans *The Artemisia Files*. La seule présence d'un tel contre-catalogue donne à entendre la force des partis en présence et particulièrement le souci des historiennes de l'art féministes de réagir face à un discours institutionnel qui menace ce qu'elles considèrent acquis.

Conclusion

En conclusion, le jumelage expositionnel représente un autre outil de la hiérarchisation du canon artistique. L'analyse comparative remonte aux origines de l'histoire de l'art avec Giorgio Vasari qui désirait une histoire de l'art dans laquelle l'historien d'art évaluerait la qualité du travail des artistes, ce qui, croyait-il, assurerait un progrès continu. Cette vision se manifeste encore aujourd'hui dans les histoires générales qui projettent le récit d'antagonismes individuels. Bien que l'histoire soit présentée en tant que réalité plus ou moins immobile, nous avons réalisé que le rapport de forces entre les artistes, par exemple David et Goya, constitue un moteur puissant en histoire de l'art. Nous avons poursuivi avec une étude de *Matisse-Picasso* qui remet en question l'ordre préétabli en mettant sur un pied d'égalité artificiel les deux artistes. Nous avons effectué un retour sur les raisons ayant défavorisé Matisse par rapport au peintre cubiste ainsi que sur la réception de cet événement. Nous avons ensuite formulé des doutes sur la capacité de cette exposition à changer les perceptions à long terme. Malgré la neutralité affichée par les commissaires, nous avons constaté que les jumelages expositionnels vont plus loin que la simple comparaison et invitent nécessairement à la confrontation des artistes présentés.

Nous avons continué par un survol de la fortune critique des Gentileschi. Lors de leur redécouverte en 1916, nous avons vu que Roberto Longhi jugeait le talent d'Artemisia inférieur à celui de son père. Ce rapport de force fut modifié par les tenants du féminisme qui placèrent cette peintre dans un canon féminin alternatif

dans lequel cette peintre est admirée pour son rôle de précurseure. Selon Mary Garrard, Artemisa serait protoféministe pour avoir créé des toiles reflétant les tourments associés à sa féminité. Cette même auteure soulève également le critère controversé de la différenciation sexuelle pour justifier ses attributions. Ce problème méthodologique fut soulevé par des historiens de l'art plus conventionnels comme Roger Ward Bissell qui contesta également le féminisme de cette peintre. Cet auteur s'opposa au rapprochement entre la biographie de l'artiste et son œuvre, tel que le défendirent les partisans de l'approche psychanalytique. Nous avons ensuite effectué un retour sur les médias populaires et les fictions dites « historiques » qui influencèrent la perception qu'a le public d'Artemisia. Nous avons vu qu'Anna Banti dépeignit avec respect cette peintre, et que le traitement de cette dernière dans le film d'Agnès Merlet offre une version alternative du féminisme de l'artiste si on le compare à la vision américaine et puritaine du mouvement.

Nous avons enchaîné avec *Artemisia and Orazio Gentileschi : Father and Daughter in Baroque Italy* qui formule un code hégémonique caractérisé par un parti-pris en faveur d'Orazio. Cela fut proclamé par les commissaires tant sur les murs de l'exposition que dans le catalogue et les interviews donnés aux journalistes. Plusieurs stratégies furent adoptées afin d'en arriver à cet objectif. Les défauts artistiques d'Artemisia furent amplifiés, ce qui laisse sous-entendre que les œuvres de son père seraient supérieures. Certains contributeurs défendirent l'idée que les embûches rencontrées par cette femme auraient été exagérées, puisqu'elle obtint un grand succès dans le milieu artistique. De plus, Keith Christiansen affirma que

plusieurs toiles remontant au début de la carrière d'Artemisia auraient pu être attribuées à Orazio si ce n'avait été du fait qu'elles furent signées par sa fille. D'autres intervenants suggérèrent qu'il serait préférable de ne pas donner trop d'importance à la biographie de l'artiste afin d'éviter toute contamination dans l'interprétation de son œuvre. Nous avons poursuivi en analysant le code négocié dans lequel nous avons constaté que l'exposition de 2002 représente une adaptation récente du discours autrefois tenu par Roberto Longhi. Bien que l'horizon d'attente des spectateurs fût influencé par les médias populaires, cela n'empêche pas que le quotidien des Gentileschi fut celui de deux artistes de second ordre, ce qui les força à s'adapter de façon permanente aux goûts de leurs mécènes. À cette étape de notre parcours, nous avons repéré une situation particulièrement labile qui ne fut pas envisagée par Stuart Hall lors de la création de son modèle communicationnel en 1980. Lorsqu'il y a dissensus, nous avons constaté qu'il n'était pas toujours possible d'identifier une position hégémonique. Dans une telle situation, nous avons également constaté que la situation instable des codes dominant et oppositionnel rendaient difficiles l'application du modèle de Hall et exigeait de le nuancer. Cette nuance nous a permis d'appréhender le contre-catalogue *The Artemisia Files* comme une instance du code dominant qui tente de rétablir sa position menacée depuis l'exposition de 2002.

Artemisia Gentileschi continue à être une artiste problématique si nous considérons qu'elle ait pu être féministe avant même la création de ce mouvement. Nous avons vu que Roger Ward Bissel croit que cela risquerait de placer cette artiste

en-dehors du Baroque dominant¹⁷⁹. Une telle position intellectuelle tire sa source de l'interdiction de l'anachronisme. Or, comme le défend George Didi-Huberman, l'anachronisme « est fécond lorsque le passé se révèle insuffisant, voire constitue un obstacle à la compréhension du passé »¹⁸⁰. La *Madone des ombres*, réalisée par Fra Angelico vers 1440-1450, constitue pour George Didi-Huberman un tel cas. Selon cet historien de l'art, cette fresque, parsemée de taches diverses, présentait, dès l'époque de sa création, une anomalie en se plaçant à l'encontre de la théorie de l'art albertienne. Toute personne ne prenant en compte que le passé euhronique refuserait de poser des parallèles avec des artistes comme Jackson Pollock dont les *drips* permettent pourtant au spectateur contemporain de voir dans le Fra Angelico des éléments auparavant invisibles ou a-signifiants et, en conséquence, d'en rechercher ensuite une interprétation historiquement contextualisée. Dans cette perspective, l'anachronisme recèle des vertus heuristiques qui permettent de « revisiter » des œuvres et de prolonger l'histoire de leur réception. De plus, l'anachronisme ne constituerait pas un péché en soi, l'histoire de l'art étant elle-même fondée sur un « compte à rebours de l'ordre chronologique »¹⁸¹. Dans un tel contexte, nous ne dénonçons pas l'utilisation du féminisme dans la compréhension de l'art d'Artemisia Gentileschi. Nous célébrons plutôt une femme artiste qui, grâce à son opiniâtreté, contribua à un élargissement progressif de l'univers des possibles des femmes qui lui succédèrent et aux débats au sein de la discipline de l'histoire de l'art.

¹⁷⁹ Roger Ward Bissell, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁰ George Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 19.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

Bibliographie

Livres et catalogues

BAL, Mieke, *Double Exposures : The Subject of Cultural Analysis*, New York, Routledge, 1996.

BALDARASSI, Anne, COWLING, Elizabeth, ELDERFIELD, John *et al*, *Matisse Picasso*, London, Tate Publishing.

BARASCH, Moshe, *Theories of Art : From Plato to Winckelmann*, tome 1, New York, New York University Press, 1985.

BARÉTY, Marc et PHÉLINE, Christian, *Matisse-Sembaat : une amitié artistique et politique, 1904-1922*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 2004.

BARR, Alfred, *Matisse, His Art and His Public*, New York, Museum of Modern Art, 1951.

BARTHES, Roland, SAUZEAU BOETTI, Anne-Marie, MENZIO, Eva *et al.*, *Actes d'un procès pour viol en 1612*, Paris, Des Femmes, 1983.

BELTING, Hans, *The End of the History of Art ?*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1987.

BERNIER, Christine, *L'art au musée : de l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BISSELL, Roger Ward, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1999.

BOIS, Yve-Alain, *Matisse et Picasso*, Paris, Flammarion, 1999.

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alan, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

BRESLIN, James, *Mark Rothko : A Biography*, Chicago, Chicago University Press, 1993.

CARRIER, David, *Principles of Art History Writing*, University Park, Pennsylvania University Press, 1991.

CHRISTIANSEN, Keith et MANN, Judith, *Orazio and Artemisa Gentileschi*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2001.

CLEARY, Tania, *The New Museum Function, Form and Politics*, Thèse de doctorat présentée à la Griffith University, Australie, 2006.

CROPPER, Elizabeth, *Dictionary of Women Artists*, London, Fitzroy Dearborn, 1997.

DE CHASSEY, Éric, *La violence décorative : Matisse dans l'art américain*, Nîmes, Harmonia Mundi, 1998.

DIDI-HUBERMAN, George, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

DOYON, Carol, *Les histoires générales de l'art : quelle histoire !*, Laval, Trois, 1991.

ELDERFIELD, John, *Henri Matisse : A Retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 1992.

FLAM, Jack, *Matisse and Picasso : the Story of Their Rivalry and Friendship*, Cambridge, Westview Press, 2003.

GARRARD, Mary, SUTHERLAND Ann Sutherland, MANN, Judith *et al.*, *Artemisia Gentileschi : Taking Stock*, Turnhout, Brepols, 2005.

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

GARRARD, Mary, *Gentileschi around 1622 : the Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, Berkeley, Berkeley California Press, 2001.

GAUDREAU-DESBIENS, Jean-François, *La liberté d'expression entre l'art et le droit*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996.

GILOT, Françoise, *Matisse et Picasso*, Paris, 10-18, 1991.

GLICENSTEIN, Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

FITZGERALD, Michael, *Making Modernism : Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Berkeley, University of California Press, 1996.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Méditations sur un cheval de bois : autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Éditions Macon, 1986.

GREER, Germaine, *The Obstacle Race : The Fortunes of Women Painters and Their Work*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1979.

HALL, Stuart, *Culture, Media, Language : Working Papers in Cultural Studies*, London, Routledge, 1980.

HASKELL, Francis, *The Ephemeral Museum : Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000.

HAZAN, Olga, *Le mythe du progrès artistique : étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1998.

HUME, David, *David Hume*, New York, Arno Press, 1979.

JACOBUS, Mary, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, New York, Columbia University Press, 1986.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

KAMINER, Wendy, *Free for All : Defending Liberty in America Today*, Boston, Beacon Press, 2002.

KANT, Emmanuel Kant, *Critique du jugement, suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, tome second, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1846.

KOSTENEVICH, Albert et SEMENOVA, Natalya, *Collecting Matisse*, Paris, Flammarion, 1993.

LAMOUREUX, Johanne, « Quoi montrer ? De l'histoire sans accrochage à l'accrochage sans histoire », colloque *L'art contemporain et son exposition*, 5 octobre 2002, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

MONRAD, Kaspar, *Henri Matisse : Four Great Collectors*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 1999.

NOCHLIN, Linda, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *Women, Art, and Power*, New York, Harper & Row, 1988.

O'BRIAN, John, *The Collected Essays and Criticism*, volume 3, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

O'BRIAN, John, *Ruthless Hedonism : The American Reception of Matisse*, London, University of Chicago Press, 1999.

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999.

SPURLING, Hilary, *Matisse*, Paris , Seuil, 2009.

SPURLING, Hilary, *The Unknown Matisse : a life of Henri Matisse*, New York, Alfred A. Knopf, 1998.

SUMMERS, David, *The Judgment of Sense : Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Articles de périodiques

BOXER, Sarah, « Matisse Picasso : Artists Dueling, Curators Dealing », *The New York Times*, 9 février 2003, Adresse URL : <<http://www.nytimes.com/2003/02/09/arts/design/09BOXE.html?pagewanted=3>> : consulté le 5 février 2010.

EDWARDS, Bob, « Works of Matisse and Picasso Shown Side by Side in New Exhibit at the Museum of Modern Arts in New York », *NPR Morning Edition*, 13 février 2003, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P1-73149454.html>> : consulté le 5 février 2010.

EVEN, Yael, «Review : *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art, Gentileschi around 1622 : the shaping and reshaping of an artistic identity* », *Woman's Art Journal*, volume 23, numéro 1, Printemps-été 2002.

GALE, Iain, « Art : Matisse/Picasso : Different Strokes », *Scotland on Sunday*, 23 juin 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-12935419.html>> : consulté le 5 février 2010.

GIBBONS, Alex, « All-Night Party : Alex Gibbons Enjoys a Sleepover with Matisse and Picasso » , *New Statesman*, 26 août 2002, p. 28.

KATZ, Alyssa, «Art amnesia? Was it rape or was it love? Feminists quarrel with a dreamy French film about a woman painter's life», *Salon*, Adresse URL: <<http://www.salon.com/ent/movies/feature/1998/05/15feature.html>>: consulté le 6 mars 2007.

KLEINSCHMIDT, H., «Discussion of Laurie Schneider's Paper», *American Imago*, numéro 1, 1976, p. 95.

LACAYO, Richard, « When Henri Met Pablo : Matisse Picasso, Now in New York, is that Rare Exhibition that Gives Blockbusters a Good Name », *Time*, 24 février 2003, p. 55.

MALDONADO, Guitemie, « MATISSE – PICASSO », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, numéro 79, septembre 2003, pp. 132-133.

MOHACSY, Ildiko, «Artemisia Gentileschi and Her World», *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Psychiatry*, volume 32, printemps 2004, p. 154.

PLAGENS, Peter, « EXHIBITIONS: Dynamic Duo », *Newsweek*, 13 mai 2002 , Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-85590515.html> > : consulté le 5 février 2010.

RANCIÈRE, Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », revue *L'Inactuel*, numéro 6, Paris, Calmann-Lévy, automne 1996, pp. 53-68.

RANGARAJAN, Sujatha, « Two Geniuses, True Rivals », *The Hindu*, 11 novembre 2004, Adresse URL : <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/matisse.html>> : consulté le 5 février 2010.

RICHARDSON, John, « Between Picasso and Matisse », *Vanity Fair*, février 2003, p. 144.

ROWLAND, Ingrid, «Going for Baroque», *The New Republic*, 30 septembre 2002.

SCHNEIDER, Laurie, «Donatello and Caravaggio: The Iconography of Decapitation», *American Imago*, numéro 1, 1976.

SEARLE, Adrian, « A Momentous, Tremendous Exhibition », *The Guardian*, 7 mai 2002, Adresse URL : <<http://www.guardian.co.uk/culture/2002/may/07/artsfeatures>> : consulté le 5 février 2010.

TRACTMAN, Paul, « Matisse & Picasso », *Smithsonian Magazine*, février 2003, Adresse URL : <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/matisse.html>> : consulté le 5 février 2010.

SHAPIRO, Meyer, « Leonardo and Freud : An Art-Historical Study », *Journal of the History of Ideas*, volume XVII, numéro 2, avril 1956, pp. 147-178.

SLAP, Joseph, «A Note on the Drawing of Dream Details», *The Psychanalytical Quarterly*, numéro 45, 1976.

SMEE, Sebastian, « The Arts Essay: Friends or Foes ? In 1907, Matisse and Picasso Exchanged Works, a Gesture of Mutual Admiration Between Two Fierce Rivals. Sebastian Smeë Looks at Their Relationship and How it Has Affected Our View of Their Art », *The Independent*, 11 mai 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-1673402.html> > : consulté le 5 février 2010.

SOZANSKI, Edward, « Matisse Picasso shows how different the 20th century giants were », *Sunday Gazette-Mail*, 23 février 2003, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-97748333.html>> : consulté le 5 février 2010.

STEVENS, Mark, « Daughter Knows Best », *New York*, 11 mars 2002 Adresse URL : <<http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/5748/>> : consulté le 5 janvier 2009.

TRÉMEAU, Tristan, « Matisse-Picasso : Galeries nationales du Grand-Palais », *Art Press*, numéro 286, janvier 2003, pp. 78-80.

WILIN, Karen, « Cezanne & Pissarro : A Crucial Friendship », *New Criterion*, 1^{er} septembre 2005, Adresse URL : < <http://www.highbeam.com/doc/1G1-99983291.html>> : consulté le 5 janvier 2010.

WILKIN, Karen, « Manet/Velazquez at the Met », *New Criterion*, 1^{er} avril 2003, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-99983291.html>> : consulté le 5 janvier 2010.

WILKIN, Karen, « Matisse Picasso at MOMA », *New Criterion*, 1^{er} mars 2003, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-98829146.html>> : consulté le 5 février 2010.

Dossier critique de l'exposition concernant Orazio et Artemisia Gentileschi

ALBERTSON, Elizabeth et FARR, Cheryl, « The stars of New York City : Exploring and Enjoying the city when you're away from BEA », *Publishers Weekly*, 8 avril 2002, p. 55.

BAL, Mieke, Mary Garrard, Nanette Salomon *et al.*, *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

BOHLEN, Celestine, « Elusive Heroine Of the Baroque; Artist Colored by Distortion, Legend and a Notorious Trial », *The New York Times*, 18 février 2002, Adresse URL : <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E0CE4D7113FF93BA25751C0A9649C8B63&sec=&spon=&&scp=3&sq=keith%20christiansen,%20orazio%20and%20artemisia%20gentileschi&st=cse>> : consulté le 5 janvier 2009.

CHRISTIANSEN, Keith, « Becoming Artemisia : Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition », *Metropolitan Museum Journal*, volume 39, 2004, pp. 101-126.

DANTO, Arthur C., « Artemisia and the Elders (Artemisia Gentileschi, Orazio Gentileschi), *The Nation*, 8 avril 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-84165968.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

« Father and Daughter Painters Celebrated in Museum Show », *Art Business News*, 1er mai 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-85916907.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

FERREN, Andrew, « Orazio and Artemisia : Father and Daughter Artists of the Baroque », *The World and I*, 1^{er} mars 2002, p. 96.

GARRARD, Mary, « Artemisia's Critics, Painting with Crude Strokes », *The Washington Post*, 31 mars 2002, Adresse URL: <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-335263.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

GOPNIK, Blake, « A Woman who Fiercely Embraced Art : Artemisia Gentileschi Learned her Harsh Lessons from Men », *The Washington Post*, 24 février 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-339406.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

HAYUM, Andree, « Orazio & Artemisia : a Current Exhibition Tracks the Intertwined Careers and Distinctive Formal Strategies of the Gentileschi- History's most Noted Father-Daughter Artistic Duo- Exploring Fundamental Changes in Style and Content Under the New Conditions of Patronage in Post-Reformation Europe », *Art in America*, 1^{er} septembre 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-91210233.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

HOASHI, Lisa, « Family influence. (Exhibitions). (Orazio Gentileschi and her daughter show their art at the Met », *American Artist*, février 2002, p.8.

HOPKINS, Elisabeth, « ARTS GUIDE », *International Herald Tribune*, 3 mai 2002, Adresse URL : < <http://www.highbeam.com/doc/1P1-52788269.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

KERMAN, Byron, « Gentileschi on My Mind », *Riverfront Times*, 12 juin 2002, Adresse URL : < <http://www.riverfronttimes.com/2002-06-12/calendar/gentileschi-on-my-mind/>> : consulté le 5 janvier 2009.

KIMMELMAN, Michael, « ART REVIEW : Artistic Kin, so Different Yet So Alike », *The New York Times*, 22 février 2002, Adresse URL : <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C00E1DA123EF931A15751C0A9649C8B63&scp=1&sq=keith%20christiansen>>

,%20orazio%20and%20artemisia%20gentileschi&st=cse> : consulté le 5 janvier 2009.

KIMMELMAN, Michael, ORAZIO AND ARTEMISIA GENTILESCHI : FATHER AND DAUGHTER IN BAROQUE ITALY, *The New York Times*, 1er mars 2002, Adresse URL : <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940DEFD7163CF931A25757C0A9649C8B6>> : consulté le 5 janvier 2009.

LAWNER, Lynne, « Art Celebrates Two Fierce Female Spirits : The Met's Exhibit of a Daring Esther Helps Restore a Baroque Painter », *Forward*, 22 février 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P1-79273028.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

MCGEE, Celia, « THE LEGEND OF ARTEMISIA A novel, a play and a Met Show let us judge the painter for her gutsy canvases – not just as a feminist icon », *New York Daily News*, 10 février 2002, Adresse URL : <http://www.nydailynews.com/archives/entertainment/2002/02/10/2002-02-10_the_legend_of_artemisia__a_.html> : consulté le 5 février 2010.

NAVES, Mario, « Father and Daughter Reunion in Brutal but Riveting Met Show », *The Observer*, 7 avril 2002, Adresse URL : <<http://www.observer.com/node/4585>> : consulté le 5 février 2010.

O'NEILL, Mary, « Artemisia's Moment : AFTER BEING ECLIPSED FOR CENTURIES BY HER FATHER, ORAZIO, ARTEMISIA GENTILESCHI, THE BOLDEST FEMALE PAINTER OF HER TIME, GETS HER DUE », *Smithsonian*, mai 2002, p. 52.

RABB, Theodore, « Orazio, Artemisia- and Rome revived », *Times Online*, 5 avril 2002, Adresse URL : <<http://www.timesonline.co.uk/tol/incomingFeeds/article760061.ece>> : consulté le 5 janvier 2009.

ROTHENBERG, Sandra, « Orazio and Artemisia », *Library Journal*, 15 mars 2002, p. 75.

SACCOCCIA, Susan, « Genius Unites a Father and Daughter : Orazio and Artemisia Gentileschi put their own stamp on Carvaggio's [*sic*] vision and created masterpieces », *The Christian Science Monitor*, 22 mars 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-84068334.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

STEVENS, Mark, « Daughter Knows Best », *New York*, 11 mars 2002, Adresse URL : <<http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/5748>> : consulté le 5 janvier 2009.

VOGEL, Carol, « INSIDE ART », *The New York Times*, 22 février 2002, Adresse URL : <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E03E1DB123EF931A15751C0A9649C8B63&scp=2&sq=keith%20christiansen,%20orazio%20and%20artemis%20gentileschi&st=cse>> : consulté le 5 janvier 2009.

WANG, Shana, « Metropolitan Museum of Art Hosts Father and Daughter Show », *University Wire*, 8 mars 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P1-51288176.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

WILKIN, Karen, « Father & Daughter at the Met », *New Criterion*, 1^{er} avril 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-85462601.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

ZEAMAN, John, « PAINTING IN DAD'S BRUSHSTROKES », *The Record*, 15 février 2002, Adresse URL : <<http://www.highbeam.com/doc/1P1-50845061.html>> : consulté le 5 janvier 2009.

Film

MERLET, Agnès, *Artemisia*, Miramax Films et Première Heure Long Métrage, 1998, Vidéocassette VHS, 98 minutes, son.

Illustrations

[Illustration retirée]

Fig. 1 Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les vieillards*, 1622.

[Illustration retirée]

Fig. 2 Artemisia Gentileschi, *Judith tuant Holopherne*, 1620.

[Illustration retirée]

Fig. 3 Artemisia Gentileschi, *Judith tuant Holopherne*, v. 1600.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 5 Jérôme David, *Gravure d'Artemisia Gentileschi*, v. 1625-1630.

[Illustration retirée]

Fig. 6 Attribution contestée, *Cléopâtre*, v. 1633-1635.

[Illustration retirée]

Fig. 7 Orazio Gentileschi, *Madone à l'enfant*, 1609.

[Illustration retirée]

Fig. 8 Artemisia Gentileschi, *Madone à l'enfant*, 1616-1620.

[Illustration retirée]

Fig. 9 Attribution contestée, *Joueur de luth*, v. 1615-1617.

[Illustration retirée]

Fig. 10 Attribution contestée, *L'allégorie de la peinture*, 1620.