

Dans quelle mesure ces deux œuvres permettent-elles aux femmes de s'affirmer ?



Artemisia GENTILESCHI (1593-vers 1656), *Judith décapitant Holoferne*, 1612-1613, huile sur toile, 158,8 x 125,5 cm, Musée de Capodimonte, Naples, Italie.



Zanele MUHOLI (1972-), *Phila I, Parktown*, 2016, 2016, tirage gélantino-argentique sur papier, 80 x 53,5 cm.

À partir du XVe siècle, celui de la **Renaissance**, l'autoportrait constitue une carte de visite pour les peintres. Les commanditaires pouvaient juger et comparer sur nature, en confrontant la représentation et son modèle, comme en témoigne, *L'autoportrait dans un miroir convexe*, du peintre maniériste italien **Le Parmesan**, en **1524**. Tel un **modello** pour les architectes, ce petit **tondo** de 24,5 cm de côté lui permet de faire la démonstration de ses talents de peintre pour décrocher des commandes, malgré son jeune âge, vingt et un ans. Pour les femmes artistes, ayant une position minoritaire dans l'art à cette époque, l'autoportrait correspond davantage au statut attendu et assigné de la femme, c'est-à-dire en retrait et cantonné à la sphère privée. La formation appauvrie des femmes ne leur permet pas de se confronter aux **grands genres**, celui de la peinture religieuse, mythologique ou d'histoire. Seulement quinze femmes peintres intègrent l'**Académie de Peinture** en France entre 1648 et 1789, où il leur était interdit de participer aux cours de modèle vivant, les écartant de fait des commandes les plus nobles. Les seuls refuges ont été les couvents de l'Europe médiévale, qui apportent protection et soutien aux femmes pour trouver un écho intellectuel et artistique dans les travaux de copies. La femme peintre et civile est alors cantonnée aux **genres mineurs** : nature morte, fleurs et portraits

jusqu'au XIXe siècle. Le **voyage initiatique en Italie** lui est interdit par les règles et lois qu'imposent les sociétés de l'époque, où elle n'avait pas le droit de se déplacer seule, sauf accompagnée de son mari.

L'autoportrait, la représentation de soi, devient alors un espace d'expression privilégié, voire de liberté artistique. Un des premiers du genre est celui de **Catharina Van Hemessen**, peint en 1548, où elle s'affirme comme peintre avec tous les codes associés : autoportrait de trois-quarts, vêtue de manière sobre, palette et pinceaux dans la main gauche, pinceau et appui-main dans la main droite, chevalet, peinture en construction sous nos yeux. L'attitude, contrite et sans sourire, correspond aux codes et attendus de l'époque. L'autoportrait relève alors un double défi : s'affirmer comme femme et s'afficher comme artiste, ce que relève la thèse de l'historienne d'art **Frances Borzello dans son livre Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin, édité en 1998**. Son propos permet d'avoir un panorama de l'activité artistique des femmes du Moyen Âge jusqu'à la fin du XXe siècle.

Le corpus soumis à notre étude se compose de deux œuvres : un « autoportrait » de la peintre italienne baroque Artemisia Gentileschi sous les traits symboliques de *Judith décapitant Holopherne*, toile réalisée entre 1612-1613, et un autoportrait photographique en noir et blanc de l'artiste contemporaine de 2016, non genrée et sud-africaine, Zanele Muholi, *Phila I, Parktown, 2016*. À travers l'étude de ce corpus réduit à deux œuvres, nous le mettrons en tension avec d'autres, de différentes natures et d'époques, pour répondre de manière non exhaustive à la question suivante : dans quelle mesure ces œuvres permettent-elles aux femmes de s'affirmer ? Une première partie s'attachera à l'analyse plastique des œuvres pour démontrer que l'affirmation de soi transparaît dans la composition et les choix plastiques des artistes. Une deuxième partie, plus sémantique, s'intéressera au sens de ces œuvres au regard des intentions suggérées ou affirmées des artistes.

S'affirmer : choix techniques et composition

S'affirmer peintre, c'est faire des choix dans le sujet, le motif, la composition, les couleurs, la lumière et le choix de la technique. Chaque époque engage une technique privilégiée. Celle de l'artiste italienne Artemisia Gentileschi est la peinture, de style baroque initiée dès la fin du XVe siècle avec le peintre dit **Le Caravage**. Le processus photographique est inventé en 1826 par le scientifique français **Nicéphore Niepce**, avec *Point de vue du Gras*, qui constitue la première image photographique positive. Ainsi, Zanele Muholi choisit la technique de son époque, la photographie numérique, même si le tirage en lui-même est argentique, comme le relève le cartel : tirage gélantino-argentique sur papier. De même, l'artiste contemporaine **Orlan**, dans ses autoportraits réalisés dans tous les médiums possibles du XXe siècle, invente de nouveaux médiums avec ses **opérations-performances des années 1990** ou plus récemment avec **Orlanoïde**, un autoportrait vivant d'elle-même grâce à la technologie 3D et l'IA, où son double numérique bouge, parle et communique. Chacune choisit sa technique selon les possibilités offertes et correspondantes à son époque.

Le format permet aux artistes de s'affirmer aussi. *Judith décapitant Holopherne* relève d'un format moyen à grand pour l'époque, et surtout pour une femme peintre, qui réalisait généralement des petits tableaux, faciles à transporter, comme la longue série d'autoportraits de la peintre italienne **Sofonisba Anguissola**, dont le plus petit ne dépasse pas le format carte postale. La peintre Artemisia Gentileschi choisit un format moyen voire grand et se représente sous les traits de Judith, par son propre autoportrait, comme nous l'affirme par comparaison

avec sa peinture intitulée **Autoportrait en allégorie de la peinture, réalisé en 1638-1639**. Ici, la peintre réalise une scène religieuse, se confronte au genre noble. Elle y accède grâce à la formation que lui a donnée son père, le peintre **Orazio Gentileschi**, qui l'initie à la peinture. Zanele Muholi réalise un tirage également de moyen format pour une photographie du XXI^e siècle. Cette caractéristique de **photographie-tableau** est initiée avec l'artiste canadien **Jeff Wall**, qui agrandit le format de la photographie en utilisant des tirages sur caisson lumineux, à l'égal des panneaux publicitaires 4x3 m.

La **technique** et le **format** déterminent l'engagement de l'artiste, pour mieux mettre en valeur les choix dans la composition. En effet, la peinture d'Artemisia Gentileschi relève d'une composition dynamique, qu'incarnent les différentes obliques des avant-bras des deux personnages féminins : Judith et sa servante. L'ensemble des lignes de construction convergent vers Holopherne, qui est en train d'être assassiné. Ce meurtre, sous les yeux du spectateur et en avant-plan, n'épargne aucun détail : sang qui éclabousse, tête au premier plan, à hauteur des yeux du spectateur, dont le regard ne peut être dévié. L'artiste inscrit cette composition en s'inspirant de la même scène que réalise Le Caravage quelques années auparavant, en 1598. La peintre change la direction de la toile pour choisir un portrait, et non un format paysage. La Judith de Caravage semble innocente, dégoûtée de son geste, alors que celle d'Artemisia Gentileschi transpire la violence sourde de l'acte et la vengeance froide, où son regard ne dévie pas du meurtre. Judith regarde impassible l'objet de son délit, alors que la Judith de Caravage détourne, recule pour ne pas être salie. La question du regard est d'importance aussi dans l'autoportrait et les choix de composition de Zanele Muholi. Elle choisit un cadrage frontal et serré sur son buste, peint en noir, accentuant sa propre carnation de peau noire. Cette position frontale est une position d'affirmation de l'artiste, pour faire face au spectateur. L'ensemble des gants en latex noir recouvrant son buste apporte un rayonnement dans les directions que prennent ces accessoires sur son corps. La composition se veut aussi dynamique, en utilisant le rayonnement des lignes de directions, et non par opposition avec A. Gentileschi, qui confronte des lignes obliques des bras avec la grande bande horizontale que représente le drapé blanc sur lequel git Holopherne. La détermination des deux artistes s'affirme dans les choix de composition, où tout est pensé afin que le regard du spectateur ne soit pas dévié, mais plutôt témoin de ce qu'il voit.

L'éclairage, traité en **clair-obscur** dans la peinture, accentue la détermination du geste pour le mettre en valeur, contrastant avec l'arrière-plan noir et sombre du tableau. La peinture baroque utilise de manière systématique le clair-obscur, ce qui permet une valorisation du sujet, en faisant abstraction du décorum pour le réduire à un fond sombre, surmonté généralement d'un drapé rouge dans un des angles supérieurs de la toile, afin d'apporter un sens théâtral à la composition. Ici, le drapé rouge est sur le corps d'Holopherne en train de se débattre. La photographe Zanele Muholi choisit un éclairage plutôt homogène, qu'on imagine artificiel, pour cette photographie de studio où elle peut tout maîtriser, comme l'autoportrait de **Claude Cahun, Autoportrait (Reflet dans un miroir), 1928**, qui semble être pris sur le vif, mais relève davantage de la **photographie intime** de studio ou d'intérieur aménagé, pour s'inscrire dans la longue lignée des autoportraits initiés par les femmes peintres, telles celles citées précédemment comme Catharina Van Hemessen et Sofonisba Anguissola.

L'analyse des choix plastiques des artistes confirme que ces choix dans le sujet, la technique, le format et la composition permettent à l'artiste femme, mais aussi homme, de s'affirmer. Là où la femme reste contrainte, c'est dans l'attitude. Mais les deux artistes soumises à notre étude

dépassent les attendus de la position attendue et contrite de la femme, en affirmant pour l'une son geste et pour l'autre, son regard.

S'affirmer : intentions et démarches

Après une analyse formelle des constituants plastiques de ces œuvres, une approche sémantique, étudiant le sens et les intentions des artistes, est nécessaire pour démontrer que l'affirmation de soi s'inscrit dans l'appropriation de codes **iconographiques** établis. Les titres nous donneront l'accès à leurs intentions supposées ou affirmées, en lien avec leur histoire personnelle.

Bien que formée au départ par son père, le peintre Orazio Gentileschi, il permet à sa fille Artemisia de se former auprès d'un autre **peintre maniériste**, pour des cours de perspective, avec **Agostino Tassi**, âgé de trente et un ans à l'époque, contre dix-sept ans pour Artemisia. Dans l'atelier, le maître congédie volontairement l'ensemble de son personnel pour rester seul avec elle. Il la viole, lui promet de se marier avec elle. Quelques mois après, son père, Orazio dépose plainte pour « déshonneur », « défloration forcée », ainsi que pour « promesse de mariage non tenue ». Un procès de neuf mois s'ensuit, où le peintre Agostino Tassi est condamné à quitter Rome pour cinq ans. La parole de la victime est remise en doute. La peintre se venge à travers ses pincesaux, tout comme **l'iconographie et l'histoire de Judith**, veuve, voulant sauver sa ville, revêt sa toilette de fête et gagne le camp ennemi pour séduire Holopherne, qui met à sac la ville de Béthulie, petite ville de Palestine. Judith profite de l'ivresse d'Holopherne, après un banquet, pour lui trancher la tête d'un coup de cimeterre, un sabre lourd et courbé. Par la personnification de son propre visage en Judith, la peintre se venge de son violeur. L'autoportrait déguisé devient symbolique, pour se venger d'un procès avorté, juste un an après, soit en 1612. Prendre les traits d'un personnage religieux permet à l'artiste une double affirmation : l'une personnelle, relevant de la vengeance, et l'autre professionnelle, artistique, en s'imposant dans la peinture religieuse, généralement réservée aux hommes. Ce jeu de personnification, à titre curatif, l'a été aussi avec la sculptrice franco-américaine moderne **Louise Bourgeois**. Ses sculptures, ses installations, telles que **Spider (1996)** ou encore **Precious Liquid (1992)**, permettent à l'artiste d'exprimer la violence ressentie d'une expérience personnelle traumatisante, à travers les humeurs émises par les fluides corporels. Aujourd'hui, dans l'art contemporain, quelques artistes utilisent cet aspect curatif, pour réparer à titre personnel ou collectif, comme l'artiste contemporaine gabonaise **Myriam Mihindou**, qui s'inscrit dans un travail sur la décolonisation. La production ne peut pas s'abstenir d'un discours. Le spectateur se doit d'être actif dans l'espace d'exposition pour atteindre l'intention de l'artiste.

Effectivement, sans une approche volontaire de connaître le sens de l'œuvre, l'autoportrait photographique de Zanele Muholi peut échapper au spectateur. Les gants en latex témoignent d'un ancrage de dénonciation sociale, où seules les femmes noires sont engagées comme personnel de ménage, que représente de manière symbolique la multiplication de cet outil professionnel de protection. Cette idée se renforce par la série à laquelle la photographie appartient : « *Salut à toi, Lionne noire* ». Abordant la thématique de la servitude domestique, tout en faisant allusion aux politiques liées à la sexualité, à la violence et à l'identité genrée subie en Afrique du Sud. Zanele Muholi, très engagée dans la communauté LGBTQIA+, l'artiste photographie pour ne pas oublier, s'affirme à travers son image, comme les photographies de **Cindy Sherman**, où la femme est mise à l'honneur à travers certes des autoportraits, mais qui

relèvent davantage de dénonciation de clichés, de stéréotypes véhiculés par la société et imposés aux femmes, même si l'émancipation est aboutie.

Le titre choisi est *Phila I, Parktown 2016*. Phila I, reine de Macédoine, au IIe-IIIe siècle avant J.-C., est présentée comme une femme vertueuse, fidèle à son mari pendant trente-trois ans, alors qu'il l'a trompée avec quatre maîtresses. Elle choisit de s'empoisonner pour ne pas survivre à la chute de son époux. La femme sacrificielle s'illustre, comme toutes ces femmes qui, par manque d'éducation, ne peuvent pas choisir leur métier, mais le subir. Parktown est un quartier de Johannesburg, dont la population est majoritairement noire.

Après ces deux approches, l'engagement et l'affirmation s'imposent. Les deux artistes peuvent être qualifiées de féministes avant l'heure pour la peintre, et d'activiste engagée, voire politique, pour la seconde.

L'analyse des œuvres d'Artemisia Gentileschi et de Zanele Muholi révèle une affirmation de soi profondément ancrée dans des contextes historiques et sociaux spécifiques. Gentileschi, à travers son autoportrait déguisé en Judith, utilise la peinture comme un outil de vengeance et de revendication, s'imposant dans un domaine dominé par les hommes. Muholi, quant à elle, s'affirme par la photographie, dénonçant les injustices sociales et les violences genrées tout en célébrant l'identité noire et queer. Ces deux artistes incarnent une résistance et une réappropriation des codes établis, transformant leur art en un acte politique et libérateur.

Cette réflexion sur l'engagement artistique nous invite à élargir notre perspective vers d'autres figures contemporaines, comme l'artiste américaine **Kara Walker**. Connue pour ses silhouettes découpées et ses installations monumentales, Walker explore les thèmes de l'esclavage, de la race et du genre, en confrontant les spectateurs à des récits historiques souvent ignorés ou minimisés. À l'instar de **Jenny Holzer** et **Barbara Kruger**, qui utilisent le langage et l'image pour critiquer les structures de pouvoir, Walker s'approprie les codes visuels et culturels pour déconstruire les préjugés et interroger les héritages coloniaux et racistes. Son travail, à la fois provocant et poétique, résonne avec celui de Muholi et Gentileschi, montrant que l'art reste un espace essentiel pour l'affirmation de soi et la transformation sociale.