



AUTO-MUSE



# AUTO-MUSE

Tentative n°1

Un traité-manifeste  
d'**Aimée FLEURY**

Sous les auspices du Pavillon Bosio,  
École supérieure d'arts plastiques et de scénographie  
de la ville de Monaco

*Je dédie ce mémoire à tous ceux qui douteraient encore de nos forces, dans l'espoir que nous soyons les dernières générations en lutte sur le sujet.*



# INTRODUCTION



*Your body is a battleground*  
Barbara Kruger  
1985

Le langage utilisé pour parler d'esthétique dans l'art est à ce point limité que l'examen de la nécessité d'un champ distinct de l'esthétique féministe est discutée. Mais, si elle existe en tant que domaine séparé, cela implique que « l'art sans particule » se catégorise automatiquement comme masculin.

L'« art féminin » et l'« art féministe » constituent les deux principaux dénominateurs de l'art réalisé par des femmes artistes d'époques, de sociétés, de cultures, ou de démarches artistiques différentes. Avoir séparé ainsi féminin et féminisme met en évidence deux prismes distincts pour aborder l'art des femmes : la présence dans cet art d'une essence féminine naturelle et créative qui serait ancrée dans leurs œuvres plastiques versus celle d'une visée politique et sociale répondant chez certaines artistes plus engagées à une démarche de lutte féministe au sein des idéologies en place. Ainsi d'un côté, nous aurions une Sheila Hicks<sup>1</sup> et son rapport à la matière molle, et de l'autre, nous aurions une Barbara Kruger<sup>2</sup> hyper-militante.

Marcia Morse, professeur actif en tant que critique d'art, curateur indépendant et artiste, explique en quelle mesure l'art est une institution sociale. L'influence des institutions vient de ceux qui ont créé la structure, principalement des hommes. Du point de vue du spectateur, les hommes qui regardent les femmes, comparés aux femmes qui regardent les femmes, produisent des

<sup>1</sup> Artiste née en 1934 et ayant passé sa vie entre les USA et la France. Ses grandes compositions immergent le spectateur dans une fascination pour leurs matières tressées et colorées.

<sup>2</sup> Barbara Kruger est une artiste conceptuelle américaine née en 1945. Elle a été rendue célèbre grâce à ses photos-montages de photographies de presse en noir et blanc juxtaposées avec des slogans concis et agressifs, rédigés en blanc sur fond rouge. Le travail de Kruger apparaît dans les espaces publics.

implications sociales différentes d'objectivation et de domination. Morse discute d'un art « auto-défini » et « auto-déterminé » par les femmes artistes. Toute forme d'art contient du politique<sup>3</sup> mais, encore faut-il effectuer le transfert critique, nécessaire pour le percevoir.

J'ai voulu vous introduire à mes recherches par l'établissement d'un principe fondateur de la création féminine et féministe, un principe qui nous servirait, dès lors, à créer un lien intrinsèque entre toutes lectrices et ces femmes dont la dynamique fut toujours marquée par un regard extérieur infantilisant, sexualisant... bref, objectivant.

Cet espace de connexion ne s'avéra pas si simple à définir. En effet, l'essentialisation de la démarche était à craindre mais dans cette crainte d'un déterminisme naturel, s'impose le déterminisme social dont nous héritons tous. La crainte, le doute de soi intrinsèque et de ses capacités se révèlent comme un dénominateur commun évident.

### **Phénoménologie du doute féministe**

Il existe un continuum du doute propre à tout sujet rationnel. Ce continuum est vécu sur le plan personnel selon le positionnement de chaque individu à travers les structures sociales, formées par des rapports de pouvoir dans lesquelles toutes et tous vivent. Néanmoins, tout en admettant le doute comme un outil épistémologique propice à la réflexion philosophique de tous, il me semble judicieux de l'entrevoir également comme un acte réflexif genré.

En effet, le doute féminin semble accompagner existentiellement chaque femme selon les divers degrés de sa socialisation. Cette conviction d'imposture féminine est enracinée dans la société patriarcale mettant en doute la parole et l'agentivité des femmes. Ainsi se construit la conviction féminine d'être en imposture et par

<sup>3</sup> En philosophie, on ne parle pas que de *la* politique qui concerne à la fois le fonctionnement concret des institutions et la direction donnée au gouvernement des citoyens. On parle aussi *du* politique, défini sobrement mais ambitieusement comme "le fait politique" ou "la chose politique", l'être politique de chaque individu régi par *la* politique.

la même occasion les catégorisations minorant le travail féminin (sculpture molle, nature morte...).

*« Les femmes intériorisent ce doute et le font leur depuis des siècles : elles viennent à penser que c'est un problème individuel, alors qu'il a avant tout des racines sociales, politiques et historiques. »*

C'est là que la philosophe féministe Marie-Anne Casselot situe le syndrome de l'imposture, à la jonction entre l'individuel et le collectif, pris dans un contexte politique patriarcal qui discrédite les femmes.

Revendiquer « fémininement<sup>4</sup> » une plus grande confiance chez les femmes ne peut se faire hors de ce contexte politique chargé de tradition. Tenter d'augmenter l'ambition des femmes en éradiquant le syndrome de l'imposture doit prendre en considération l'aspect collectif du doute féminin et c'est précisément à ce stade qu'intervient le concept d'art féministe, luttant contre l'ordre établi.

Ce doute, c'est la matière première du soi mais aussi de toute création. C'est la dynamique qui accompagnera toute femme ayant à évoluer dans la société patriarcale d'Occident.

*« Toute personne touchée par le syndrome lié à l'imposture doit revendiquer le bénéfice du doute. Douter de soi n'est pas une attitude à proscrire, mais bien à relativiser et à placer dans un contexte plus large que l'individualité.*

*Le doute peut être bénéfique puisqu'il met entre parenthèses les réactions habituelles et ouvre un espace critique pour de nouvelles possibilités d'action...<sup>5</sup> »*

Si certaines femmes ont lutté et transcendé ce facteur incapacitant de tout temps, il me semble qu'une nouvelle écriture de l'histoire de l'art donnerait les armes nécessaires au « collectif femmes » (tacite bien entendu) pour lutter contre ce déterminisme social. Faire preuve de sororité en établissant une histoire féministe

<sup>4</sup> L'adjectif devenu adverbe tend ici à assumer un sens intensif du positionnement militant.

<sup>5</sup> Passage tiré de la thèse de Marie Anne Casselot « Pour une phénoménologie féministe du doute » de 2018, publiée dans *Recherches féministes*, Volume 31, Numéro 2 intitulé « Philosopher en féministes », 2018, p. 71-87.

viendrait pallier le manque de modèle de fierté féminine. J'entends par cette démarche d'exemplarité rendre productif le doute féminin en le transcendant en un doute féministe.

Je propose ici des terreaux fertiles afin que ce doute de soi mette en doute du système, méfiance et conscience, envers un milieu destructeur en vigueur pour en dépasser ses limites. Suivant la pensée de Griselda Pollock, critique d'art et de culture moderne et contemporaine ayant commencé à diffuser sa pensée dans les années 70, il faut comprendre et envisager l'univers du féminin comme resté aussi mal connu aux femmes qu'à l'ensemble de notre culture. En cause : les prérogatives et les préjugés anti-féminins de l'homme. Ce tracé doit, suivant une méthode psycho-magique<sup>6</sup>, me prouver à moi-même, auteure, autant qu'à vous, lecteurs, que la puissance femme existe depuis toujours, qu'il suffit simplement de l'exprimer pour la constater imposante et déterminée.

Mais encore faut-il mettre en évidence les démarches d'agentivité des femmes artistes. La notion d'*agency* a déjà pris une place centrale dans les travaux de Judith Butler<sup>7</sup>. Elle désigne « la capacité à faire quelque chose avec ce qu'on fait de moi », cette capacité, en tant que sujet de conscientiser que le « je » est constitué par des rapports de pouvoir mais sur lesquels « je » a la possibilité, parfois mince, d'agir.

Butler travaille notamment ce concept par rapport au *Discours de l'injure* (2004), où elle met en évidence les concepts qui informent, déforment et catégorisent nos identités. L'*agency* en ces termes se voit comme la capacité à déjouer/renverser les rapports de pouvoirs s'exerçant sur « moi », sans pour autant fuir ce rapport.

C'est dans le langage de l'histoire de l'art que les historiennes féministes comme Pollock ou encore Linda Nochlin remettent en cause la doxa masculine. Les concepts de chef-d'œuvre et de maîtres, *masterpiece* et *old masters*, témoignent par leur valeur sexuée de la dichotomie des rôles sociaux qui entourent l'art. Une féminisation de ces termes porte

toujours des connotations différentes : *l'old mistress* es fait maîtresse, peut-être muse dans l'ombre d'un homme.

L'idée du génie créatif vient faire écho à cette dépossession féminine. Perçu dans une dynamique féministe, le génie est un homme s'accaparant le savoir, l'esthétique et les créations de ceux qui l'entourent. Par sa seule nomination, il est perçu comme un être supérieur, faisant disparaître des pans entiers de son époque derrière son ego<sup>8</sup>. Les femmes, exclues du statut de génies créatifs, se sont donc vues spoliées. On accorde d'ailleurs, dans les cas les plus révélateurs, le génie à leurs œuvres.

« L'affaire Picasso » exemplifie de façon probante ce complexe du pervers narcissique violant l'individualité des femmes qu'il fréquente pour accentuer son ego écrasant. Que ce soit à l'écoute du podcast de *Vénus s'épila-t-elle la chatte ?*<sup>9</sup> ou à la lecture du livre de Françoise Gilot et Carlton Lake<sup>10</sup> *Vivre avec Picasso*, l'évidence s'impose d'elle-même dans des récits plus intimes que ceux des historiens.

On voit doucement apparaître derrière ce roc les femmes qui luttent, celles qui pleurent, celles qui s'abandonnent... On découvre alors l'histoire qui s'est déroulée derrière l'ombre historique que représente Picasso.

La position de muse étant exacerbée par l'assimilation à la morbidité, l'hystérie et l'infantilisation à cette époque. Les muses des surréalistes (Meret Oppenheim, Dora Maar, Leonor Fini, Leonora Carrington, Lee Miller, Dorothea Tanning, Claude Cahun, Kahlo, Unica Zürn, Elsa Schiaparelli...<sup>11</sup>), artistes souvent ultra-sensibles, spirituelles et militantes, très proches de la psychanalyse, offrent un territoire merveilleux et inspirant par leurs travaux et une rage sans faille pour l'injustice qui les a entourées.

Dès lors que j'ai eu besoin de me projeter en tant qu'artiste perçue, entre autre comme femme, j'ai eu à cristalliser une vie qui

<sup>6</sup> La force de programmation neuro-linguistique du langage qui forme la reconstruction par le biais de mouvement tel que l'éco-féminisme.

<sup>7</sup> Professeure, théoricienne de l'art et philosophe féministe américaine, à la racine des théories *queer* et féministe actuelle. Marquante pour sa théorisation de la « performativité du genre ».

<sup>8</sup> Une étude universitaire réalisée par la Florida State University, et publiée par *The European Journal of Finance*, montre que les artistes ayant un ego surdimensionné ont plus de reconnaissance auprès du public et se vendent mieux sur le marché de l'art.

<sup>9</sup> Podcast qui revisite l'histoire de l'art avec un prisme féministe de Julie Beauzac. Il est plus précisément cité ici l'épisode « Picasso, séparer l'homme de l'artiste », où Sophie Chauveau, autrice de *Picasso, le Minotaure* était invitée.

<sup>10</sup> Ce livre publié en 1964 par Françoise Gilot, artiste peintre est écrivaine française ayant fréquenté Picasso de 1944 à 1953, aidée par Carlton Lake, journaliste, relate la sphère intime du géant et ses muses telle que Gilot l'a perçue.

<sup>11</sup> Toutes artistes femmes plus ou moins revendiquées dans le mouvement surréalistes et subissant la catégorisation de muse par les egos masculins les environnants.



me plaçait dans cette catégorie, dans une culture qui m'effrayait par sa capacité à reproduire les drames.

Etant la mieux placée pour le faire, il m'a fallu trouver une nouvelle projection du rôle qui m'était sans cesse imposé contre mon grès. Stigmatisée par le regard sexualisant et paternaliste qui pesait, j'ai ressenti le besoin de m'approprier les concepts sous-jacents à cette attaque généralisée que je subissais. J'ai décidé d'entamer ce projet afin de me protéger au mieux de notre culture et des réflexes systémiques qui nous habitent, afin de ne pas juste m'abandonner à la reproduction des schémas imposés.

### ***De muse à Auto-muse***

Auto-muse est apparu comme un cri de rage et de détermination face à une image de moi-même qui me dégouttait.

Puisant dans le symbole émancipateur de la déesse immanente à laquelle fait appel l'eco-féminisme, Auto-muse vient lutter contre le réflexe de musification, laissant entrapercevoir déjà, une Dora Maar en femme qui pleure la guerre, une Sonia Delaunay dépossédée où l'évidente Camille Claudel emmurée, toutes muses de l'asservissant « génie masculin ».

Auto-muse est l'affirmation haut et fort d'une démarche autonome de représentation du féminin par le féminin. C'est une affirmation d'un soi féminin prenant revanche sur l'histoire. C'est la quête d'outils d'historicisation (motif, mouvement, similitude, symboliques ou encore prismes de lecture...) mais également d'armes quotidiennes pour les femmes de l'art qui résistent par cette « phénoménologie du doute féministe ».

C'est dans un terreau peu fertile que les arts visuels se forgent, celui d'une répartition des rôles joués par leurs protagonistes selon leurs genres et leurs différences sexuelles. Les hommes, de leur position créatrice et subjective, regardent, souvent en voyeurs, les femmes dans leur position d'inspiratrice, le corps offert au regard.

Or il est établi, depuis le passage de Michel Foucault sur cette terre, que regarder c'est aussi contrôler. Cette répartition sexuelle entre regardeur et regardée régit encore aujourd'hui les rapports sociaux des deux sexes, et ce bien au-delà du monde de l'art. Car si la femme se regarde elle-même, c'est avant tout parce qu'elle se sait regardée. Plus surveillée que surveillante, comme une bête traquée, la femme tente de maîtriser son image cherchant les codes pour déconstruire la domination de l'œil masculin.

La construction même des images témoigne de cette dichotomie et d'une répartition sexuée des rôles artistiques dans laquelle le premier se fait possesseur et dominant de la seconde soumise, passive et disponible.

Face à cela, les artistes femmes sont contraintes d'incorporer ces considérations réflexives sur leur propre place au sein d'une histoire dont elles sont encore trop souvent exclues. Il y a donc une difficulté à définir une place pour les artistes femmes dans l'histoire de l'art qui ne soit pas incertaine, ni survolée, ni uniquement en opposition.

L'établissement d'une orientation nouvelle de l'histoire de l'art a nécessité de fonder de nouvelles méthodologies, de mettre à jour de nouveaux matériaux, qui permettent de ne pas fonder une discipline parallèle, « l'histoire de l'art féministe », mais de rendre féministe l'histoire de l'art.

J'ai pris le parti, dans ce mémoire, de refonder le concept de muse pour apporter une subtilité nouvelle dans notre approche de l'art féminin. Il m'a semblé que la thématique était nécessaire dès lors que j'ai réalisé, dans ce concept à la résonance mobile, que nous avons eu tendance à ainsi catégoriser la plupart des femmes (de l'histoire écrite par les hommes). Les muses et leur histoire dessinent en espace négatif l'histoire de la condition féminine dans l'art mais aussi dans la société.

Auto-muse m'a donc semblé un moyen de redonner possession de leurs êtres à ces femmes artistes spoliées dans l'histoire mais m'a aussi permis d'envisager mon propre positionnement.

Les néologismes tels qu'Auto-muse permettent de nommer des mouvements idéologiques. L'exemple le plus évident est bien sûr celui du féminisme, qui permit à l'origine aux partisans des droits des femmes de se reconnaître et de se rassembler sous un même drapeau – ou plutôt, sous un même terme.

De nos jours, la langue française se voit régulièrement en manque d'intitulé lorsque le prisme contemporain évolue. Le terme d'*empowerment*, anglicisme sans équivalent dans notre langue, me semble un exemple évident du manque de mots accompagnant nos réflexions. Cet axiome crucial pour poser la nécessité de l'Auto-muse reste difficile à traduire en un seul mot. La résistance de cette traduction est souvent analysée comme le stigmate d'un enjeu de philosophie politique, une certaine difficulté à penser la domination.

Face à cet enjeu épistémologique, l'Office québécois de la langue française préconise la traduction d'« *autonomisation* », qu'il définit ainsi : « *processus par lequel une personne, ou un groupe social, acquiert la maîtrise des moyens qui lui permettent de se conscientiser, de renforcer son potentiel et de se transformer dans une perspective de développement, d'amélioration de ses conditions de vie et de son environnement* ».

Face à cette définition approximative de ce concept d'*empowerment*, je propose l'Auto-muse comme une arme pour pallier à la difficulté de prise de conscience féministe dans le monde de la création artistique actuelle.

Qu'est-ce que « l'Auto-muse » ? Où se trouvent ses fondements historiques ? Comment les femmes au travers des siècles ont-elles déjoué les méthodes de représentations phallogocentriques ? Quelles sont les postures adoptées par elles à travers le temps pour légitimer leurs statuts d'artistes ?

En guise de principes théoriques non démontrés mais étayables, dans la perspective d'aborder les luttes d'artistes femmes au travers le temps, je retiens :

1) que la sexualité humaine a jusqu'ici été partie-prenante des processus créateurs de l'art visuel ;

2) qu'aborder l'art en vertu de la différence sexuelle implique de tenter d'expliquer comment les œuvres d'art sont traversées par cette question au regard du sexe ou du genre des artistes qui les produisent ;

3) qu'avec sa gestion du sujet ou du motif artistique, dont le dessin de nu féminin, l'artiste masculin a participé idéologiquement à sa manière à l'effacement du genre féminin ;

4) qu'au regard de cette production artistique masculine, la femme est demeurée, pour l'essentiel, un non-sujet, c'est-à-dire un simple objet de désir paré des attributs physiques (corporels) et des attitudes (psychologiques) qui l'ont rendue toujours attrayante et désirable pour le regard voyeuriste de l'homme-spectateur ;

5) que de tout temps, les artistes femmes ont émis des actes créatifs réflexifs pour déjouer ce rapport de domination. Je suppose que la charge de fiction ou de symbolisme présente dans l'auto-exposition/représentation est un stigmate d'une démarche militante plus vaste pour l'émancipation féminine, d'une brèche dans l'image imposée de la « *féminité* »<sup>12</sup>.

À certains égards, ces cinq principes ont fait déjà l'objet de nombreux écrits, mais demeurent toujours problématiques au sein même de l'histoire de l'art féministe, surtout en ce qui concerne le statut ou les enjeux identitaires des femmes.

Auto-muse se veut justement le fondement conceptuel de la reconnaissance du militantisme des femmes artistes contre la structure sociale. Un moyen d'exprimer rapidement cet état de conscience de la lutte en cours face à un système entier encore régi par des réflexes de domination patriarcale.

<sup>12</sup> Ce concept, apporté par Françoise d'Eaubonne dans son écrit *Le féminisme ou la mort*, dépeint la culture féminine construite par la société patriarcale pour accéder à une représentation de soi-même hors des préconçus visuels objectivants.

Reconnaître ce travail, c'est reconnaître un lien dans les travaux des femmes sans pour autant les catégoriser. C'est reconnaître dans les travaux d'artistes femmes, cette énergie inaltérée de travail sur soi et sur ceux qui les entourent. C'est reconnaître que nos peurs sont politiques et qu'en les travaillant individuellement, nous impactons aussi le monde.

Poser le mot n'est pas suffisant, ni s'appesantir sur les méfaits masculins écrasants. Il y a un besoin réel de développer une histoire de l'art derrière ce concept pour devenir forts de ces piliers de construction émotionnels, visuels et sensibles.

Beaucoup a été écrit déjà... sur l'esthétique féminine, le doute intrinsèque, la position de muse... Je vais donc tenter de ressentir et recenser toutes les représentations de femmes via l'autoportrait au service de la projection personnelle telle une auto-fiction<sup>12</sup> qui permet de transcender les codes.

Il semblerait que le premier geste marquant dans l'auto-déterminisme social opéré par des femmes créatrices et artistes soit l'autoportrait, symbole et témoin de la présence féminine dans l'histoire de l'art.

### ***Narcisse au féminin : la toile pour miroir***

Pour commencer tout discours sur l'autoportrait, se positionner quant au mythe de Narcisse semble inévitable. Alors, précisons avant toute autre chose que Narcisse ne tombe pas amoureux de lui-même, mais de son image.

Or, l'image, c'est soi-même médiatisé, et toute médiatisation est une altération, elle nous rend autre. Tout comme un portrait est une copie du réel qui donne une image modifiée par le prisme visuel et intellectuel de celui qui la représente et de sa technique. L'autoportrait de femme peut-il être perçu comme un travail sur la faille narcissique<sup>13</sup> développé par la médiation des hommes sur l'image de la femme ? L'autoportrait servirait-il alors de renforcement narcissique suffisant pour déconstruire le doute

féminin dont nous évoquons l'étude phénoménologique plus tôt ?

Selon le psychanalyste Jacques Lacan dans ses écrits sur le « stade du miroir », le jeune enfant prend conscience de lui-même, en tant qu'être auto-suffisant, au travers de son reflet. Cette prise de conscience de la distinction entre soi et son environnement lui permet de s'identifier par une adaptation singulière à son milieu.

En prenant conscience de son identité et de sa capacité à agir sur cette dernière, l'artiste femme joue un *stade du miroir* sociologique de sa condition déterminée par la représentation que le masculin en a fait.

Les autoportraits féminins sont toujours des postures choisies et travaillées pour contourner les archétypes féminins de leur temps, pour trouver une posture légitimante, pour s'évader du cadre de la « féminité » méprisée.

Ces expositions de soi-même, par leur processus de représentation, contrastent avec le déterminisme imposé à ces femmes : statut sexualisant et assujettissant, « *corps producteur de main d'œuvre* » comme le stipule Silvia Federici<sup>14</sup> dans *Caliban et la Sorcière*.

Si à travers ces dispositifs, la question de l'identité se pose, ce n'est pas égoïstement dans un mouvement vers soi-même.

S'il y a œuvre, c'est bien parce que cette interrogation dépasse le simple stade égotique du créateur. Lorsque l'artiste Orlan se dé-visage, au sens propre du terme, c'est pour créer le mythe Orlan. Comme elle le dit elle-même, il ne s'agit pas d'une figure stéréotypique, mais d'une figure archétypale. Et c'est ce qui fait la caractéristique de l'artiste, le fait non pas de reproduire des stéréotypes, mais de mettre en place des archétypes, des modèles – au sens scientifique du terme qui vont permettre de donner forme au réel.

Les femmes artistes transcendent ainsi la réalité sociale qui les bouleverse en plongeant en elles-mêmes. « L'auto-matière »

<sup>13</sup> À voir ici comme l'écriture consciente du soi.

<sup>14</sup> Sous-tend dans l'expression « faille narcissique » le doute de l'imposteur ainsi que les différentes techniques psychologiques féminines pour résister à l'oppression que nous avons abordées au début de ce texte.

<sup>15</sup> Enseignante de sciences sociales, écrivaine, militante féministe italienne liant l'avènement du capitalisme au patriarcat.

<sup>16</sup> « artiste conceptuelle, écrivaine, photographe, sculptrice et vidéaste, elle a développé une pratique immédiatement reconnaissable, alliant le texte à la photographie pour nourrir une narration qui lui est propre. Ses travaux forment un vaste système d'échos et de références ->

employée par ces femmes sert leur capacité à élever leur statut. Néanmoins, l'on constate avec le temps que les méthodes d'auto-représentations sont toujours l'aboutissement d'une négociation personnelle entre ce que la femme est à un instant T et ce vers quoi elle peut légitimement tendre dans son esprit.

Ce rapport à la fiction auto-biographique comme pratique émancipatrice semble la méthode privilégiée de certaines artistes actuelles telles que Sophie Calle<sup>15</sup> avec son blog quotidien ou encore dans les tentatives de Claude Cahun<sup>16</sup> après-guerre. Le processus est long mais le chemin se trace, étape par étape en transcendant les jeux de regards et de défiances.

J'entends poser que, consciemment ou non, les femmes artistes ont mené dans leur vie et dans leurs œuvres plastiques d'importantes expériences d'ordres identitaire et sexuel. Je veux insister sur les investissements affectifs et expressifs intrinsèques que cette expérimentation représente. En retrouvant les prémices de l'Auto-muse dans l'histoire, nous identifions les femmes qui ont employé cette démarche de se raconter elles-même pour créer une mystification personnelle et s'imposer à juste mesure. C'est ainsi une façon de comprendre comment l'artiste en tant que femme est allée puiser, pour sa création, dans sa matière de vie pour sublimer sa condition.

Dans ce mémoire, nous allons survoler un historique sinueux prenant son envol au Moyen-âge pour s'interrompre avant la montée de la Révolution française. Il s'avère que les exemples cités seront circonscrits à une Europe élargie.

La perspective chronologique m'a semblée le meilleur moyen de rendre compte de l'évolution de la lutte féminine, les traces de ce déroulé se nourrissant et découlant les unes des autres.

Ne seront citées que les démarches de femmes ayant témoigné d'une agentivité créative opérante sur leurs conditions sociales individuelles et collectives par le biais de l'autoportrait. Je tenterai de notifier les *statements* importants qui ont accompagné ces mouvements de réflexivité individuelle afin de créer un nuage de valeurs déliées du patriarcat.

-> internes, connectés entre eux comme les chapitres d'une œuvre globale dans laquelle Sophie Calle brouille quelquefois les frontières entre l'intime et le public, la réalité et la fiction, l'art et la vie. » Description tirée du site officielle de la Galerie Perrotin

**17** Photographe et écrivaine française, Claude Cahun (Lucy Schwob) est aussi poète, essayiste, critique, traductrice, comédienne et activiste politique. Obsédée par les thèmes de l'identité et de la représentation de soi, elle marque principalement par ses autoportraits photographiques. L'histoire se permet souvent d'oublier sa compagne de toujours Suzanne Malherbe (alias Marcel Moore), elle-même créatrice de certaines œuvres reconnues à Cahun uniquement.



*Self-portrait*  
Claude Cahun  
1927

### **Racine d'Auto-muse**

La construction du concept « Auto-muse », en tant qu'adjectif composé exprime un mouvement, un processus. Le préfixe auto, du grec ancien αὐτός (*qui s'applique à soi-même*), exprime ce qui est automatique, c'est-à-dire actionné ou réglé par ses propres moyens ou sans intervention extérieure.

Il renvoie à des principes d'autonomie, d'auto-réflexivité et d'auto-détermination : faculté d'agir librement, indépendance et en analyse de soi-même, en conscience de son action et de son influence, faculté d'*empowerment*...

La muse, nous l'avons vu, qu'importe sa lutte pour nourrir une création propre, a toujours été assimilée à une personne qui participe au déclenchement de l'inspiration poétique ou artistique, autrement dit du désir d'un autre.

Si nous cherchons l'origine de l'allégorique muse, il nous faut remonter à la mythologie grecque. Elle prend forme sous les traits des neuf filles de Zeus et de Mnémosyne (la mémoire).

Clio (histoire), Euterpe (musique), Thalie (comédie), Melpomène (tragédie), Terpsichore (danse), Erato (élégie), Polymnie (poésie lyrique), Uranie (astronomie), Calliope (éloquence) habitent sur le Mont Parnasse, une montagne du centre de la Grèce, proche de la cité de Delphes. Elle sont considérées alors comme les

intermédiaires entre l'artiste et les dieux, l'humain et le divin. À une époque où le féminin est cantonné, la muse est une allégorie qui ne possède de la femme que les traits sous lesquels elle est représentée/fantasmée.

Elles sont des figures abstraites, invoquées en début d'œuvre par le poète. Assimilée à une déesse, la muse est alors toute-puissante : l'artiste n'est que son « porte-parole » enthousiaste (au sens étymologique, habité par la divinité) : il profère passivement ce que sa divine inspiratrice lui dicte. Elle n'apporte pas seulement le souffle de l'inspiration, elle commande une exécution.

La muse figure féminine inspiratrice des arts et par extension des artistes masculins, enfermée dans son rôle d'inspiratrice, apparaît néanmoins ne pas pouvoir développer de puissance créatrice propre. A ces neuf muses, Platon ajoute Sapho, poétesse qui vécut entre le VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles avant Jésus Christ.

Cette dernière nous lègue le terme saphisme pour désigner l'homosexualité féminine tandis que lesbienne vient de Lesbos, l'île où elle vivait. Elle y créa une école de rhétorique réservée à un cercle de jeunes filles âgées de douze à dix-huit ans. Cette institution nommée *La Maison des Muses*, rayonna dans toute la Grèce et bien au-delà.

L'assimilation de Sapho à la dixième muse fut, il me semble, tout aussi dangereuse pour sa postérité que la réputation chrétienne qui suivit. En effet, là où la bisexualité était acceptée dans un cadre de jeunesse en Grèce, elle fut mise à l'index pour opprobre d'homosexualité et de féminité par la suite.

Lorsque Sapho nomme sa structure *La Maison des Muses*, nous ne sommes pas dans le même mouvement d'aliénation que lorsqu'elle prend la place de la dixième des muses du mythe. En effet, là où son école attribue l'inspiration des muses ou encore le statut de muses à ces élèves comme à son instigatrice, Platon l'exclut de la masse humaine, la situant au niveau des divinités, hors d'atteinte.

L'aliénation opérée sur l'image de la créatrice par la catégorisation de dixième muse rappelle étrangement cette menace portée par le mot musée lui-même. Étymologiquement percevable comme « temple des muses », il ne cache pas son statut de prison, enfermant les femmes de l'art dans un rôle passif d'artefact. Les muses se sont donc vues réduites ces derniers siècles à être des femmes représentées par des hommes, enfermées par les regards libidineux d'artistes masculins se succédant, soumises à des préceptes de beauté toujours plus élaborés dans leurs capacités destructrices.

Loin d'être un symbole d'émancipation, cette sacralisation porte les femmes qui se font remarquer en leur temps hors du domaine de l'humain, devenant symbole hors d'atteinte a posteriori. C'est ainsi que l'on a brisé le *role-model* qu'auraient pu représenter certaines femmes de l'histoire pour les générations à venir.

Les assimiler à la passivité, quel qu'en soit le moyen, fait entrer ces femmes dans un rapport de mémoire biaisé. Pour se positionner, les suivantes se doivent de jouer le fantasme du masculin qui les entoure. Elles n'ont semble-t-il pas d'autre choix face à des équivalentes homologuées par ce même masculin comme au-dessus de la condition humaine.

Qui étaient-ils pour extraire les femmes remarquables de l'humanité ?  
Comment osèrent-ils les renvoyer aux mondes des idées et des fantasmes ?

La puissance factuelle féminine subit un processus psychologique de distanciation et d'exclusion du réel. Toute femme ayant pour ambition de marquer les esprits par la suite doit donc tenter de rivaliser avec l'absolu de l'image de la muse, de la beauté ou de la féminité. Car il est à prendre en considération, à ce moment du discours, que ces quelques muses fantasmées et arrachées de la réalité sont l'envers de la médaille qu'est l'objectivation de

la femme par l'image qu'en dépeint l'homme. La perte de soi-même au profit du mythe de l'autre nous touche toutes, chacune à notre niveau.

### ***La mortalité de la muse à la Renaissance***

Le mouvement conceptuel produit à la Renaissance renforce cette assimilation. En effet, si les artistes avaient jusque-là voué un amour évidemment platonique à leurs muses, puisqu'elle n'étaient que fantômes, ces figures féminines prennent ensuite une enveloppe nettement plus charnelle. Descendues de leur piédestal, elles s'incarnent à cette époque de façon concrète. La femme qui inspire l'amour inspire aussi le poète. La muse n'est plus qu'une simple mortelle, dont la beauté se consomme, se traduit, s'immortalise, se voit capturée. D'actrice omnipotente, elle devient simple objet de désir et support de création, une matière éphémère.

La figure de la muse comme stéréotypie sociale poursuit sa lente métamorphose et si quelques femmes sont, dès le moyen-âge créatrices, c'est surtout à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que s'affirme la figure de la muse/artiste.

Pourtant, si l'on en croit les mythes, le premier emploi d'une technique picturale serait due à une femme : Callirrhoé de Sicyone (-600), fille du potier Dibutades. Motivée par la crainte de l'abandon liée au départ de son amant, elle aurait dessiné sur un mur, le profil de ce dernier en suivant l'ombre projetée par le rayonnement d'une torche.

Cette anecdote qui a par la suite fourni un thème de peinture courante du moyen-âge au XVIII<sup>e</sup> siècle, peut étonner par le manque de continuité conceptuelle qui en découle. Car si en effet, on a reconnu un temps l'invention de la peinture à cette femme, d'autres se sont vues par la suite, refuser la reconnaissance ou l'éducation suffisante pour se légitimer artistiquement à court (de leur vivant) comme à long terme (post-mortem).

Les femmes artistes existent depuis la préhistoire. La peinture



*L'Origine de la peinture*  
Jean-Baptiste Regnault  
XVIII<sup>e</sup> siècle



*Miniature de Timarété peignant son image de la déesse Diane*  
 Boccace - Le livre des cleres et nobles femmes  
 XV<sup>e</sup> siècle

rupestre ne s'avère pas exclusivement masculine comme le révélèrent en 2013 les études de Dean Snow, un professeur d'anthropologie archéologique américain. Dans une étude du National Geographic, Snow affirme qu'il « existait une distorsion masculine depuis longtemps ». « Les gens ont fait beaucoup de suppositions hâtives de qui a créé [ces empreintes de main] et pourquoi. »

Dans l'Antiquité occidentale déjà, des textes évoquent les noms de femmes ayant atteint la reconnaissance de leur art. Plin l'Ancien l'atteste dans l'*Histoire Naturelle* : « *Pinxere et mulieres* » (*Les femmes aussi ont peint*). Il cite les noms de « *Timarété, fille du peintre Micon* », à laquelle il attribue « *une Diane conservée à Éphèse, qui serait un des plus anciens monuments de la peintures* », « *d'Irène, fille du peintre Cratinus, auteur de la jeune fille, d'une Calypso, d'un vieillard et du sorcier Théodore* », d'Aristarété, fille et élève de Néarque et enfin de Lala de Cysique (ou Laïa) « *qui resta toujours fille* », « *fit surtout des portraits de femmes* » y compris âgées, « *et son propre portrait, qu'elle fit devant un miroir* ».

On constate, déjà à l'époque, que la plupart des artistes femmes grandissent en bénéficiant d'un milieu artistique. Cette caractéristique reste une constante jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Et pour cause, les femmes durant l'Antiquité ne pouvaient se former à la peinture que dans un cadre familial puisque l'accès à l'éducation artistique des institutions leur était refusé. Ce sont souvent leurs pères, maîtrisant déjà les techniques de peinture, qui leur transmettaient leur passion.

Ce phénomène est largement dû à une division sociale de l'époque qui reposait sur un classement binaire des caractéristiques des genres. Les hommes se trouvaient généralement dotés des caractéristiques dites viriles d'énergie, d'activité et de création, tandis que les femmes se voyaient assimilées à des caractéristiques de faiblesse, de passivité et de procréation.

Cette dichotomie sociale provoquera deux conséquences majeures : se lancer dans une carrière artistique apparaîtra dès





### *Femme peintre*

Boccaccio - Le livre des cleres et nobles femmes  
XV<sup>e</sup> siècle

lors comme une déviance pour les femmes, ce qui engendrera la seconde retombée de cette pensée patriarcale : les femmes ne seront en majorité pas représentées par et pour elles-mêmes.

Au Moyen Âge, comme l'attestent les illustrations de Boccaccio, il était habituel de voir les femmes œuvrer aux côtés des hommes. Sculpture, enluminure, broderie, ou encore lettrines sont des productions artistiques féminines courantes de l'époque. Réforme grégorienne et consolidation du système féodal, stigmates de l'Europe du XI<sup>e</sup> siècle, opérèrent une destruction drastique des cadres professionnels ouverts aux femmes. Cette mutation de la société vint parallèlement à la transformation structurelle des couvents. La conquête de l'Angleterre marqua le crépuscule des béguinages, lieux de savoir et de pouvoir des femmes, leur gestion passant dès lors aux mains des abbés.

La spécialisation rigoureuse des activités masculines et féminines exclut dès lors largement les femmes de la création artistique. Le nombre de femmes peintres est très réduit jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, nous trouvons, déjà à l'époque médiévale quelques autoportraits de femmes.

Et pour cause, l'Allemagne Ottonienne, elle, permet aux couvents de perdurer comme lieu favorisant l'essor d'une culture féminine. Le plus souvent dirigé et habité par des célibataires issues de familles nobles ou royales, les maisons religieuses germaniques restent donc des diffuseurs d'œuvres et de pensées féminines à cette époque.

Parmi les artistes qui arrivent jusqu'à nous, on pourra notamment citer Herrade de Landsberg ayant laissé trace d'un autoportrait et de son traité : *Le Jardin des délices (Hortus deliciarum)* Écrit en 1159 il inspirera notamment Jérónimus Bosch.

### ***Hildegarde de Bingen, une Auto-muse sous couvert de mysticisme***

Toutefois, j'ai pris le parti de m'arrêter plus particulièrement sur le cas d'Hildegarde de Bingen (1098-1179) afin de la placer

en archétype de l'artiste intellectuelle naturaliste allemande de cette époque mais également comme la première apparition de ce qui pourrait être l'Auto-muse. Vu ici comme un titre porté collectivement par différentes individualités femmes, Auto-muse est une entité féminine apposable comme qualificatif historique sur différentes artistes qui ont fait preuve d'agentivité dans leur travail d'exposition personnelle.

Ce premier phénomène naît dans un contexte social et religieux peu favorable aux femmes comme nous l'évoquions précédemment. La doctrine de l'Église du XI<sup>e</sup> siècle, dites « grégorienne » se fonde sur la lutte contre la dépravation des mœurs. Le corps, « *abominable vêtement de l'âme* », est diabolisé. Et si la sexualité est abordée avec une grande liberté dans la sphère privée, l'Église condamne fermement la « *fornication* » : la femme devient à cette époque l'obstacle à la spiritualité, un être dangereux. Elle est méprisée, vue comme un divertissement de l'esprit, détournant les fidèles de Dieu.

Dixième enfant de ses parents, Hildegarde est issue d'une famille de la haute noblesse du Palatinat, en Allemagne actuelle. Très vite sujette à des visions divines, elle intègre à l'âge de huit ans un couvent bénédictin, comme il est alors d'usage pour les cadets. Elle prononce ses vœux à l'âge de quinze ans au couvent de Disibodenberg et en devient l'abbesse en 1136, âgée alors de 38 ans. Par la suite, elle fonde son propre couvent près de Bingen.

À cette date, la réputation bien établie d'Hildegarde fait d'elle un personnage marginal intrigant l'Église par son aura de prophétesse. La reconnaissance de ses visions religieuses par le pape Eugène III renforce sa position d'intellectuelle, si bien qu'à 43 ans, Hildegarde entreprend de consigner les apparitions qu'elle a depuis l'enfance.

Naît alors *Scivias : Sache les voies du Seigneur*, un ouvrage illustré décrivant trente-cinq visions mystiques, narrant l'histoire de la foi et du salut tels qu'elle les conçoit. Les illustrations

qui l'accompagnent divergent grandement des productions allemandes de l'époque par leurs couleurs chatoyantes, traits marqués, formes simplifiées...

Bien qu'Hildegarde de Bingen n'ait probablement pas produit elle-même ces images, leur originalité laisse indubitablement penser qu'elles ont été composées sous sa surveillance étroite. La première illustration, celle qui nous intéresse, présente Hildegarde « qui veille dans la bataille ».

Positionnée au centre de l'image, elle est représentée assise dans une tenue monacale la couvrant quasi-intégralement. Ses pieds sont légèrement surélevés sur un tabouret, de manière à ce que la tablette d'argile semble reposer sur ses genoux. Sa main droite trace sur le support déjà orné d'un cadre rouge et doré. Positionnée dans l'arc-bouté d'un lourd édifice à coupole similaire à des formes de seins, elle est tournée à la fois vers nous, spectateur et vers le moine au côté droit de la composition. Lui est clairement introduit dans le bâtiment, bien que sa tête se trouve dans l'ouverture où réside Hildegarde. De sa tête à elle, sortent en différents endroits des formes rouges orangées se réunissant en s'élevant vers la voûte de la structure architecturale. L'émanation ne transperce pas le bâtiment.

Alors que le visage de l'assistant est focalisé sur Hildegarde, celle-ci semble fermer les yeux, dans une sorte de transe extatique. Sa main en écriture – écriture quasi « automatique » peut-être, outre le rapport anachronique de ce terme – est armée d'un stylet.

Les marques de finition du support sur lequel elle note sa vision en temps réel laisse supposer de la valeur conférée à ces traces, recrachées à l'état pur sans travail de correction ou de finition. C'est ici la valeur brute de l'inconscient qui est consacrée.

En effet, on devine la transe profonde qui tient Hildegarde en observant les flux rouges orangés qui sortent du haut de sa tête. Ses visions sont représentées comme visibles de tous, s'extirpant de la partie supérieure de son visage pour s'évaporer vers le haut de la structure architecturale qui les domine. Ici, Hildegarde



*Hildegarde recevant l'inspiration divine (vision n°1)*  
 Monastère de Bingen  
 1230

impose sa pensée comme venant emplir le ciel, le divin, le sacré, la pensée de l'église, ne perçant pas non plus la symbolique structure conceptuelle produite par le catholicisme.

La couleur rouge dans sa répartition me semble intéressante à notifier également. Les coupes font échos à ses visions, sa plaquette d'écriture, le tabouret situé sous ses pieds et le siège de son compagnon assis. En ce référant à Michel Pastoureau dans *Rouge, histoire d'une couleur*, on comprend que la symbolique de cette teinte reste ambiguë à l'époque :

« Admiré des Grecs et des Romains, le rouge est dans l'Antiquité symbole de puissance, de richesse et de majesté. Au Moyen Âge, il prend une forte dimension religieuse, évoquant aussi bien le sang du Christ que les flammes de l'enfer. Mais il est aussi, dans le monde profane, la couleur de l'amour, de la gloire et de la beauté, comme celle de l'orgueil, de la violence et de la luxure. »

Ce marqueur lie dans la composition ce qui sépare la femme de la terre et l'élève, ce qui supporte les croyants qui l'entourent, les visions qui l'inspirent et les voûtes qui les protègent tous.

Par ce tour de force colorimétrique, le savoir qui émane d'elle est posé comme le lien des structures de l'homme à son milieu. Cette construction picturale de l'interdépendance des êtres et des choses qui composent le « Cosmos » se joue dans tout le travail d'Hildegarde.

On retrouve donc sans surprise ce message d'interconnexion dans : *l'Homme total au cœur du Cosmos*, sa deuxième vision. Là encore, est notifié son rôle par sa figure toujours en proie aux visions, assise à gauche dans le bas de la composition, comme contemplant le monde à sa bordure. Elle s'inscrit ici aussi dans une architecture en voûte, protectrice de par sa forme (courbe et englobante) et sa symbolique institutionnelle (l'Eglise).

De trois siècles précurseuse, Hildegarde propose un schéma similaire au dessin le plus emblématique de Léonard de Vinci

et des idéaux de l'Humanisme. Les croyances d'Hildegarde, témoignent de la même valorisation d'une culture où l'art, la science et la philosophie interfèrent, et s'harmonisent. Néanmoins, là où paradigmatiquement, la Renaissance va placer l'Homme au centre de l'univers sans trop se soucier de l'éco-système qui l'entoure, Hildegarde affirme que :

« Toutes les créatures de Dieu sont parties intégrantes du Cosmos et tout péché fait du mal non seulement à Dieu mais également à tout le Cosmos. »

Cette culpabilisation chrétienne témoigne, selon moi, d'une tentative de responsabilisation de l'homme vis-à-vis de son milieu. Hildegarde de Bingen propose une interrelation de toutes les choses : l'humanité et le cosmos, le corps et l'esprit, la nature et la culture.

Sa cosmologie n'en reste pas moins inscrite dans son temps. Celle-ci découle d'une vision profondément religieuse du monde, ainsi l'étude et la compréhension du corps humain et du monde matériel sont avant tout une façon de comprendre la création divine. Dans sa compréhension de l'ordre universel, la nature humaine est ainsi caractérisée par trois éléments :

1) L'être humain est une créature divine qui occupe une place singulière dans le cosmos, à la fois connecté à la terre et reflet de l'ordre divin.

2) L'être humain n'existe qu'en interrelation avec les autres vivants. La dualité des sexes est un élément essentiel, notifié d'ailleurs.

3) L'humanité a pour rôle d'interagir avec la nature. Elle a donc une responsabilité écologique.

Cette conviction de responsabilité humaine envers son milieu peut être vue comme une amorce de philosophie de la nature. Son discours initiant presque une « sociologie inclusive » ébrèche l'image de la ruée vers le conte anthropocénique qu'est l'histoire actuelle.



*Liber divinorum operum Codex latinus* (vision n°2)

Monastère de Bingen

1230

Je trouve ici le lien avec l'Eco-féminisme particulièrement probant car, comme le rappelle la théologienne brésilienne catholique Ivone Gebara, « *cette Philosophie/Théologie présente une vision compréhensive et unifiée de la vie où chaque personne et où chaque force vitale est interdépendante de l'autre.* »

Comme l'explique Starhawk, écrivaine aux penchants ésotériques, s'inscrivant dans ce mouvement, dans son livre *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique*, Hildegarde incite également aux rituels collectifs de « paroles sacrées », à la quête d'une juste place de l'individu dans le tout qui l'environne.

« *La mise à distance imprègne notre société si fortement qu'elle nous semble être la conscience elle-même. Même le langage qui permettrait une autre approche a disparu ou a été délibérément déformé. Pourtant, une autre forme de conscience est possible. En fait, elle a existé dès les premiers temps, fut la base d'autres cultures et a survécu de manière clandestine. C'est la conscience que j'appelle « immanence », l'attention au monde, et à ce qui le compose, un monde vivant, dynamique, interdépendant et interactif, animé par des énergies en mouvement : un être vivant, une danse serpentine.* »

Elle tente de faire ré-émerger un état de conscience harmonieux de l'humain avec son environnement par des néologismes et connaissances ré-enracinant l'humain dans la terre, tout comme Hildegarde s'y évertuait à l'époque. De plus, la capacité à créer un univers culturel aux champs pluri-formes autour de sa pensée place Hildegarde dans la lignée directe des tentatives actuelles de vie en communauté et de construction d'une mythologie d'*empowerment* développée par l'éco-féminisme.

En effet, l'œuvre d'Hildegarde ne s'arrête pas au domaine spirituel. Elle s'intéresse également à la linguistique et la musique. Elle invente une langue inconnue qu'elle parlera seule, *la Lingua Ignota*, à laquelle elle consacra un ouvrage complet bien que cette langue ne se retrouvera que dans un de ses chants.

Musicienne et poétesse, elle laisse derrière elle près de 80 chants liturgiques, hymnes ou séquences, dictées directement par les voies divines. La musique permet selon elle l'évocation d'une voix originelle mythologique par les sons.

Hildegarde de Bingen surprend également par son usage d'un vocabulaire sensuel à l'égard de la religion. Dans ses poèmes, nature, religion et plaisir se mêlent. En témoigne ce court poème :

« *Dieu t'a infusé son verbe,  
Et ton ventre a fleuri,  
Car l'esprit de Dieu y a pénétré.* »

L'œuvre multiforme d'Hildegarde retient depuis longtemps l'attention des spécialistes des études féministes entre autre pour son traité médical *Cause et cure* qui laisse une part importante à la description et à la vie du corps de la femme, à sa spécificité, à ses maladies et à sa sexualité. Considérant cette dernière à l'origine de la vie, Hildegarde considère « *que Dieu fut engendré par une femme* » et de ce fait, « *que la femme est la créature bénie entre toutes.* »

Sa médecine repose également sur une compréhension holistique de la santé. La force de vie *verdissante (viriditas)*, concept unique à Hildegarde de Bingen, est une force divine conférée à la nature et qui peut, à travers la pharmacopée, être transmise à l'humain et par la parole, purger la condition humaine.

Dans ses écrits, elle attribue toutes ses connaissances aux visions directement inspirées par Dieu plutôt qu'à ses propres mérites en tant que femme. Ainsi, elle se proclamait comme la « *trompette de Dieu* ». Son enseignement et exemplarité ne font donc pas nécessairement évoluer la perception médiévale de l'inégalité des sexes, mais son exemple a inspiré d'autres femmes à oser s'impliquer dans la vie intellectuelle, domaine alors réservé aux hommes.

Par le mot, Hildegarde fait donc preuve d'une agentivité surprenante et son auto-mystification, qu'elle soit consciente ou non, lui confère pour l'époque une place de porte-parole ré-

unifiante, de femme de pouvoir. Le fait qu'Hildegarde, à cette position, se permette de penser et de faire évoluer le savoir qui entoure le corps et l'esprit de la femme est également marqueur d'une évolution de la condition féminine elle-même.

**Guda et Claricia : autoportraits d'individualités au sein d'une confrérie**

Du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle néanmoins, les femmes copistes et miniaturistes n'ayant pas atteint le rayonnement d'Hildegarde sont principalement des religieuses oubliées, travaillant dans les scriptorium monastiques allemands. La vie monacale imposant la modestie, le copiste s'efface au profit du groupe et les manuscrits, en tant qu'œuvres collectives, ne sont pas signés ou à défaut attribués à une confrérie.

Ainsi, la question était posée un peu plus haut quant aux illustrations des visions de Hildegarde, réalisées « sous sa supervision ». Derrière le nom de cette femme, de ce corpus d'images et de textes, se trouvent une communauté œuvrant pour la postérité d'une seule. C'est en construisant des idoles, féminines tout autant que masculines, comme celle-ci que le génie se construit, dans l'oubli de certains autres.

Mais de ces groupuscules invisibles, des petites mains resurgissent parfois. Leur présence clandestine transparaît en effet dans une miniature ou une lettrine. Ainsi, au beau milieu du XII<sup>e</sup> siècle, une religieuse d'un monastère du Rhin moyen, dénommé Guda, se représente, faisant acte de sa présence et se rendant par la même occasion immortelle culturellement.

A l'intérieur de l'initiale D qui introduit le chapitre de la fête de la Pentecôte dans un homélaire (recueil de textes pour la prédication religieuse), la main droite levée en signe de dévotion, elle est entourée d'un rinceau décoratif avec une inscription qui la désigne en tant que :

« *Guda, peccatrix mulier, scripsit et pinxit hunc librum* »  
*Guda, pécheresse, a écrit et enluminé ce livre*



*Guda, peccatrix mulier, scripsit et pinxit hunc librum*

Guda  
 XII<sup>e</sup> siècle



Le terme « pécheresse » est employé car la femme à cette époque est alors perçue comme frappée du sceau de la damnation depuis le péché originel. L'enlumineuse, en dépit de l'humilité que l'état féminin et monastique lui impose, semble consciente de son talent et déterminée à encren cette assurance dans son travail, créant ainsi l'autoportrait considéré comme l'un des plus anciens réalisés par une artiste dans l'histoire de l'art occidental.

Au XII<sup>e</sup> siècle, la montée en puissance des centres urbains, du commerce et des échanges transforme l'existence de tous. Les corporations acceptent les femmes en leur sein, leurs archives témoignent alors d'une activité féminine particulièrement importante. Mais à l'image des religieuses, la contribution des femmes laïques disparaît également dans l'anonymat au profit d'une communauté.

À l'exception des veuves qui héritent du nom ainsi que de la réputation d'un atelier attachée au patronyme de leur défunt mari, les enlumineuses sont gommées des registres de l'histoire. Leur travail est pourtant loin de se réduire à des tâches d'exécutantes. Certaines miniaturistes laïques, bien que dépossédées d'autorité juridique et asservies dans le cadre domestique et professionnel, tentent également de se revendiquer créatrices de leurs ouvrages à l'image de Guda dans le milieu religieux.

Parmi elles, Claricia fait preuve d'une inventivité particulière. Soutenant des deux mains un disque aux entrelacs décoratifs, elle se représente le corps allongé afin de former le jambage de l'initiale Q au début du psaume 52 :

« *Quid gloriaris in malicia qui potens es in iniquitate* »  
*Pourquoi te glorifies-tu dans le mal,*  
*toi qui es vaillant à commettre l'iniquité*

Sa pose audacieuse, sa tête découverte et ses vêtements qui ne correspondent pas aux préceptes monastiques dénotent un esprit imaginaire. Le nom de Claricia inscrit des deux côtés du

*Quid gloriaris in malicia qui potens es in iniquitate*

Claricia

Fin XII<sup>e</sup> siècle

visage souligne la détermination de la miniaturiste, accrochée comme suspendue à ce *quid/pourquoi*.

### **Les conditions sociales de l'autoportrait en Italie à la Renaissance**

Sur le même principe, les prochaines artistes ayant réalisé des autoportraits féminins que l'on retrouve dans l'histoire de l'art se situent à la Renaissance italienne. C'est à cette période que les premières « théories artistiques » du portrait apparaissent.

Roger de Piles, peintre, graveur, théoricien de l'art et diplomate français, prétend que le but d'un portrait est de représenter : « *non un homme en général, mais un certain homme en particulier qui est distingué de tous les autres* ». Pour représenter correctement un individu il faut donc saisir également les qualités intérieures « *pour que le portrait de leur corps soit aussi celui de leur esprit* ». La fascination autour de l'image de soi touche évidemment également les créateurs. C'est ce mouvement d'auto-représentation qui va propulser le changement du statut de l'artiste dans la société florentine du Quattrocento. C'est l'apparition de la distinction entre « artisan » et « créateur ».

L'ascendance sociale de l'artiste détermine alors la reconnaissance de son travail. La réussite passant désormais par l'art du paraître et plus précisément par la mise en scène de soi, les portraits qualifiés « d'autonome », qui se donnent leur propre loi, n'existent que pour eux-mêmes, afin de révéler l'identité construite de l'artiste. C'est pour remplir ce jeu d'apparence sociale que l'on trouve souvent l'artiste représenté affairé à des activités tel que la peinture elle-même, la musique, ou encore les échecs... toutes symboles de valeurs humanistes bourgeoises valorisantes.

Les débuts de l'autoportrait ne font pas exception à une règle généralisable de l'histoire de l'art : le statut de l'artiste-homme est différent de celui de l'artiste-femme.

A cette époque encore, l'homme domine le milieu de l'art. La femme, assujettie à ce dernier (père ou mari), n'existe que rarement pour elle-même. Qu'importe sa participation

aux œuvres, elle ne peut accéder au statut de Maître. Les règlements des corporations et les coutumes, en général, ne les autorisent pas à diriger un atelier. Cet interdit les empêche d'accéder à la reconnaissance ou même de laisser une trace de leur présence. Elles réalisent donc des autoportraits porteurs d'une double affirmation : prouvant leurs capacités artistiques par la réalisation de la toile et prouvant leur identité par l'apparition de leur image. L'autoportrait devient alors l'outil privilégié pour se légitimer dans un milieu de l'art dominé par le regard masculin.

L'autoportrait au chevalet apparaît à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle comme moyen pour les peintres de revendiquer leur travail. Pierre Georget et Anne-Matie Lecoq, dans leur ouvrage *La peinture dans la peinture* figurent que « *le travail du peintre a toujours été le 'sujet' par excellence, car l'artiste s'y projette en tant que tel dans l'acte même qui l'institue et le légitime comme artiste.* »

Pendant longtemps, la signature de l'artiste-femme n'était pas considérée comme une preuve du point de vue de la loi ; alors l'autoportrait au chevalet devient la possibilité de revendiquer un statut professionnel plus égalitaire par rapport aux hommes.

Une problématique propre à l'autoportrait au chevalet féminin reste l'assimilation de ces images à des « personnifications de la Peinture ». En effet, cette allégorie le plus souvent représentée sous les traits d'une femme en train de peindre devant un chevalet vient se poser comme une assimilation essentialisante sur les artistes femmes de l'époque.

L'image féminine fantasmée de la peinture tout droit sortie de l'imaginaire masculin, souvent érotisée et idéalisée au passage, devient un écueil à éviter. Ainsi, l'idée même de la peinture se mêle à la réalité visuelle de la pratique artistique féminine.

Cette assimilation de la féminité à l'essence de l'inspiration, ou au symbole de la pratique, n'élève pas les femmes artistes vers la reconnaissance de leur travail ou de l'évidente nécessité de leurs démarches mais davantage vers une idéalisation marginalisante et objectivante de leur rôle au sein de l'art.



Il leur faut donc lutter contre l'image de la muse inspirante, sensuelle et passive lorsqu'elles se représentent au chevalet. Pour éviter cet amalgame discréditant, les artistes vont dans un premier temps se représenter, dans l'immense majorité des cas, avec des vêtements correspondant aux « bonnes manières » de l'époque. Les gestes et attitudes qu'elles immortalisent adhèrent à la norme aristocratique de l'époque et ne comportent aucun caractère anticonformiste. Ce dernier était accepté et même alimenté par leur confrères masculins.

Elles en profitent pour montrer une image des femmes différente de celle véhiculée par les autres peintres consacrés. Elles opèrent une rupture importante avec la tradition culturelle masculine abordée en introduction, faisant de la femme l'objet du regard de l'homme et non pas le sujet de sa propre volonté.

***Catharina van Hemessen : Auto-muse à charge de vertu***

Dans son *Autoportrait au chevalet*, l'artiste flamande Catharina van Hemessen (1528-1587), par le sérieux de la pose et de l'habit, qui, telle une cuirasse, garantit l'intégrité de ses vertus féminines, suspend son image avec l'assurance qu'elle ne suscite d'autre attention que celle éveillée par son talent.

Elle se représente d'une manière qui pouvait convenir à une perspective masculine, c'est-à-dire en respectant les convenances par lesquelles le comportement féminin était tenu sous contrôle. Évitant ainsi la critique liée à sa condition de femme, elle affirme son statut de peintre sans laisser place à la moindre fioriture. L'artiste se conforme aux conventions, en intégrant le regard « objectivant », pour mieux se l'approprier. Catharina Van Hemessen transcende ici la représentation féminine par une austérité revendiquée.

Cette posture que nous pouvons lier à la ferveur religieuse d'Hildegarde observée précédemment afin de se protéger et légitimer ses actes, semble le quotient détournant l'asservissement de la femme soumise à la misogynie de l'époque.

Se représenter hors des fantasmes masculins permet à ces femmes



*Ego Catharina van Hemessen me pinxit*

Catharina van Hemessen

1548

de s'imposer dans les milieux « élitistes culturels masculins » comme plus qu'un objet de désir ou de représentation.

L'agentivité féminine de cette époque passe par la sortie du rapport sexué même hors milieu clérical.

Catharina van Hemessen n'a que vingt ans quand elle peint le premier autoportrait au chevalet connu de l'histoire de l'art, qu'elle signe ostensiblement :

« *Ego Catharina van Hemessen me pinxit* »  
« Moi, Catharina van Hemessen, je me suis peinte »

Sous ses airs de jeune fille sage, l'artiste livre avec cette œuvre un véritable manifeste. En se reconnaissant créatrice par l'acte réflexif de la représentation au chevalet, Catharina Van Hemessen produit un mouvement réflexif proche du *Cogito ergo sum* (Je pense, donc je suis) de Descartes qui sera publié en 1637, plus d'un siècle après cet acte métadiscursif visuel. L'artiste peint, se peint elle-même en train de se peindre. Donc elle existe comme peintre se reconnaissant comme tel.

Contrairement aux autoportraits au chevalet que nous étudierons par la suite, dans ce tableau Catharina n'a pas encore achevé la toile dans la toile. On y devine uniquement l'esquisse de son propre visage. Ainsi l'artiste elle-même représentée s'auto-représentant dans son autoportrait, préexiste à cette dernière. Par-là, l'affirmation d'une ombre, d'un masque, d'un fantôme d'elle-même, dans l'acte même de l'affirmation de son esprit outrepassé les limites de la représentation qui lui est permise.

Posant devant son chevalet, elle défie de son regard tourné vers le spectateur à la fois les hommes du milieu de l'art de son temps, et nous, où que nous nous situions dans l'espace temps et les valeurs à notre disposition. Ce saut de témérité, opérant simultanément face aux différentes époques se précédant, est une démonstration de force contre les préjugés qui déniaient aux femmes le talent de créatrice.

Comme je l'évoquais précédemment, le foyer familial transformé en atelier reste à cette époque le seul cadre dans lequel les femmes peuvent pratiquer leur art sans susciter la réprobation publique. Ainsi, les artistes acceptent parfois leurs filles lorsqu'ils ont besoin d'accroître leur atelier avec des assistants. Généralement, cette relation de dépendance est vécue de deux manières, souvent mêlées : collaboration ou conflit.

Ici, l'artiste travaillant dans l'ombre de son père, le peintre Jan Sanders, Catharina van Hemessen, en se représentant en train d'exécuter un tableau, démontre qu'elle est l'autrice de son œuvre.

Toutes doivent néanmoins, dès lors qu'elles accèdent aux ateliers, s'entourer d'une aura de respectabilité. Entre l'exigence morale et l'exaltation des vertus dites féminines, leur réputation oscille entre la *virgo* (vierge) et la *virago* (au comportement masculin), la virilisation étant invoquée comme raison de leur talent. Dès lors, une femme qui souhaite prétendre au statut d'artiste doit d'abord afficher sa probité, sa respectabilité, son altérité.

### ***Sofonisba Anguissola : autoportraits d'une vierge insoumise et réaliste***

En Flandres, pour Catharina van Hemessen, en Italie, pour Sofonisba Anguissola ou Lavinia Fontana que nous verrons par la suite, une artiste de sexe féminin doit être au-dessus de tout soupçon pour que les hommes daignent porter ne serait-ce qu'un regard distrait sur leurs créations. Elle doit se distinguer par ses vertus morales avant même de pouvoir faire valoir la qualité de son œuvre et en témoignant parfois de sa virginité pour revendiquer un talent sans équivoque.

Donc « *En se disant virgo, elles se revendiquaient peintres* » explique l'historienne de l'art Martine Lacas à propos de l'Italienne Sofonisba Anguissola, qui, dans l'*Autoportrait* du Kunsthistorisches Museum de Vienne, tient à la main un carnet où l'on peut lire distinctement la date de création de l'œuvre ainsi que ces mots :

« *Sophonisba Anguissola virgo se ipsam fecit* »  
 « La vierge Sofonisba Anguissola l'a fait par elle-même »

« L'emploi le plus ancien du mot « vierge » ne signifiait pas la condition physiologique de la chasteté mais l'état psychologique de l'appartenance à aucun homme, de l'appartenance à soi-même uniquement. Être vierge ne voulait pas dire être inviolée, mais plutôt être fidèle à la nature et à l'instinct, exactement comme la forêt vierge n'est ni stérile ni infertile, mais inexploitée par l'homme » explique Jean Hegland, écrivaine américaine et enseignante en rhétorique dans son livre *Dans la forêt*.

Dans ce tableau, Sofonisba se détache d'un fond vert, du latin « virilis », de la racine « vir » qui est particulièrement fertile en latin puisqu'elle donne des mots signifiants branche, verge, virilité, courage... Il est intéressant de notifier suite à la lecture de Michel Pastoureau dans *Vert, histoire d'une couleur*, qu'au Moyen Âge, cette couleur porte une double connotation : celle de couleur liturgique (couleur des cérémonies ordinaires) mais également couleur de l'étrange, du diable et de ses créatures, entre autre les sorcières, qui lui sont associées par des caractéristiques physiques tels que des yeux verts, signes de maléfice. Ces croyances du moyen-âge, qui perdurent encore aujourd'hui, devait être également dans l'inconscient de Sofonisba à l'époque lorsqu'elle se représente sur ce fond avec des yeux d'un vert équivoque.

Néanmoins pour nuancer cette extrapolation, je préfère rappeler qu'à la Renaissance, le vert est peu présent dans la vie quotidienne. Il est devenu la couleur du peuple, des roturiers et des paysans. Sofonisba s'impose, sur cet historique coloré, de trois-quart face au spectateur qu'elle regarde frontalement. Sa tenue extrêmement sobre, ses cheveux relevés en un chignon tressé discret vient corroborer mes remarques précédentes quant à Van Hemessen, et la nécessité des femmes artistes de l'époque d'adopter une posture chaste et hors de tout soupçon/fantasme.



*Sophonisba Anguissola virgo se ipsam fecit*  
 Sofonisba Anguissola  
 1554



*Autoportrait de l'artiste en train de peindre une Vierge à l'Enfant*  
Sofonisba Anguissola  
1556

L'élément qui dénote dans cette composition et me pousse à l'interrogation est un livre qui s'impose dans la partie inférieure gauche du tableau supporté par sa main, à la bordure de la composition. Le livre, porte la double origine étymologique du mot *liber* : l'aubier, le bois d'une part et l'adjectif libre d'autre part. Cet objet qui, selon Michel Pastoureau, est symbole « d'autorité et de savoir », ouvert symbolise, en général, la vérité propagée. En témoignent les livres ouverts des Annonciations. Il impose alors l'artiste comme un être lettré, une femme qui, par son image, ouvre une voie d'accès à la vérité qu'elle perçoit. En témoigne cet écrit : « Sofonisba, femme insoumise s'est peint elle-même », possède la capacité de s'auto-légitimer, de peindre, d'exister comme artiste et intellectuelle dans la société qui l'entoure. Cet autoportrait marque le début d'une longue série d'autoportraits qui, chacun à leur manière, vont venir appuyer, imposer, légitimer la posture de Sofonisba.

Elle est l'artiste qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, a donné le plus grand nombre de représentations d'elle-même (entre dix et vingt selon les sources). Cette ampleur tient en partie aux incapacités qu'elle rencontre, dues à la condition des femmes à la Renaissance : ne pouvant pas obtenir de commandes religieuses, elle peignait essentiellement des portraits à ses débuts, représentant sa famille ou elle-même. Aînée des six sœurs Anguissola, Sofonisba profite de l'atmosphère diffusée par un père humaniste imprégné de culture antique qui l'encourage à développer ses talents artistiques, Amilcare Anguissola.

Dans *L'Autoportrait de l'artiste en train de peindre une Vierge à l'Enfant*, Anguissola se représente à 14 ans, posant la dernière touche d'un petit tableau de dévotion, où la Vierge lui ressemble étrangement. Son regard prend le regardeur à témoin de sa technique autant que de son affirmation comme peintre.

Depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, la figure de l'artiste peignant la Vierge a connu plusieurs significations. Une légende populaire racontait

que l'évangéliste Saint Luc aurait peint le premier portrait de la Vierge. La corporation des peintres le désigne alors comme leur patron. Anguissola signe ici le premier autoportrait autonome de femme se représentant en train de peindre la Vierge, se positionnant par déduction logique comme patronne des créatrices qui lui succéderont, actionnant un premier levier pour la création d'une corporation tacite des femmes artistes.

Nicole Avril, femme de lettre française, dans *Le roman du visage* stipule que dans son autoportrait en musicienne, l'artiste s'affirme par ces mots :

« *Moi, la demoiselle Sofonisba, égale les muses et appelle en jouant mes chants et maniant mes couleurs* », une revendication contribuant à l'élaboration du concept Auto-muse. En tant que femme de chair et de sang, elle affirme avoir autant de talent que la muse, femme idéalisée vivant dans un monde de projections. Sa réalité est là pour rappeler que le symbolique fantasme masculin de la muse part de femmes concrètes, telle Sapho, évoquée en début d'ouvrage.

A 18 ans, elle signe *Le Peintre Bernardino Campi peignant le portrait de Sofonisba Anguissola*, un geste pictural à l'audace unique dans son œuvre et dans toute l'histoire de l'art. Les autoportraits féminins se revêtent, à l'époque, de stratagèmes toujours plus ingénieux pour revendiquer le statut de créateur et s'élever, plus généralement, à l'égal des hommes.

Cette mise en abîme est une légitimation importante puisqu'on y voit le peintre Bernardino Campi finaliser un portrait de son élève Sofonisba Anguissola. Cette dernière, perd en apparence, son statut de peintresse au profit de l'honneur que représente le fait d'être portraitisée par le maître.

En réalité, la jeune femme est l'unique créatrice du tableau. Sous l'apparence d'une œuvre qui la représente posant pour celui qui fit d'elle une peintre, Sofonisba Anguissola, par son génie de la mise en scène, « prend la main » de Campi, au sens propre



*Le Peintre Bernardino Campi peignant Sofonisba Anguissola*

Sofonisba Anguissola

1560

comme au sens figuré, retournant à son avantage la relation maître-élève. Par ce tour de passe-passe et d'inversion des rôles, l'artiste italienne s'émancipe de sa tutelle.

Cette œuvre va à contre-courant des principes de déférence féminine de l'époque. L'artiste livre un autoportrait où, par la composition, elle domine son maître en taille, en hauteur et donc en présence. Elle impose ici, sous l'apparence illusionniste d'un respect de l'ordre de domination qu'elle entretient avec son mentor, l'image d'une créatrice devenue son propre maître.

Usant stratégiquement des préjugés des hommes sur le talent des femmes, qui n'est apprécié ou reconnu qu'à travers celui d'un maître, Sofonisba Anguissola conteste les idées reçues, se jouant de ceux qui les formalisent. Son art atteste qu'elle est l'égale de ses congénères masculins malgré l'ordre social qu'ils imposent. C'est la femme créatrice qui s'illustre et non la créature d'un Pygmalion, une femme active et non passive. Les travaux de restauration ont révélé que Sofonisba Anguissola s'était d'abord représentée le bras gauche tendu vers Bernardo Campi, lui touchant la main virtuellement comme si elle sortait du tableau pour l'interrompre dans son action, pour redevenir le sujet de son image.

Les examens radiographiques ont aussi dévoilé des visages plus réalistes, comme si les fantômes des deux artistes étaient apparus à travers les rayons X. Formée à observer le réel, la jeune femme avait certainement porté sur la toile une image conforme à la réalité de leurs apparences avant d'idéaliser leur aspect selon la tendance de l'époque, lissée et blanchie, rajeunie.

La question du vieillissement des femmes artistes et de leur façon de gérer cette évolution visuelle dans leurs auto-représentation s'impose. Sur ce point aussi nous pouvons noter une différence entre artistes hommes et artistes femmes. Les premiers préfèrent se représenter dans la maturité et les secondes, dans la jeunesse. Cette distinction genrée repose sur la valeur accordée à l'autoportrait par l'artiste lui-même et sur la consécration extérieure

(société, Cour, public) faisant des artistes des personnages illustres.

Les femmes ayant plus de difficulté à acquérir cette reconnaissance, se représentent avant tout pour assurer la signature de leurs tableaux. Dans ces auto-représentations, elles s'assurent de se représenter dans leur jeunesse afin de respecter l'idéal féminin, tout en évitant judicieusement toute assimilation charnelle à leur personne. Cette jeunesse étant l'un des critères de la beauté féminine de l'époque, il n'est guère étonnant de voir les artistes femmes se représenter tôt et abandonner cette pratique par la suite.

Mais Sofonisba Anguissola, elle, va justement se représenter tout au long de sa vie, évitant ainsi la mystification personnelle de l'éternelle jeunesse opérée par les autres artistes femmes de son temps et valorisant plus sa personne (spirituelle et sociale) que son image.

Elle fut en fait, la première à assumer et laisser trace de sa vieillesse dans un tableau peint vers 1610, alors qu'elle avait environ quatre-vingts ans. Ce tableau va à l'encontre des préceptes de la beauté féminine de l'époque bien que le sérieux de sa pose nous rappelle la posture digne et froide déjà étudiée.

En effet, Sofonisba, assise en l'unique plan de la composition sur une chaise en bois massive, tapissée de ce qui semble être du cuir rouge et des poinçons ornementaux. Ce meuble apparat, permet à la femme déjà âgée de laisser reposer ses bras sur les accoudoirs. Son visage se coiffe d'un voile transparent, étrange réminiscence d'un voile d'Isis, lourd du savoir qu'il témoigne et protège. Ici, il atteste du réalisme des traits ridés de l'individu qu'elle est devenue. Elle ne nie pas le temps passé lorsqu'elle luttait pour imposer ses capacités créatives féminines. Elle assume, vieillissante mais exemplaire.

Le regard de son visage marqué par le temps (rides, cernes, cheveux gris...) scrute mollement le spectateur de ses yeux



*Autoportrait en vieille femme*

Sofonisba Anguissola

1610

noirs, moins déterminés que dans son premier autoportrait. Ils semblent légèrement estompés, retombant vers le lointain et l'absorption de ses pensées.

Nous sommes moins face à un visage de défis qu'à une image de douceur et d'apaisement, d'effacement méticuleux et volontaire. On trouve ici une image de la peintre veillant sur sa postérité sans inquiétude, ni rage, assurée de la reconnaissance du chemin parcouru.

De sa main droite, elle supporte un ouvrage à demi-clos, un de ses doigts étrangement enfoncé entre les pages. Le livre, plus clos qu'ouvert, ne se revêt aucune symbolique de vérité. On ne peut définir le savoir qu'il recèle. Opérant comme un symbole de la culture généralisé, Sofonisba le pénètre de son doigt, témoignant ainsi de son entrée dans l'histoire. Sa capacité à s'imposer comme une peintre de cour est évidente, recevant de nombreuses commandes, elle finit par accéder aux genres prestigieux de la peinture religieuse et historique vers la fin de sa vie.

Venant amplifier cette fierté vis-à-vis de son cheminement, elle adresse cet ultime autoportrait en guise de lettre d'excuse à Philippe II d'Espagne qui l'avait invitée à son couronnement.

Cette proximité avec le roi qu'elle avait vu naître en 1578, quand elle était au service de la Cour de Philippe II, témoigne de sa stature d'artiste dans la société. Dans la main droite, elle tient donc une lettre pliée où l'on peut lire cette trace de l'intimité des deux partis :

« *Alla Majestad Catolica besa la m(ano)... Aguissola* »  
 « A Sa Majesté catholique, je baise la main ... Anguissola »

En signant sa lettre d'excuse, Sofonisba signe simultanément son œuvre. Marquant ainsi, comme pour le premier, l'appartenance de son travail à elle seule, ne laissant pas le doute planer pour les historiens à venir.

**Lavinia Fontana : mise en scène d'une féminité légitimée**

Une autre artiste de ce siècle use de l'autoportrait pour témoigner et même amplifier sa stature sociale : Lavinia Fontana. Unique enfant de Prospero Fontana, peintre de la Contre-Réforme très en vogue auprès des papes, elle est immergée dès l'enfance dans le milieu artistique et se forme, comme les autres, dans l'atelier de son père. Dans ce schéma que l'on pourrait qualifier de classique, elle rencontre de nombreux artistes et mécènes de la ville, dépassant aussi son maître de père rapidement malgré les lourdes contraintes liées à la condition féminine au XVI<sup>e</sup> siècle.

De Lavinia Fontana, il existe cinq autoportraits nommés comme tels : quatre peintures et un dessin. Le premier autoportrait de Fontana est assez unique, car il a été créé comme un portrait de mariage.

En effet, ce tableau, *Autoportrait à l'épinette* (également appelé *Autoportrait au clavier*) a été réalisé en 1577 pour le futur beau-père de Fontana, Severo Zappi.

Fontana, puisqu'elle se mariait dans une famille possédant un statut social plus élevé que le sien, fait gage de ses qualités de femme cultivée, bourgeoise et ouverte aux arts et lettres. On ressent bien les moyens déployés pour souligner sa richesse et son statut en observant divers éléments dans sa peinture : ses vêtements somptueux, ses bijoux et une servante en arrière-plan. Fontana choisit également de mettre l'accent sur ses réalisations et ses capacités : elle joue d'un instrument et son chevalet est nettement placé en arrière-plan. La composition de tableau ne laisse aucun doute sur les valeurs de l'artiste et sa volonté de se montrer pour ce qu'elle est dans la multiplicité de ses dons.

A son côté gauche, au second plan mais la surplombant légèrement en hauteur dans la composition, se trouve une femme qui semble être à son service, lui apportant un livre de partition ouvert à la bonne page. Il est remarquable que ce soit la servante qui apporte ainsi à l'artiste la vérité symbolique, la



*Autoportrait à l'épinette*  
Lavinia Fontana  
1577



culture nécessaire à son ouvrage. On peut lire cette image comme une revendication du « groupuscule femme » mise en lumière en introduction. En donnant un rôle aussi symbolique que la transmission de la connaissance à sa servante, Lavinia place cette femme à son égal. Produisant ainsi une des premières images de la sororité luttant pour imposer sa conviction au monde elle démonte également le rapport de force des classes sociales de l'époque face au savoir.

De plus, ses connaissances et son apprentissage sont soulignés par le fait qu'elle inclut une inscription latine dans le coin supérieur gauche de la toile, juste au dessus de sa compagne. L'inscription traduite la confère :

*« Lavinia vierge / jeune fille de Prospero Fontana a représenté la ressemblance de son visage dans le miroir en 1577 »*

Fontana, tout en se représentant le regard soutenant avec détermination celui du spectateur, insiste sur sa virginité elle aussi. Sans surprise, puisque la virginité était fortement souhaitée par les futurs maris à l'époque, mais comme nous le disions précédemment, c'est également le moyen pour Fontana de se représenter peintre avant d'être considéré comme femme de quelqu'un. Son chevalet dans le bout de la perspective architecturale, vient consolider cette impression de détermination à ne pas s'abandonner au profit d'un homme.

C'est la même année, à l'âge de 25 ans, qu'elle épouse donc l'élève de son père, Gian Paolo Zappi, peintre mineur de la période. Onze enfants vont naître de cette union, dont seulement trois survivront à leur mère. Une collaboration artistique entre les deux époux conduira Zappi à s'effacer devant le talent de sa femme, arrêtant sa carrière pour devenir son assistant. Après son père, son mari s'occupe de lui trouver ses commanditaires, de diffuser et vendre ses œuvres.

La ville de Bologne a une attitude plus ouverte à l'égard de l'activité féminine, contrairement à la plupart des autres cités européennes. Son université accueille les femmes dès le 13<sup>e</sup> siècle. Le fonctionnement totalement atypique du couple Zappi-Fontana s'explique en partie par l'humanisme progressiste du milieu intellectuel et artistique bolonais.

Quoi qu'il en soit, cette dévotion maritale va permettre à Lavinia de prendre toute l'ampleur qu'elle mérite et d'atteindre une reconnaissance difficile à égaler pour les femmes de ce siècle. Et pour cause, rare dans l'histoire sont les hommes qui dédient leurs vie et énergie à la carrière d'un autre, d'autant plus quand cette autre est une femme, leur femme. Ce premier exemple trouvé, d'un retournement des rôles genrés au sein d'un couple d'artistes, vient appuyer l'axiome posé en introduction sur le génie, unique rétributaire du travail de groupe, de l'émulsion et l'énergie d'une sphère plus ou moins segmentée dans le temps et dans l'espace. Ici, l'apport d'assurance que gratifie Zappi par le sacrifice de sa propre reconnaissance, permet à Fontana force et liberté comme peu de femmes avaient pu en jouir avant elle. Cet apport d'assurance en termes sociaux va porter l'artiste vers une nouvelle posture, assumant sa culture et son statut dominant, formant ainsi de nouveaux symboles.

Peint deux ans seulement après le portrait de mariage de Fontana, ce second autoportrait est un tondo peint sur cuivre de 1579, réalisé suite à une commande du savant dominicain Alfonso Ciacón. Ce dernier émet cette requête dans l'intention de publier une galerie gravée de 500 portraits d'érudits, d'artistes et d'hommes d'État respectés.

La volonté de Fontana de se présenter d'une certaine manière, d'autant plus qu'elle savait que son image était destinée à être exposée aux côtés de portraits d'autres personnalités importantes, transparaît par la riche composition mise en place par ses soins. Comme pour son autoportrait de mariage, Fontana choisit de

mettre l'accent sur son apprentissage et sa richesse. Mais si dans le premier, nous observons une mise en scène de Lavigna avec sa servante entourées d'objets d'actions symboliques (musique, chevalet...), elle se représente ici de manière plus ascétique, dominant avec calme un spectateur placé sous le joug de son regard, sa main prête à écrire l'histoire.

Elle manifeste ses recherches savantes en se représentant parmi des moulages anatomiques et des statuettes classiques, héritages symboliques de l'humanisme bolonais de l'époque. Elle n'est plus une simple « artisane » ou femme éduquée mais une artiste consacrée.

Néanmoins, Fontana reste prudente picturalement et n'outrepasse pas les attentes de la société de son époque. Ainsi, elle souligne sa respectabilité en déclarant son statut marital. L'inscription dans le coin droit de son portrait indique ainsi :

*« Lavinia Fontana mariée à la famille Zappi  
a fait cet autoportrait en 1579 »*

En fait, cette référence à son mariage était avantageuse à des fins de décorum sociétal. Elle souligne par cette précision sa posture sociale dominante. Non seulement la famille Zappi détenait un statut relativement élevé dans la société mais Lavinia était de surcroît l'artiste reconnue du couple. Pouvoir se définir comme mariée et active artistiquement révèle une concrète réussite et respectabilité.

Néanmoins une femme ne pouvant pas, en principe, accéder à la peinture historique et religieuse, Lavinia Fontana commence donc par peindre des portraits de membres de l'aristocratie ou de la bourgeoisie. Elle se démarque rapidement par sa manière de mettre en valeur les femmes.

Suite à sa propre expérience, l'artiste a compris que le statut social des femmes s'impose par la richesse des vêtements et des bijoux que l'artiste représente avec une grande minutie. La clientèle féminine lui est ainsi acquise puisqu'elle permet au femmes qu'elle portraitise de redevenir maîtresse de leur image.



*Autoportrait*  
Lavinia Fontana  
1579



*Minerve s'habillant*

Lavinia Fontana

1613

Cette prise de partie d'accentuer l'esthétique mise en place par ces femmes témoigne d'une reconnaissance du travail qu'une telle mise en scène représente, d'une compréhension des modalités d'évolution envisageable pour le corps féminin de l'époque. Je me permettrais de qualifier cette démarche de féministe bien que le mot soit clairement anachronique. Ici, la démarche de valorisation de la sphère féminine se révèle de manière évidente.

Les commandes affluent car le talent de l'artiste est vite reconnu. Son savoir-faire et sa rigueur morale impose sa notoriété. Son mari dévoué à sa marchandisation est un réel atout compétitif.

Décidée à mener une carrière égale à celle d'un homme, elle finit par aborder la peinture religieuse en 1577. Sa « Sainte famille », un des thèmes les plus courants à l'époque, signe son accession au genre le plus prestigieux. Lavinia réalise cette exploit à moins de trente ans, Sofonisba Anguissola, de vingt ans son aînée et disposant d'une renommée internationale en tant que portraitiste officielle de la cour d'Espagne, n'abordera la peinture religieuse que vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

Dans ses représentations des récits mythologiques, elle ose peindre la transparence des drapés et la nudité qui l'accompagne. L'immoralité planant au dessus des femmes artistes, elle se voit souvent forcée de signer ses tableaux avec le nom de son mari à coté du sien pour éviter les remontrance morale accompagnant ce courage. Elle se libère néanmoins, ainsi que toutes les artistes qui suivront, de la censure apposée au travaux féminin.

La nudité, par exemple, elle la peint dans « *Minerve s'habillant* » en 1613, témoignant ainsi d'un savoir anatomique accumulé dont l'étude est encore réservée au masculin. Ce simulacre peint de corps nu tranche sur une mise en scène dont la composition révèle une influence théâtrale assez forte. Minerve est connue comme la déesse de la sagesse, de la stratégie, de l'intelligence, de la pensée élevée, des lettres, des arts et de la musique. Son symbole, une chouette est connotée comme liée à la virginité.

Ainsi, bien plus tard, la figure de Minerve, dans la préface des *Principes de la philosophie du droit*, du philosophe allemand Hegel apparaît comme une allégorie de la philosophie. La chouette représente selon lui le « retard » pris par la conscience sur l'action.

C'est donc avant tout le choix du sujet qui en fait une œuvre manifeste : la déesse de la guerre se défait de ses attributs militaires, déposés à ses pieds pour revêtir une robe de femme. Le regardeur découvre ainsi une Minerve/Athéna nue venant contrarier sévèrement la représentation du mythe comptant la cécité de Tirésias (d'ailleurs symbole intéressant pour la question de la trans-identité et du travestissement selon ses différentes versions).

Ici, la nudité féminine se présente vulnérable par le détachement de ses attributs mais également effrayante par la destinée que notre regard porte en l'effleurant.

Le plus marquant dans ce tableau est la ressemblance entre sa minerve et l'artiste elle-même. Dans ce premier nu féminin peint par une femme de l'histoire de l'art, Fontana en profite pour ré-identifier ce symbole « féministe avant le féminisme » à un individu concret, elle-même. Par cette mise en scène, l'artiste s'empower par la médiation de l'image créée. Elle s'affirme dans une lutte idéologique plus grande qu'elle, culturelle. Revêtant les habits d'une femme, elle rappelle sa posture personnelle, mystifiée comme Starhawk peut s'identifier à la « déesse immanente » dans ses livres éco-féministes pour revendiquer sa propre force intérieure, hors des préceptes sociaux qui acculent sa condition.

Dans son article sur les autoportraits de femmes-artistes italiennes de la Renaissance, Frédérique Verrier-Dubard professeure à la Sorbonne spécialisée des études italiennes et de l'évolution esthétique en tant de crise, analyse le travestissement dans ce genre pictural. « *Un travestissement social, mythologique, ou allégorique en fonction de l'image que l'artiste a envie de donner*

*d'elle-même* », un véritable statement d'agentivité féminine donc. Comme une technique détournée afin d'affirmer ses ambitions, le travestissement pictural plus honnête qu'il n'y paraît, permet de révéler un aspect de la personnalité enfoui de l'artiste. Les autoportraits « travestis » constituent un corpus de militantisme féminin pictural généreux, où se mêlent dimensions historique et sociale.

Lavinia Fontana s'est également représentée en Judith avec la tête d'Holopherne à deux reprises. Cette mise en scène dans une posture de femme « forte », dominant le joug masculin par sa tête arrachée, était très en vogue pour l'époque et vient souvent en réponses à des commandes.

Dans le récit biblique initial, le roi des Assyriens Nabuchodonosor envoie son général Holopherne mener la guerre contre Israël. Présenté comme un tyran sanguinaire, le général assiège la petite ville de Béthulie. La cité est au bord de la reddition lorsque Judith décide de s'introduire de nuit avec sa servante dans le camp des ennemis pour séduire Holopherne. Une fois ce dernier endormi, Judith en profite pour l'assassiner et rapporter sa tête en preuve de son héroïsme :

« *Puis elle retira la tête de sa besace, la leur montra et dit : « Voici la tête d'Holopherne, général en chef de l'armée d'Assour, et voici le voile sous lequel il gisait dans son ivresse! Le Seigneur l'a frappé par la main d'une femme. Oui, vive le Seigneur, qui m'a gardée dans le chemin où j'ai marché, car mon visage n'a séduit cet homme que pour sa perte : il n'a pas commis avec moi le péché qui m'aurait souillée et déshonorée. »* (Livre de Judith, chapitre 16)

Nous ne pouvons donc pas nier l'évidente résonance militante de ce mythe, symbole de l'émancipation et de la vengeance féminine. Les artistes peintresses qui s'y risquaient à l'époque n'était pas en conscience de la démarche qu'elles opéraient en produisant ces images. Ces dernières renouvellent le genre en détournant

opportunément les interdits auxquels elles se confrontent. Privilégiant les sujets qui mettent en scène des personnages féminins, ces femmes repoussent la virilité en confinant l'homme au second plan, ne lui accordant pas même la représentation d'un corps.

Pour le cas de Fontana, aucun élément biographique connu ne vient justifier cette mise en scène, contrairement à Artemisia Gentileschi qui a clairement choisi le pinceau comme arme de défense et de contre-attaque.

***Artemisia Gentileschi : avènement de la violence picturale aux profits de la sublimation féminine***

En effet, ce qui fait l'exceptionnalité d'Artemisia Gentileschi est malheureusement sa bien triste jeunesse traumatique par de nombreux faits dont le décès de sa mère, à l'âge de dix ans. Son père, Orazio Gentileschi, artiste reconnu, disciple du Caravage, entretient des relations compliquées avec sa fille bien qu'il lui apprenne l'art du dessin et de la peinture dans un premier temps. Comme l'enseignement des Beaux-Arts est réservé aux hommes, ce dernier engage le peintre Agostino Tassi pour faire progresser Artemisia dans son art mais le précepteur viole la jeune femme de dix-neuf ans. Le peintre promet d'épouser sa victime et de protéger sa réputation sans en avoir l'intention. Orazio porte alors l'affaire devant le tribunal papal.

L'enquête dure plusieurs mois et le procès se révèle sans surprise être une épreuve supplémentaire. L'artiste est soumise à subir examens gynécologiques et tortures. Néanmoins, elle maintient ses accusations et le précepteur est condamné à un an de prison... qu'il ne fera pas. La violence extrême de la procédure, la crudité des faits dont elle doit témoigner et les méthodes du tribunal marquent Artemisia et, par la suite, influencent vraisemblablement son art.

Après le viol et le procès, Artemisia peint donc la fameuse scène biblique de Judith décapitant Holopherne. Le tableau marque

***Judith avec la tête d 'Holopherne***

Lavinia Fontana  
1600

***Judith et Holopherne,***

Lavinia Fontana  
1597





*Judith décapitant Holoferne*  
Artemisia Gentileschi  
1613

par la violence intense qui en émane. L'expression cathartique du désir de revanche d'Artemisia est actée par cette autoportrait travesti. Etant son propre modèle pour Judith et sa servante, elle donne à Holoferne les traits de l'impuni Tassi. En opérant ce travestissement, Artemisia se dédouble, devenant à elle seule, la force de plusieurs femme, comme un cerbère de la vendetta féminine. La toile devient le lieu intime et clos du récit, un langage pictural reliant l'histoire religieuse à l'histoire personnelle, lui rendant justice et son honneur.

Aliénation de l'être face à sa condition, exacerbation des sentiments, l'histoire de l'artiste se tisse aux travers des fils de l'Histoire pour se libérer des chaînes de l'injustice et du jugement.

La violence des deux femmes, Judith et sa servante, est exacerbée par l'environnement clos qui les entoure. Des plans enchevêtré qui composent le tableau, apparaît en premier, en bas à gauche du tableau, le bourreau. La toile, coupée en diagonale, laisse les deux femmes s'étaler sur la partie supérieure droite, le dominant donc.

Judith est représentée légèrement en avant de son acolyte, maintenant la tête d'Holoferne tournée vers le spectateur de sa main gauche et lui tranchant la jugulaire à l'aide d'un poignard orné de sa main adroite. L'Artemisia transfigurée en servante, elle maintient le buste et se débrouille des bras de l'homme qui l'attrape à la gorge de sa main droite, la repoussant violemment. Il me semble que la nécessité d'Artemisia de se dédoubler, par ce geste d'Holoferne, prend un sens encore plus marquant. Si ce n'est par l'entre-aide, le femme ne peut pas triompher d'Holoferne dans ces conditions. Il y a les nécessités d'union et de sororité pour se défendre de l'homme et de sa domination.

Artemisia a également peint une autre version de sa *Judith décapitant Holoferne* en 1620. Cette seconde représentation de l'histoire coïncide avec le retour d'Artemisia à Rome, lieu du traumatisme, après avoir passé sept années à Florence. On pense



*Judith décapitant Holopherne*  
Artemisia Gentileschi  
1621

que le tableau a été peint pour Cosimo II de Medici (1590-1621), le même homme qui a gracié Tassi, le violeur de son enfance. Artemisia ne fut payée qu'à la mort du dit Cosimo et en raison de sa nature graphique, le tableau fut caché dans un coin tranquille du Palais Pitti.

Dans la seconde version du tableau, l'évolution artistique d'Artemisia amplifie encore un peu plus la violence qui en émane. La composition des personnages, plus fine, n'est rien comparée à l'évolution de la représentation du sang. Dans son premier tableau, le sang forme une flaque sous la nuque d'Holopherne alors que dans le second, il jaillit violemment avec de vifs traits de peinture rouge sur la toile.

La juxtaposition des deux versions de Judith permet d'apprécier le processus créatif mis en œuvre. L'artiste a relevé les contours du tableau de 1612 pour transférer les personnages dans la deuxième version. Faire un relevé d'une peinture pour générer une nouvelle version était une pratique d'atelier courante. Le Caravage dupliquait certaines de ses compositions en utilisant cette même technique, et Orazio Gentileschi, père de l'artiste en question, l'utilisa lui aussi pour créer plusieurs répliques de ses propres œuvres.

La pratique d'Artemisia de faire le relevé de ses peintures lui permet ensuite d'élaborer et de peindre des versions différentes d'un même tableau, notamment en termes de couleurs et de détails des costumes. La version des Offices montre néanmoins plus clairement l'effet recherché, plaçant la tête à demi coupée d'Holopherne au centre par une composition éloignée de la scène, les bras puissants des femmes et le sang jaillissant formant un motif rayonnant.

Une peinture qui témoigne de la scène suivant la tuerie, *Judith et sa servante avec la tête d'Holopherne*, accompagne notre lecture de la seconde représentation de Judith produite par Artemisia. Dans cette dernière représentation de la thématique, les deux

femmes, cachent la tête, poids de la culpabilité et Artemisia se cache le visage de la lumière, de l'exposition au monde qui l'entoure. C'est ici la culpabilité féminine qui est dépeinte, la honte de l'asservissement et la culpabilisation ambiante qui accompagne la révolution.

Les draperies luxueuses diffèrent d'une Judith à l'autre, mais dans les trois peintures, les tenues font partie de l'équilibre entre élégance et violence qui harmonise les deux compositions. Une esthétisation de la violence que l'on retrouve dans sa Sainte Catherinemaisplusencoredanstoutelaculture dumartyreféminin.

La représentation du martyr est devenue un sujet important pendant la période baroque pour protéger la foi et inspirer le grand public à propager le christianisme. L'Église catholique utilise les artistes baroques afin de mettre en place un véritable propagande visuelle autour de leurs saints et figures religieuses.

Mais l'iconographie chrétienne marquent des variations de représentation entre les martyrs de genres différents. Un martyr de sexe masculin sera représenté durant le supplice avec des expressions d'agonie et de souffrance tandis que la martyre est représentée avant et après l'acte violent avec des expressions neutres, semblant physiquement inchangée. Le seul élément permettant de reconnaître une martyre étant la feuille de palmier placée dans sa main.

Les responsables de l'Église demandent délibérément aux artistes baroques de dépeindre le comportement timide des femmes, même en martyre. L'étouffement de la voix féminine était courante dans l'Église catholique et se reflétait donc dans les peintures commanditées. Les ecclésiastiques puissants, conscients de l'impact des iconographies chrétiennes, s'assuraient ainsi de supprimer les voix, les souffrances et sentiments des femmes pour protéger le régime patriarcal de l'Église catholique.

Dans sa peinture, Artemisia se laisse guidée par l'autorité papale et dépeint un autoportrait aux expressions sobres et modestes portant symboliquement la feuille de palmier et la roue.



*Judith et sa servante avec la tête d'Holopherne*

Artemisia Gentileschi

1625





Néanmoins, contrairement à la croyance archaïque affirmant que pour qu'une femme devienne une martyre, elle doit abandonner sa féminité et sa lâcheté pour atteindre l'honneur du masculin, Artemisia se représente dans des habits aussi travaillés que pour ses autres peintures.

Artemisia a utilisé sa technique de relevé pour réaliser trois tableaux : *Sainte Catherine*, *Autoportrait en martyre* et *Autoportrait en joueuse de luth*.

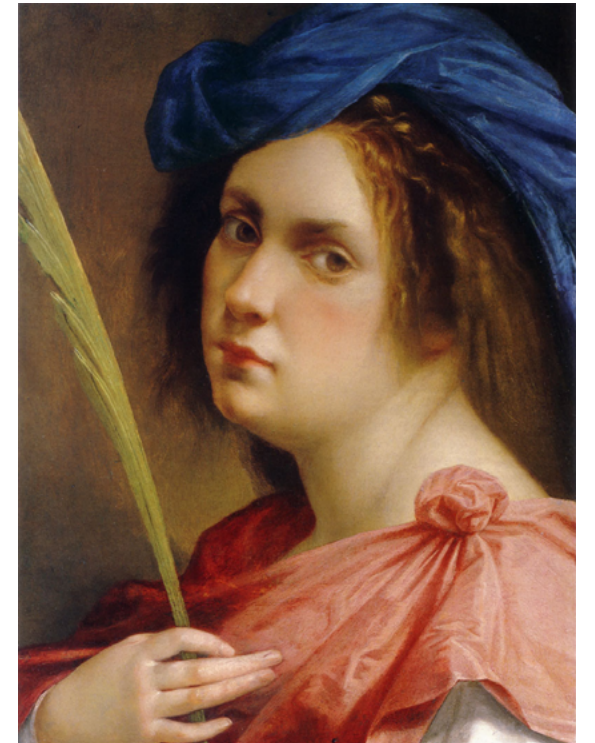
L'autoportrait présenté est donc le même visage que sur l'autre martyre réalisé par Artemisia mais cette fois-ci la composition est plus resserrée et sa figure moins travaillée. Le cou légèrement plus allongé et le nez plus arrondi, ce tableau témoigne d'une sorte d'idéalisation créée lors du processus pictural, qui ne transparait pas au préalable dans le dessin préparatoire. Des cheveux dorés, des traits affirmés et un nez marqué reviennent encore et encore dans l'œuvre d'Artemisia, nous sommes ici aussi face à un autoportrait travesti.

Ce choix, outre la lecture militante que nous en avons fait, est avant tout pragmatique si on en croit une lettre à un client où elle se plaint du coût élevé des modèles posant pour elle.

*Autoportrait en martyre*  
Artemisia Gentileschi  
1615

*Autoportrait au luth*  
Artemisia Gentileschi  
1617

*Sainte Catherine*  
Artemisia Gentileschi  
1616



Si j'en reviens aux tableaux, je note que dans chacune des compositions, son visage éclairé en partie par une lumière venant de la droite contraste avec les fonds neutres qu'Artemisia emploie. L'artiste est tournée de trois-quarts et semble donc se tourner vers nous pour nous regarder intensément, instaurant une relation intime entre elle et le spectateur.

Ce regard perçant la toile est un trait distinctif des autoportraits de cette époque. Le regard n'est pas offert aux spectateur et cela produit des images plus hermétiques. Notre rôle de voyeur est relégué au second plan.

Cependant, Artemisia utilise son apparence pour représenter des saints et des pécheresses de la Bible ou des héroïnes classiques, comme si elle interprétait elle-même un rôle. En tout état de cause, on sait qu'elle a travaillé à la cour au contact de comédiens et de chanteurs célèbres. Son utilisation de l'autoportrait semble ainsi jouer des identités à la manière d'un acteur de comédie.

On retrouve ici l'idée contemporaine de la performance sociale nécessaire à l'artiste pour créer le mythe de sa reconnaissance.

Elle se représente dans cet autoportrait comme une femme aux formes généreuses, à la tenue respectable et travaillée, dénotant d'un certain goût et milieu social. Elle joue du luth, ses doigts posés avec légèreté suggèrent l'harmonie musicale qui peut être symbolise le calme retrouvé.

L'artiste, consacrée par son admission l'année passée à l'Accademia del Disegno de Florence est la première femme à obtenir ce statut, et malgré des difficultés financières notables, ses commandes sont nombreuses et prestigieuses. C'est le début de sa consécration artistique.

En 1638, Artemisia se représente dans un dernier autoportrait en allégorie de la Peinture. La *pittura* se révèle alors une représentation naturaliste de l'artiste dans l'acte de se peindre elle-même.

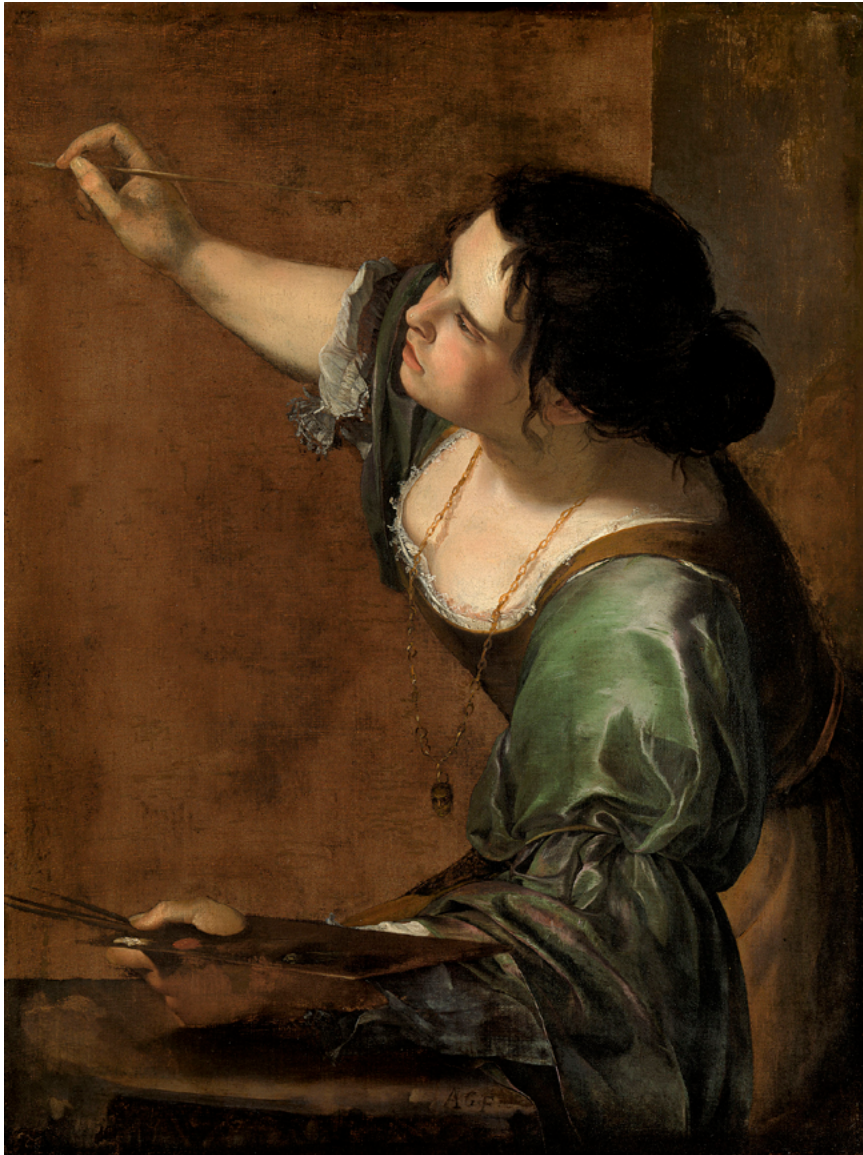
Telle que définie par Cesare Ripa dans son traité *Iconologia* publié en 1593, la Peinture ne peut être représentée que sous la figure d'« Une belle jeune femme ayant les cheveux noirs et crépus,



Gravure d'après la *Pittura originale*

Luigi Martelli

XIX<sup>e</sup> siècle



*Autoportrait comme Allégorie de la peinture*

Artemisia Gentileschi

1638

*la bouche couverte d'un bandeau, et au col une chaîne d'or où pend un masque. Elle tient d'une main une palette et plusieurs pinceaux, et un bandeau avec ce mot Imitatio, et de l'autre un tableau (Athéna) (...) Avec pour habillement une robe de couleur changeante. »*

Artemisia ne va pas aller jusqu'à se bâillonner mais va tout de même se tenir à une distance respectueuse des règles de représentation. Ainsi, elle se peint devant une toile avec pour attributs de la Peinture : une chaîne avec un pendentif en forme de masque qui suffit à symboliser l'imitation, des mèches de cheveux détachées pour signifier la frénésie du tempérament artistique, et des habits aux couleurs passant du vert à l'ocre. Son geste est suspendu et la lumière venant éclairer son front indique sa réflexion indispensable à la réalisation du tableau.

Artemisia se met en scène au moment de sa création artistique, l'image d'Athéna n'étant pas comprise dans le cadre, si ce n'est par elle-même, car toute femme artiste a de quoi faire écho à la déesse de la guerre comme je l'évoquais face au tableau de Minerve plus avant. Elle effectue une synthèse de la théorie qui élabore le sujet du tableau, et de la pratique qui l'exécute. La peintresse réussit ce qu'aucun artiste masculin n'aurait pu faire à sa place, soit : réunir le portrait d'artiste et l'allégorie féminine de la peinture en un seul tableau.

#### ***Elisabetta Sirani : de l'allégorie individuelle à l'école sororale***

Vingt ans plus tard, c'est au tour d'Elisabetta Sirani (1638-1665) de s'auto-représenter en allégorie de la peinture, reprenant ce geste manifeste fort et dynamique pour la condition féminine. Aînée des quatre enfants de Giovan Andrea Sirani, peintre de Bologne, marchand d'art et élève de Guido Reni, Sirani apprend l'art de peindre entourée de ses deux sœurs Barbara et Anna Maria dans l'atelier familial.

Elisabetta se révèle vite la plus douée et, dès l'âge de dix-sept

ans, elle réalise des portraits de commande confortée par une série d'autoportraits déjà bien entamée.

Il semblerait qu'elle ait également posée en tant que modèle. Cet anecdotte ouvre une lecture envisageable justifiant le nombre impressionnant d'autoportraits réalisés pour maîtriser et définir son image personnelle.

Les œuvres de Sirani sont parfaitement répertoriées car elle tenait un carnet à partir de ses dix-sept ans, faisait l'inventaire de sa production virtuose et proluxe (près de 190 tableaux en dix ans). Intitulé « *Nota delle pitture da me* » Elisabetta Sirani, outre le descriptif sommaire des œuvres, y consigne les noms de ses commanditaires qu'ils soient aristocrates, bourgeois ou religieux. Ces noms mis en regards d'autres carnets appartenant à des peintres masculins de l'époque montre que cette artiste n'est en rien lésée socialement, mais également que le prix de ses œuvres sont dévalorisés de moitié comparé à ceux de ses homologues masculins.

Le premier autoportrait d'Elisabetta Sirani, perdu au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la représentait vêtue d'une tenue et coiffée selon les critères de la noblesse en vigueur. En train de peindre un portrait de son père, elle scrute le spectateur, le prenant en témoin de ses capacités. Cet échange des rôles par l'autoportrait au chevalet, tout comme les autres éléments de la composition, commencent, à ce point de l'ouvrage, à apparaître comme les marqueurs réguliers d'un mouvement tacite de femme peintres. Tous symptomatiques d'une quête opiniâtre de reconnaissance et de liberté.

Plus achevé, son deuxième autoportrait réalisé à l'aquarelle, la représente selon les codes de la noblesse dans un habit luxueux et parée de nombreux bijoux que ses commanditaires lui offraient. Elle reçut en effet de nombreux dons, et les arborer dans ses tableaux permettait à l'artiste de remercier ses mécènes,



*Elisabetta Sirani peignant son père*  
Luigi Martelli  
XIX<sup>e</sup> siècle

leur témoignant ainsi sa reconnaissance, tout en exposant sa relation privilégiée avec les puissants aux yeux de tous.

Ces deux autoportraits d'Elisabetta se rapprochent de ceux de Sofonisba Anguissola ou de Lavinia Fontana qui se représentèrent toujours au clavecin, avec un pinceau ou un livre, et parées de leurs plus belles robes. Les attributs sociaux du pouvoir leur permettent de se forger des postures dominantes et influentes au sein de leur monde.

Outre ces deux autoportraits initiant sa pratique, l'enseignement dont Elisabetta pu bénéficier ne se limita pas à la peinture. La famille vivait dans l'aisance et possédait une bibliothèque d'environ 80 ouvrages au caractère littéraire, artistique et scientifique mis à la disposition des enfants, ce qui explique que sa production comportent par la suite principalement des allégories et des scènes bibliques ou mythologiques.

De la même manière qu'Artemisia Gentileschi, née quarante-cinq ans plus tôt, elle parvient à dépasser les domaines de la nature morte et du portrait, dans lesquels les peintresses se trouvaient souvent cantonnées. Comme sa prédécesseuse, elle aborde des sujets où la violence physique, les blessures et le sang permettent d'illustrer les passions que le style baroque cherchait à valoriser ou du moins à montrer sans détour.

L'allégorie constitue un aspect majeur de leurs œuvres, puisant dans la mythologie antique et utilisant souvent leurs autoportraits pour traiter la figure fictive. Cette démarche, se dévoile principalement par le choix de sujet à majorité féminin, témoignent ainsi d'une volonté de modifier les résonances des mythes fondateurs, de perturber l'ordre des psychés inconscientes de l'époque.

L'autoportrait des Offices étonne par l'absence de certains attributs symboliques habituels. Un pinceau dans une main et une palette dans l'autre, l'allégorie de la peinture s'est pour ainsi dire libérée des diktats de la représentation. Au point de devenir,

outre son titre, un simple autoportrait d'Elisabetta au chevalet. Mais si l'on se concentre sur l'historique féminine de l'auto-représentation déroulée jusqu'à présent, il me semble justifié qu'ici Elisabetta affiche une nouvelle image de la « Peinture », moins allégorique que mystifiante, suivant quelque peu la représentation d'Artemisia, faisant de sa personne même le symbole de sa pratique.

Sa détermination à entrer dans un style plus réaliste/humaniste est attestée par les statuettes et le matériel d'écriture symbolique qui dominent la composition de chaque côté, encadrant la peinture dans un ensemble de savoirs accompagnant la production de tout artiste.

Bien entendu dans la bibliothèque familiale, des Traités de technique picturale étaient également disponibles, ce qui laisse peu de doute sur sa capacité à représenter une allégorie de la peinture avec ses attributs officiels. Pourrions-nous alors chercher dans cette absence une volonté plus naturaliste d'assimiler la « Peinture » vers l'image d'une femme forte de sa capacité à se confronter au réel ?

L'expression « femmes fortes » qui remonte au XV<sup>e</sup> siècle, prit son essor au XVII<sup>e</sup> siècle, d'un point de vue à la fois littéraire et iconographique. L'Iconologie de Cesare Ripa (1593), que nous avons constaté comme une influence fondatrice et incontournable est la première référence proposant des représentations d'allégories féminines.

Néanmoins, la plus complète est celle du jésuite Pierre Le Moine, *La Galerie des femmes fortes* (1647). En bon chrétien, ce dernier associe la vertu de la religiosité aux femmes fortes. Leurs actions sont par conséquent liées à la foi et représentées sans crainte de troubler l'ordre établi.

Bien que certaines « femmes fortes » comme Judith soient bibliques, il s'agit en majorité d'héroïnes païennes. La force désignée doit donc être entendue au sens moral. De forces

physique et guerrière chez les païennes, on passe à une force de patience, résistance, sacrifice chez les chrétiennes.

Le répertoire d'Elisabetta Sirani regorge de noms de « femmes fortes ». Et en se débarrassant des attributs, elle permet à toute femme de s'assimiler à cette force. Hors mise en scène, les héroïnes des mythes se révèlent similaires à toutes les autres. Sans attributs ni marques d'apparats, les allégories de la peintresse portent une valeur abordable non idéalisée par l'apparat, support acceptable au transfert des regardeuses.

Un élément qui me semble marquant reste la couronne végétale qui orne sa tête dans l'ombre de la chevelure. Dans la kabbale, « Kether » (la couronne), au sommet de l'Arbre des Sephiroth, exprime l'absolu, le dépassement de l'être. Ainsi, la couronne divinise l'humain, lui donne une nouvelle dimension, un nouveau pouvoir, un nouveau rang. En se couronnant et en couronnant par la même occasion son medium, Sirani fait la promesse de l'illumination future, affirme son obstination à l'élévation, qu'importe les obstacles.

Par déduction, nous pouvons imaginer que cette couronne est en fait de l'olivier, symbolique chez les grecs de la déesse Athéna ; elle-même attribut nécessaire par sa représentation à une allégorie de la peinture telle que Ripa l'entendait dans son Iconologie. Sirani joue des codes de la représentation ici, s'amusant des symboliques et les liants de manière à arc-bouté un message d'*empowerment* subtil mais déterminé. Elle pardonne par ce rameau tressé à l'ubiquité de l'homme, affirmant sa victoire et le dépassement de la condition féminine avilissante.

Moins allégorique qu'auto-mystifiante donc, une autre figure, celle de la musique cette fois, vient faire échos à ce statement qui sort la femme de l'idéalisation pour la montrer dans sa résistance de vivre et d'agir. Elisabetta Sirani, ne mentionne pas la figure de l'allégorie mais « *una mezza figura della Musica del 1659* » (« Allégorie de la musique 1659 »).



*Allégorie de la peinture*  
Elisabetta Sirani  
1658



*Una mezza figura della Musica del 1659*

Elisabetta Sirani

1659

Sa pose ne stigmatise pas la femme comme « idée complexe » mais plutôt comme femme de talent. En effet, elle se tient assise ; dans une main elle tient une partition, ses bras sont posés nonchalamment sur un luth pendant qu'elle s'exerce justement au chant. Elle porte des vêtements luxueux et ressemble trait pour trait à l'artiste. L'artiste semble ici nous regarder de haut, l'air amusé et méfiant, prête à défier le spectateur, ouvrant ainsi une voie au déterminisme féminin et discréditant toute tentative masculine venant lui faire face.

La culture musicale étant en plein essor à Bologne au XVII<sup>e</sup> siècle, naissent des vocations de compositeurs chez de nombreuses femmes. Elisabetta Sirani se révèle dans les traces historiques passionnée par le chant et la musique.

Nous trouvons des échos de la stature politique de cette peinture dans la vie même d'Elisabetta qui transformait, de temps en temps, son atelier en salon où l'on chantait, peignait et discutait. Ce regroupement d'une société cultivée et effervescente rappelle les salons intellectuels des aristocrates de l'Ancien Régime et ses analogues du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle. Le salon, par son caractère à la fois privé et public, est le lieu idéal pour l'affirmation du rôle culturel que veulent jouer les femmes.

Les salons permettent ainsi à certaines de s'impliquer dans la vie culturelle, sociale, voire politique qui les entourent, alors même que le monde académique et les institutions politiques officielles ne leur accordent aucun rôle.

Vers 1654-1655, son père, atteint par la goutte et l'arthrose, devint incapable de peindre. Elisabetta, seulement âgée de 18 ans, lui succéda à la tête de l'atelier familial. La même année, elle entre à l'Académie de Saint-Luc de Rome, la plus prestigieuse association d'artistes de la péninsule et devient ainsi professeure. On la considère alors comme un maître de l'art de peindre, capable de recruter et de juger des disciples.

En 1658 elle ouvre son atelier aux autres femmes, formant ainsi une école de dessin et de peinture exclusivement féminine. Elle forme par la suite de nombreuses artistes dont ses deux sœurs. Ce cas d'école est novateur dans le genre, car aucune femme auparavant n'avait ouvert son atelier dans un cadre purement didactique.

Très investie dans son rôle d'assistance aux jeunes filles désireuses de mener une carrière artistique en leur inculquant un certain nombre de connaissances dans le domaine, elle permet par la suite à Bologne de devenir un des principaux centres de femmes artistes de l'histoire de l'art. En effet, plus d'un tiers des artistes bolonaises auraient été des élèves d'Elisabetta Sirani à cette époque.

Plus tard, dans la France du XVIII<sup>e</sup>, c'est Elisabeth Vigée Le Brun, qui choisira dans cette continuité, de se représenter entourée de ses élèves, marquant ainsi la valorisation d'une confrérie d'artistes femmes tacite mais concrète, œuvrant en toute sororité pour leurs perceptions communes.



*Autoportrait avec deux élèves*  
Adélaïde Labille-Guiard  
1785



# CONCLUSION



*The Dinner Party,*  
Judy Chicago  
1974-79

La nécessaire interruption de cet historique offre l'occasion de prendre acte du chemin parcouru, et d'annoncer son possible prolongement dans l'histoire et dans la pratique artistique actuelle. Des similitudes entre les époques déjà étudiées et l'époque contemporaine sautent aux yeux quant aux procédés d'agentivité artistique.

Former une histoire de l'art indépendante mais non détachée du socle commun de l'histoire sans particule, permet d'établir une lecture du féminisme dans l'art au travers des époques. Cette lecture porte d'ores et déjà ses fruits face aux stigmates de doute que nous portons encore.

On mesure à quel point le doute féminin abordé en introduction ne repose en réalité que sur une inculture et imposture intellectuelle. Produire une l'histoire de l'art exclusivement féminine permet de mettre en avant les moments où les artistes femmes ont décidé de dépasser les limites qu'on leur imposait, et ainsi de prouver qu'aucun axiome d'incapacité féminine ne repose sur une véracité autre que masculine.

Si douter est la base de la philosophie et de la créativité, de l'évolution des paradigmes humains, alors il y a fort à penser que le syndrome de l'impostrice soit notre meilleur atout pour construire le futur. Nous pourrions même faire le pari que cette dynamique du féminin a une chance de nous porter hors des valeurs patriarcalo-anthropocéniques (anthroposcéniques à

bien des égards) qui nous ont régies jusque-là. Cette posture inconnue, cette histoire de l'art oubliée, porte en son sein les valeurs qui ont été reniées de l'humanité, que désormais nous cherchons en groupuscules politiques sans fondement ni appui. C'est dans ce pari d'une phénoménologie du doute féministe comme clairvoyance, initiatrice de voies parallèles et de mouvements de recul face à l'histoire imposée, que résonne Auto-muse.

Cette tâche ambitieuse a déjà été initiée par des artistes comme Judy Chicago, américaine née en 1937 et son œuvre *The Dinner Party*, un symbole de l'art féministe des années 1970 et une étape importante dans l'art du XXe siècle.

Pièce maîtresse autour de laquelle le Centre Elizabeth A. Sackler pour l'art féministe est organisé, le dîner comprend un banquet de cérémonie massif, disposé sur une table triangulaire avec un total de trente-neuf couverts, chacun commémorant une femme importante de l'histoire.

Les décors se composent de broderies, de calices, d'ustensiles en or, et d'assiettes en porcelaine peintes selon des motifs centraux en relief basés sur des formes vulvaires et papillonesques, chacun dans le style approprié à la femme honorée. Les noms de 999 autres femmes sont inscrits en or sur le carrelage blanc sous la table triangulaire.

Dans ce mémoire, nous avons tracé un chemin entre les différentes pierres blanches de l'agentivité féminine du Moyen Âge à la pré-révolution française. Par cela, nous avons créé un historique du positionnement politique d'un singulier féminin sous le prisme de l'art.

Si j'ai pris le parti de m'interrompre en nommant simplement et sans étudier en détail Vigier Lebrun, c'est avant tout pour respecter ce postulat de départ : Auto-muse doit rester une force. S'interrompre au milieu d'une période que nous pourrions considérer comme un âge d'or de la peinture féminine nous permet d'éclipser la violence de la retombée des avancées

féminines lors de la Révolution française. Traiter de la période post-révolutionnaire portait déjà trop de détermination à la violence et à l'assujettissement. Il m'a donc semblé plus sain et pertinent pour nous tous de m'interrompre en cette période de liesse qui ne trouvera pas d'équivalent avant un très grand laps de temps.

La montée en puissance de l'école de Sirani dans la seconde moitié du XVIIe siècle et de ces prédécesseuses, rappelle la première cité : Sapho de Lesbos et son « temple des muses ».

Ce dernier prend désormais une résonance toute différente. C'est un lieu de recueillement pour les femmes, de protection et d'union. Sans pollution de positionnement ou d'éros dominant le genre.

Encore aujourd'hui, par Auto-muse, je cherche un historique, un corpus, une sororité historique. Il est plus que temps de créer du lien entre ces individualités en lutte et la cause politique qu'est le féminisme. Il faut que cette agentivité individuelle devienne une émancipation collective, une élévation des femmes et des valeurs qu'elles ont forgées pour s'adapter au Mâle/mal humain. Ces valeurs, avec lesquelles nous avons toutes appris à vivre, nous devons désormais les mettre au profit du reste de l'humanité.

Par le chemin déjà parcouru, nous pouvons constater l'efficacité de la méthode. Dans une lecture délibérément exclusive, nous décelons désormais des similitudes et des choix marquant l'évolution féminine en général. Certaines similitudes sont dues à l'interdit, le fait de rester dans des ateliers familiaux et de se cantonner à certains genres mineurs durant un temps. Certaines autres sont remarquables par leur lucidité et leur nuance afin d'affirmer un message discontinu d'agentivité (intra-personnelle) féminine.

Que ce soit par la mise en scène de son être sous les couverts du divin comme Hildegarde de Bingen, ou par l'assimilation à la vierge comme Catharina Van Hemessen ou Sofonisba Aguiola. Les femmes que nous avons étudiées ont eu à se protéger d'une aura de respectabilité, ou du moins d'une protection mystique les parant de valeurs morales.

Déconstruire le mythe général qui les protège pour forger des mystifications personnelles portent ces femmes hors des catégorisations qui dissimulent leur originalité. Ainsi la lente relecture de la vierge opérée successivement par Catharina Van Hemessen et Sofonisba vient faire miroir à la méthode d'assimilation aux femmes fortes qui viennent par la suite.

La personnalisation vitale des mythes dans les œuvres de Fontana, d'Artemisia et de Sirani se parent de réalisme pour jouer à la fois ce rôle cathartique individuel de l'artiste, mais aussi pour construire des images de la guerre invisible, de la souffrance, culpabilité, peur et rage féminines.

Derrière chaque autoportrait travesti que nous avons étudié, nous pouvons faire une analyse, proche du transfert psychologique. Dans ces œuvres se révèle l'empreinte du politique qui construit chaque image, et que chaque image à son tour déconstruit.

Il y a fort à parier que les artistes étudiées avaient conscience des messages et valeurs que portaient leurs œuvres. D'ailleurs, dans ce flot d'allégories et de mystifications, nous trouvons toujours ce rapport au réalisme marquant, jouant des codes et symboles d'une représentation à double sens. Ce pragmatisme, qui passe par une esthétique autant émancipée que nuancée, témoigne des contraintes avec lesquelles ces artistes doivent composer : culture masculine de la création artistique, position subalterne face au phallocentrisme du milieu, des institutions, du marché, idéologie niant le potentiel féminin, institutions fermées aux femmes, diffamation voire négation pure et simple du travail accompli par des femmes, biais sexualisant du regard masculin, valorisation simultanée de l'éros, de l'égo et de la jouissance, culture du viol.

Ainsi, cette pragmatique émancipée et nuancée – diplomatique à certains égards – s'élabore dans une intelligence transgénérationnelle tournée vers la lutte. Dans cette lutte, chaque attaque picturale portée par ces femmes doit jouer des codes de la représentation pour mieux les déjouer.

Dans l'oscillation entre *virgo* et *virilis*, le réalisme s'impose comme un moyen pour diversifier les représentations de la femme, notamment âgée, et à mettre en œuvre les atours nécessaires à l'ascension sociale. Ce réalisme se présente comme une preuve de la fine compréhension par ces artistes de la nécessité d'adaptation pour faire évoluer la cause : cette idée de se « salir les mains » dans la *féminitude* pour s'affirmer en tant que femme. Ce rapport à l'apparat vient transcender à la fois les limitations sociales genrées et celles des castes sociales.

Les artistes que nous avons abordées ont su faire des limites de leur condition, les chevilles du retournement de situation, de leur *empowerment*. Pour déjouer les carcans établis par le masculin régissant le paysage des femmes artistes, elles n'hésitent pas à pousser à l'extrême les thèmes auxquels elles se voient réduites, produisant ainsi une base historique de l'auto-fiction/ mystification des artistes contemporains.

De l'impact que chaque œuvre avait sur ces contemporaines et héritières, nous pouvons poser un barème d'agentivité au cours de l'histoire, dans l'optique de marquer les convictions qui forment les paradigmes du féminin dans l'art. La chronologie que nous mettons en lumière étonne par son tracé en parallèle de « l'histoire sans particule » imposée. Les décalages anachroniques que nous avons rencontrés dans notre lecture tiennent à la faille temporelle qui sépare notre analyse de son sujet, mais aussi au manque de reconnaissance que ces femmes ont dû supporter en leur temps.

Les lectures faites sont donc taxables d'anachroniques et il me semble tout à fait élémentaire de revendiquer cet intervalle critique qui nous sépare des œuvres étudiées. Il faut revendiquer les évolutions paradigmatiques qui en découlèrent. C'est grâce à ces dernières que nous pouvons enfin aborder ces œuvres en reconnaissant leur valeur novatrice.

Cette lutte visible du Moyen Âge à la fin de la Renaissance va se réitérer avec toujours plus de pugnacité et de contre-attaque pour nous mener au « nous toutes » de l'époque contemporaine, et à cet écrit même que vous lisez. Pourquoi avons nous eu besoin de tant de reproductions du schéma de lutte ? Pourquoi notre position n'est-elle jamais acquise ?

Certains mouvements de femmes, à l'époque contemporaine, luttent déjà activement pour questionner les prérogatives masculines de l'art. Je cite ici pour ne pas oublier l'évidence, les *Guerrilla Girls*, groupe d'artistes féministes fondé à New York en 1985 et connu pour créer et diffuser des affiches afin de promouvoir la place des femmes et des personnes racisées dans l'art. Les membres restent anonymes, portent des masques de gorille et utilisent des pseudonymes qui font références à des femmes artistes décédées.

Le travail qui a été effectué ici vient prolonger ce sursaut de révolte. Ce mémoire peut être tenu pour une entrée en matière mais nullement comme l'aboutissement du recensement des démarches féministes dans l'art.

Nous constatons avec effroi que leurs démarches se mêlent pour ne plus se dissocier des dispositifs mis en place par les artistes contemporaines pour jouer de leur conditions.

J'affirme par Auto-muse, je préviens, je menace : c'était la dernière fois que nous agissions avec autant de clémence. Nos armes, face à ce constat de répétition, ne seront pas toujours des mots et des croyances.

Il me semble plus qu'urgent que tout lecteur ayant eu la témérité de penser qu'il savait déjà ce qu'il y avait à savoir sur le féminisme, que cet écrit était répétitif dans l'époque, que la cause était déjà arrivée au bout du chemin... tâche de comprendre le drame de notre démarche, l'incapacité à cimenter ces forces.

Si je ne le fais pas alors qui le fera ?  
Si vous ne le lisez pas alors qui ?

Pensez-vous vraiment que cette démarche soit encore individuelle ?

C'est par ce que je suis que la nécessité d'écrire à ce sujet m'est venue. Ce n'est pas un plaisir que de traiter de l'asservissement de mes aïeules, c'est une nécessité élémentaire à la survie.

Car je refuse de voir se perpétuer nos schémas scabreux, j'invite mes confrères masculins à déconstruire l'homme le plus vite possible, à trouver des ponts qui nous permettraient à tous de vivre selon une esthétique personnelle hors des responsabilités et complexes qui ne sont plus les nôtres.

Nous n'avons plus le temps de réitérer et de lutter pour l'évidence. Nous devons incessamment trier ce que nous produisons et reproduisons.

Ce texte est un préambule à ce qu'Auto-muse pourrait être. Il s'agit de l'opportunité et de la nécessité, selon moi réelles, de faire remonter cette vision jusqu'à nos jours. Il y a un devoir de reconnaissance du passé féminin pour construire notre futur.

Nous pourrions poursuivre l'historique des auto-représentations féminines agentives dans l'art jusqu'à nos jours. Nous pourrions reconnaître encore dans nos fonctionnements ce qui me permet aujourd'hui de trouver la force d'écrire Auto-muse.

Durant mes recherches, j'ai pris pour postulat que l'Auto-muse se révèle par un prisme de lecture basé sur une compassion et analyse subjective de toutes les femmes ayant eu l'opportunité de marquer l'histoire. N'ayons pas peur d'employer des mots anachroniques pour mettre en lumière une situation qui se perpétue.

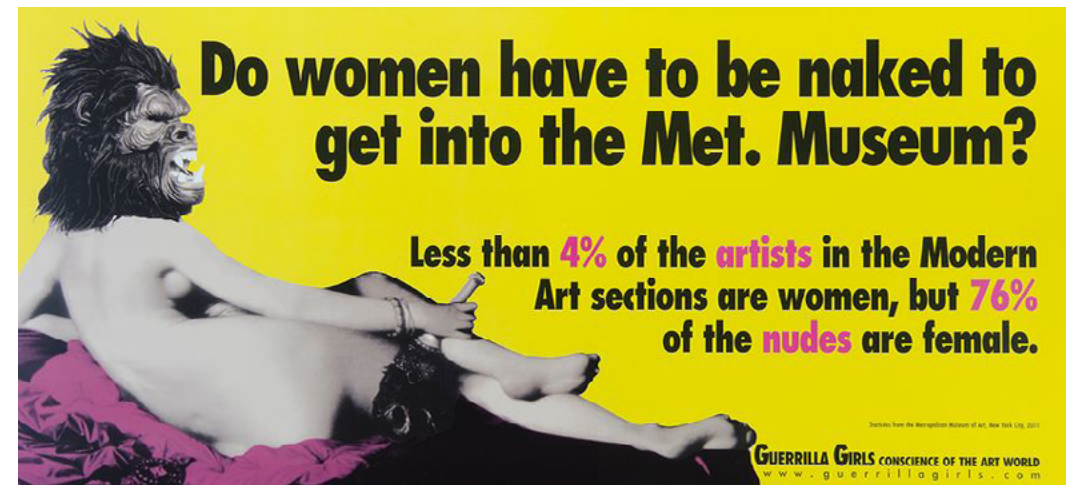
Car Auto-muse, a été écrit pour vous tous, ce cheminement mérite de continuer consciencieusement sa route dans le contemporain. Car il nous revient désormais d'entendre cette histoire inconnue, ce sexe inédit, de mesurer l'importance et la force qu'ils nous offrent.

Plus jamais, nous ne grandirons dans le mythe de notre absence. Plus jamais nous ne nous laisserons effacer par le masculin

qui nous entoure. Je vous mets en garde, nous refuserons catégoriquement la reproduction de ces schémas et affirmons notre libération.

Puisque nous portons toutes ces femmes passées et à venir en nous, il n'est plus question d'individuel mais de collectif, de politique. Et puisque cette conscience sororale existe à présent et pour les temps à venir, nous saurons nous défendre.

Nous libérerons les muses des musées qui les retiennent, nous libérerons l'art des institutions qui nous brisent.



*Affiche originale*  
Guerrilla Girls  
1985

# BIBLIOGRAPHIE

## ----- LIVRES

- ABRAMOVIC, M., & Kaplan, J. (2016). Walk through walls : a memoir. New York, Crown Archetype
- ADLER, L., & VIEVILLE, C. (2018). Les femmes artistes sont dangereuses. Paris, Flammarion / Histoire de l'art
- ALFONSI, I., & FRAISSE, G. (2019). Pour une esthétique de l'émancipation : Produire les lignées d'un art queer. Paris, B42
- BARTHES, R. (2015). Mythologies. Paris, Le Seuil
- BUTLER, J., & FASSIN, E., & KRAUS, C. (2006). Trouble dans le genre. Paris, Poche / Sciences humaines et sociales
- CAHUN, C. (2011). Aveux non avendus. Paris, Mille et une nuits
- CHOLLET, M. (2015). Beauté fatale. Paris, Poches

- CHOLLET, M. (2018). Sorcières - La puissance invaincue des femmes. Paris, Zones
- CREISSELS, A. (2009). Prêter son corps au mythe - Le féminin et l'art contemporain. Paris, Du Félin
- CYRULNIK, B. (2002). Le murmure des fantômes. Paris, Odile Jacob
- DE BEAUVOIR, S. (1998). Le deuxième sexe. Paris, Editions L'Harmattan
- DEBORD, G. (2018). Commentaire sur la société du spectacle (1988)/Préface de la quatrième édition. Paris, Folio
- D'EAUBONNE, F., & BAHAFFOU, M., & GORECKI, J. (2020). Le féminisme ou la mort. Paris, Clandestin.
- DELAUME, C. (2016). Les Sorcières de la République. Paris, Le Seuil
- DELAUME, C. (2019). Mes bien chères sœurs. Paris, Le Seuil
- DESPENTES, V. (2000). Baise-Moi. Paris, J'ai lu.
- DE VIGAN, D. (2011). Rien ne s'oppose à la nuit. Paris, Editions Jean-Claude Lattes
- DURAS, M. (2021). Ecrire. Paris, Folio / Gallimard Education

- DURAS, M. (1969). Détruire dit-elle. Paris, Les éditions de minuit
- DURAS, M. (1976). Le Ravissement De Lol V. Stein. Paris, Gallimard Education
- DURAS, M. (1984). L'amant. Paris, Les Editions de Minuit
- FEDERICI, S. (2014). Caliban et la sorcière. Paris, Entremonde
- FËNKINOS, D., & HECK, Y. (2015). Charlotte. Paris, Gallimard
- FRECHURET, M. (2019). L'art et la vie - Comment les artistes rêvent de changer le monde, XIX<sup>e</sup> siècle - XXI<sup>e</sup> siècle. Paris, Les presses du réel
- GAZALE, O., & BILLAUT-DANNO, G. (2019). Le mythe de la virilité : Un piège pour les deux sexes. Paris, Audible Studios
- GILOT, F., & LAKE, C. (2006). Vivre avec Picasso. Paris, poche
- GIRARD, R. (1996). La Violence et le Sacré. Paris, Pluriel
- HANDKE, P. (1977). Le malheur indifférent. Paris, Folio / Gallimard Education

- HARMANGE, P. (2020). *Moi les hommes, je les déteste*. Paris, Le Seuil
- HESSE, H. (1991). *Narcisse et Goldmund*. Paris, Livre de poche
- IBSEN, H. (2013). *Une maison de poupée*, Paris, folio / théâtre
- LAGASNERIE, G. (2020). *L'art impossible*. Paris, Puf
- LE BRUN, A. (2021). *Ce qui n'a pas de prix : Beauté, laideur et politique*. Paris, Pluriel
- LEVE, E. (2009). *Suicide*. Paris, Paul
- MAEGHT, Y. (2014). *La Saga Maeght*. Paris, Robert Laffont
- NOCHLIN, L. (2021). *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*. Londres, Thames Hudson
- O'DOHERTY, B. (2008). *White Cube - L'espace de la galerie et son idéologie*. Paris, Les presses du réel
- PARKER, R., & POLLOCK, G. (1981). *Old mistresses : women, art, and ideology*. New York, Pantheon Books
- PASTOUREAU, M. (2016). *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris, Le Seuil

- PASTOUREAU, M. (2013). *Vert. Histoire d'une couleur*. Paris, Le Seuil
- POLLOCK, G. (1999). *Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories*. Londre, Routledge
- SOLANAS, V. (2021). *SCUM Manifesto*. Paris, Mille et une nuits
- STARHAWK, M. (2015). *Rêver l'obscur - femmes, magie et politique*. Paris, Cambourakis
- TALON-HUGON, C. (2019). *L'art sous contrôle : Nouvel agenda sociétal et censures militantes*. Paris, PUF
- WOOLF, V., & COTTE, J. (2020). *Une chambre à soi*. Paris, Les éditions du 38.
- COLLECTIF (2010). *Quelqu'un Plus Tard Se Souviendra De Nous*. Paris, Gallimard / Poésie

#### ----- ARTICLES DE THÈSE

- BONNET, Marie-Jo, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2002/3 (no49-3), p. 140-167. DOI : 10.3917/rhmc.493.0140. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-3-page-140.htm>



- GOULD, Charlotte. "Histoire de l'art et féminisme : la fin d'un oxymore ? Les pratiques et théories féministes des années soixante-dix comme héritage". Le Fustec, Claude, and Sophie Marret. *La fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008. (pp. 263-277)  
URL : <http://books.openedition.org/pur/30725>

#### -----ARTICLES DE REVUES

- CARANI, Marie. « Le désir au féminin. » *Recherches féministes*, volume 18, number 2, 2005, p. 9-37.  
URL : <https://doi.org/10.7202/012416ar>

- CASSELOT, Marie-Anne. « Pour une phénoménologie féministe du doute. » *Recherches féministes*, volume 31, numéro 2, 2018, p. 71-87.  
URL : <https://doi.org/10.7202/1056242ar>

#### ----- ARTICLES WEB

- BRIAU, Aude. « 5 fougues peintres du Baroque tombées dans l'oubli » / *Beaux arts magazine*, 2018.  
<https://www.beauxarts.com/grand-format/5-fougues-peintres-du-baroque-tombees-dans-loubli/>

- CAZAUX, Marion. « Autoportraits féminins : une recherche de légitimité ? » / *Florileges*, 2018.  
<https://florilegeswebjournal.com/2018/01/11/autoportraits-feminins-une-recherche-de-legitimite/>

- LAMBERT, Xavier. « Mireille Loup. Autoportrait, autofiction : le je(u) et le masque » / Mireille Loup, 2010.  
[https://mireilleloup.com/fr\\_FR/texte/mireille-loup-autoportrait-autofiction-le-je-u-et-le-masque](https://mireilleloup.com/fr_FR/texte/mireille-loup-autoportrait-autofiction-le-je-u-et-le-masque)

- LANOT, Lise. « Les premiers artistes de l'histoire de l'humanité seraient des femmes » / *Kombini*, 2020.  
<https://arts.kombini.com/peinture/les-premiers-artistes-de-lhistoire-de-lhumanite-seraient-des-femmes/>

- MCTIGHE, Sheila. « Artemisia Gentileschi, sa vie et son œuvre à la National Gallery de Londres » / *artnewspaper*, 2020.  
<https://www.artnewspaper.fr/analysis/artemisia-gentileschi-sa-vie-et-son-oeuvre-a-la-national-gallery-de-londres>

- SIMEONE, Christine. « Lavinia Fontana : l'artiste peintre du XVI<sup>e</sup> siècle dont le mari est l'assistant » / *France inter*, 2021.  
<https://www.franceinter.fr/lavinia-fontana-l-artiste-peintre-du-xvie-siecle-dont-le-mari-est-l-assistant>

- ... « L'histoire des femmes martyrs dans le christianisme » / *ICHI.PRO*, 2021.  
<https://ichi.pro/fr/l-histoire-des-femmes-martyrs-dans-le-christianisme-185538111243409>

----- **SITE**

- MORINEAU, C. , *Aware* : Archives of Women Artists, Research and Exhibitions , 2021/ [https :// awarewomenartists.com/](https://awarewomenartists.com/)

----- **PODCAST**

- LAMOTTE, Orphée. *Picasso, séparer l'homme de l'artiste.*  
*Vénus s'épilait-elle la chatte ?*, 18/05/21, 1h13. Disponible sur : [https ://www.venuslepodcast.com/episodes/picasso%2C-s%C3%A9parer-l%27homme-de-l%27artiste](https://www.venuslepodcast.com/episodes/picasso%2C-s%C3%A9parer-l%27homme-de-l%27artiste)

----- **TYPOGRAPHIE**

- FRUTIGER, A. (1988). *Avenir Next*  
Lynotype GmbH

- BODONI, G. (1787). *Bodoni 72 old style (3)*

# ICONOGRAPHIE

- KRUGER, B. (1985). *Your body is a battleground*  
Photographic silkscreen on vinyl / 284.48 x 284.48 cm.  
The broad, Los Angeles
- CAHUN, C. (1927). *Self-portrait*  
Gelatin silver print / 12,1 x 8,9 cm. Collection privée
- REGNAULT, J.B. (XVIII<sup>e</sup> siècle). *L'Origine de la peinture*  
Huile sur toile / 120 x 140 cm. Châteaux de Versailles, France
- BOCCACE G.(XV<sup>e</sup> siècle). *Miniature de Timarété peignant son image de la déesse Diane*  
Miniature. Le livre des cleres et nobles femmes / BNF, Paris
- BOCCACE G.(XV<sup>e</sup> siècle). *Femme peintre*  
Miniature. Le livre des cleres et nobles femmes / BNF, Paris
- DE BINGEN, H. (1230). *Hildegarde recevant l'inspiration divine*  
Miniature. *Sache les voies du Seigneur* / Bibliothèque d'Etat, Lucques

- DE BINGEN, H. (1230). *Liber divinatorum operum Codex latinus*  
Miniature. *Sache les voies du Seigneur* / Bibliothèque d'Etat, Lucques
- GUDA (XII<sup>e</sup> siècle). *Guda, peccatrix mulier, scripsit et pinxit hunc librum*  
Miniature. Homélaire dit de Saint-Barthélemy / Bibliothèque universitaire, Francfort
- CLARICIA (XII<sup>e</sup> siècle). *Quid gloriaris in malicia qui potens es in iniquitate*  
Encre et peinture sur parchemin épais et enduit / 22.8 x 15 cm. Feuille du psaume 52 / The Walter Art Museum, Augsburg
- VAN HEMESSEN, C. ( 1548 ). *Ego Catharina van Hemessen me pinxit*  
Huile sur toile / 32 x 25cm. Collection publique du Musée d'art de Bâle
- ANGUISSOLA, S. (1554). *Sophonisba Anguissola virgo se ipsam fecit*  
Huile sur toile / 19,5 x 12,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne
- ANGUISSOLA, S. (1556). *Autoportrait de l'artiste en train de peindre une Vierge à l'Enfant*  
Huile sur toile, 66 x 57 cm, Muzeum-Zamek, Lancut
- ANGUISSOLA, S. (1560). *Le Peintre Bernardino Campi peignant Sofonisba Anguissola*  
Huile sur toile / 111 x 110 cm. Pinacoteca Nazionale, Sienne.

- ANGUISSOLA, S. (1610). *Autoportrait en vieille femme*  
Huile sur toile. Collection Gottfried Keller, Zürich
- FONTANA, L. (1577). *Autoportrait à l'épingle*  
Huile sur toile / 27 x 23,8 cm. Accademia Nazionale di San Luca, Rome
- FONTANA, L. (1579). *Autoportrait*  
Huile sur cuivre / diamètre 16 cm. Galerie des Offices, Florence
- FONTANA, L. (1613). *Minerve s'habillant*  
Huile sur toile. Galerie Borghese, Rome.
- FONTANA, L. (1600). *Judith avec la tête d'Holopherne*  
Huile sur toile / 130 x 110 cm. Museo Davia Bargellini, Bologne
- FONTANA, L. (1597). *Judith et Holopherne*  
Huile sur toile / 210 x 170 cm. Pinacoteca Stuard, Parme
- GENTILESCHI, A. (1613). *Judith décapitant Holopherne*  
Huile sur toile / 159 x 126 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Naples.
- GENTILESCHI, A. (1621). *Judith décapitant Holopherne*  
Huile sur toile / 199 x 162,5 cm. Galerie du Cabinet des offices, Florence

- GENTILESCHI, A. (1625). *Judith et sa servante avec la tête d'Holopherne*  
Huile sur toile / : 72.44 x 55.75 pouce. Institute of Arts, Detroit
- GENTILESCHI, A. (1615). *Autoportrait en martyre*  
Huile sur toile / 32 x 24 cm. Collection particulière, New York
- GENTILESCHI, A. (1617). *Autoportrait au luth*  
Huile sur toile / 30 x 28 cm. Curtis Galleries, Minneapolis
- GENTILESCHI, A. (1616). *Sainte Catherine*  
Huile sur toile / 71.4 x 69 cm. National Gallery, Londres
- MARTELLI, L. (XIX<sup>e</sup> siècle). *Gravure d'après la Pittura originale*  
traité Iconologia de Cesare Ripa publié en 1593
- GENTILESCHI, A. (1638). *Autoportrait comme Allégorie de la peinture*  
Huile sur toile / 96,5 x 73,7 cm. Collection Royale, Windsor Galerie Cumberland, Hampton Court Palace, Londres
- MARTELLI, L. (XIX<sup>e</sup> siècle). *Elisabetta Sirani peignant son père*  
engravé depuis un autoportrait de l'artiste conservé à l'Hercolani Gallery de Bologne. L'originale est désormais disparue.
- SIRANI, E. (1658). *Allégorie de la peinture*  
Huile sur toile / 95 x 76 cm. Musée Pouchkine, Moscou

- SIRANI, E. (1659). *Una mezza figura della Musica del 1659*  
Huile sur toile. Musée du Luxembourg
- LABILLE-GUIARD, A. (1785). *Autoportrait avec deux élèves*  
Huile sur toile / 210.8 cm x 151.1 cm. Metropolitan Museum of Art, New-York
- CHICAGO, J. (1974-79). *The Dinner Party*  
Ceramic, porcelain, textile / 1463 x 1463 cm.  
Brooklyn Museum; Gift of the Elizabeth A. Sackler Foundation, Photo: Donald Woodman
- GUERRILLA GIRLS (1985). *Affiche originale*  
Lithographie offset couleur sur carton / 27.9 x 71.1 cm.  
De la série *Guerrilla Girls' Most Wanted: 1985-2006*.  
« Gift of the Gallery Girls in support of the Guerrilla Girls »
- FLEURY, A. (2020). *Auto-Muse*  
Photographie de drone / Aire Saint-Michel (06100)  
De la série *Manifeste en nature où la révolte hors espace urbain: 2019-2022*

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b>	11
Phénoménologie du doute féministe	12
De muse à Auto-muse	16
Narcisse au féminin : la toile pour miroir	20
Racine d'Auto-muse	25
La mortalité de la muse à la Renaissance	28
Hildegarde de Bingen, une Auto-muse sous couvert de mysticisme	33
Guda et Claricia : autoportraits d'individualités au sein d'une confrérie	42
Les conditions sociales de l'autoportrait en Italie à la Renaissance	46
Catharina van Hemessen : Auto-muse à charge de vertu	48
Sofonisba Anguissola : autoportraits d'une vierge insoumise et réaliste	51
Lavinia Fontana : mise en scène d'une féminité légitimée	62
Artemisia : la violence picturale aux profits de la sublimation féminine	73
Elisabetta Sirani : de l'allégorie individuelle à l'école sororale	85
<b>Conclusion</b>	97
<b>Bibliographie</b>	107
<b>Iconographie</b>	117
<b>Table des matières</b>	123

Je tiens à remercier pour leur accompagnement, tant émotionnel, qu'intellectuel et factuel les précieuses personnes qui m'ont entourée lors de la rédaction de ce mémoire :

Damian McDonald, Ondine Bréaud, Matthieu Parlons, Ulysse Roche, Barbara Mauny, Benoît Barbagli, Katalina Cearca, Astrid Hée, Valentine Bergoin, Cédric Fleury et Christian Marina.

Imprimé à Paris  
en 2021







© Aimée Fleury, 2021