

ARTEMISIA

1593 / 1654

Pouvoir,
gloire
et passions
d'une femme
peintre

**musée
maillol**

**14 mars
15 juillet
2012**

billets en ligne
www.museemailol.com

ouvert tous les jours de 10h30 à 19h
nocturne le vendredi jusqu'à 21h30
61, rue de Grenelle 75007 Paris
Métro Rue du Bac

DOSSIER DE PRESSE

Le Monde

METROBUS

RATP

L'EXPRESS

mariefrance

ANOUS PARIS

fnac.com

Hôtel Lutetia Paris
Rue Cassini

VOLVO

PARIS
PREMIERE

espace
culture

SOMMAIRE

1- Communiqué de presse	3
2- Biographie de Artemisia Gentileschi par Michele Nicolaci	5
3- Extraits des textes du catalogue	14
- « Retour à Rome. 1620-1627 » par Francesco Solinas	
- « Artemisia. Sa place, comparée à celle des autres femmes, dans la société italienne du XVIIIe siècle » par Alexandra Lapiere	
- « Artemisia Gentileschi et les héroïnes » par Mina Gregori	
- « Artemisia Gentileschi et la Rome d’Orazio et des caravagesques » par Judith W. Mann	
4- Liste des oeuvres exposées	24
5- Visuels disponibles pour la presse	28
6- Informations pratiques	33
7- Autour de l’exposition	34
- Publications	
- Ressortie nationale du film “ARTEMISIA” d’Agnès Merlet (avec Michel Serrault)	
- Hommage à Wilhelm Uhde : Bombois – Séraphine	

CONTACTS COMMUNICATION

Agence Observatoire

68 rue Pernety - 75014 Paris

Céline Echinard

Tél : 01 43 54 87 71

celine@observatoire.fr

www.observatoire.fr

Musée Maillol

Claude Unger

Tél : 06 14 71 27 02

cunger@museemaillol.com

Elisabeth Apprédérise

Tél : 01 42 22 57 25

eapprederisse@museemaillol.com

1- Communiqué de presse



LE MUSÉE MAILLOL

présente l'exposition

ARTEMISIA

1593/1654

POUVOIR, GLOIRE ET PASSIONS
D'UNE FEMME PEINTRE

14 mars - 15 juillet 2012

Elle est née « Artemisia Gentileschi », fille d'Orazio Gentileschi, l'un des plus grands peintres de la Rome Baroque.

À l'aube du XVII^e siècle en Italie, quand les femmes étaient mineures à vie, quand elles appartenait à leur père, à leur mari, à leurs frères ou à leurs fils, Artemisia Gentileschi a brisé toutes les lois de la société en n'appartenant qu'à son art.

En quête de sa propre gloire et de sa liberté, elle a travaillé pour des princes et des cardinaux, gagné sa vie à la force de son pinceau, et construit son œuvre, inlassablement.

Par son talent et sa force créatrice, elle est devenue l'un des peintres les plus célèbres de son époque, l'une des plus grandes artistes de tous les temps.

Le drame de sa vie personnelle, le viol qu'elle a subi dans sa jeunesse, et le retentissant procès que son père intentera par la suite à son agresseur, l'artiste Agostino Tassi, ont profondément marqué sa vie et sa carrière. Ce scandale a contribué à occulter son génie. En effet, comme Le Caravage, il a fallu attendre plus de trois siècles pour qu'elle soit à nouveau reconnue et universellement appréciée.

Pour la première fois en France, l'exposition au Musée Maillol permet de découvrir la peinture d'Artemisia Gentileschi.

L'EXPOSITION RETRACE LES PRINCIPALES ÉTAPES DE SA CARRIÈRE :

- Les débuts à Rome aux côtés de son père, grand peintre baroque.
- Les années florentines sous la protection du Grand-duc de Médicis et l'amitié de Galilée. Elle sera la première femme admise à l'Accademia del Disegno.
- Les années 1620 à Rome : on l'y retrouve chef de file des peintres caravagesques, amie des grands maîtres tels que Simon Vouet et Massimo Stanzione, et reconnue par les plus grands collectionneurs européens.
- La période napolitaine verra son apothéose. Pendant vingt-cinq ans elle dirige son atelier et forme les grands talents qui prendront la suite : Cavallino, Spardaro, Guarino...

« Mais vous verrez les œuvres, écrit-elle à l'un de ses commanditaires : les œuvres se suffisent à elles-mêmes »

DIRECTEUR DE PROJET :

Patrizia Nitti, Directeur artistique du Musée Maillol

COMMISSARIAT :

- Roberto Contini, Conservateur de la peinture espagnole et italienne du XVe au XVIIe siècle et de la peinture française du XVIIe siècle à la Gemäldegalerie de Berlin
- Francesco Solinas, Maître de Conférences au Collège de France et Directeur scientifique adjoint UPS 3285 Cnrs République des Lettres - Respublica Literaria

COMITÉ SCIENTIFIQUE :

- Alessandro Cecchi, Directeur della Galleria Palatina, Appartamenti Reali e Giardino di Boboli, Florence
- Roberto Paolo Ciardi, Professeur honoraire d'histoire d'art moderne à l'Université de Pise
- Mina Gregori, Présidente de la Fondation Longhi, Florence
- Judith W. Mann, Saint Louis Museum of Fine Arts
- Wolfgang Prohaska, Kunsthistorisches Museum, Vienne
- Renato Ruotolo, Accademia di Belle Arti, Naples
- Nicola Spinosa, Surintendant honoraire per il Polo Museale de la Ville de Naples
- Alain Tapié, Conservateur en chef du Patrimoine
- Mariella Utili, Directrice du Museo Nazionale di Capodimonte, Naples

2- Biographie d'Artemisia Gentileschi

Extrait de la biographie d'Artemisia par Michele Nicolaci

I - ROME 1593-1611. L'ENFANCE ET LA FORMATION DANS L'ATELIER D'ORAZIO

1593, 8 juillet • Artemisia Gentileschi naît à Rome. C'est la fille aînée du peintre, Orazio Lomi, né à Pise le même jour (8 juillet) de 1563, et de Prudenzia Montoni, de famille romaine. A Rome, son père se fait appeler Gentileschi, reprenant ainsi son nom de famille complet : Gentileschi de Lomis. Cet illustre nom de famille florentine des Lomi, partagé avec son cousin Aurelio, peintre de l'archevêque de Pise, sera repris par Artemisia durant son séjour en Toscane.

1597-1610 • De 1597 à 1600, la famille Gentileschi habite près de la Place d'Espagne puis, de 1601 à 1610, via Paolina, l'actuelle via del Babuino, du côté de la via Margutta. Orazio et Prudence auront cinq autres fils : Francesco (1597), Giulio (1599), Marco (1604), et deux autres enfants, tous deux nommés Giovanni Battista, qui moururent prématurément.

1605, 12 juin • Artemisia reçoit la Confirmation à Saint-Jean-du-Latran.

1605, 26 décembre • Sa mère, Prudence, meurt en couches à seulement trente ans. Le 26 décembre, elle est enterrée à Santa Maria del Popolo.

1608-1610 • La critique fait remonter à cette période les premières peintures autonomes d'Artemisia, sous la conduite de son père, comme en témoigne une lettre d'Orazio à la Grande-duchesse de Toscane, datée du 3 juillet 1612. Il est cependant vraisemblable que la jeune femme ait reçu les rudiments de l'art dès son plus jeune âge. Dans l'angle, en bas à gauche, de la *Suzanne et les vieillards* actuellement conservée à Pommersfelden, on peut lire « ARTEMITIA./ GENTILESCHI. F / 1610 » : c'est la première signature autonome de la jeune fille d'Orazio.

II- ROME 1611-1613. LA VIOLENCE ET LE PROCÈS

1611-1612 • Durant cet arc de temps, la famille d'Orazio déménage à plusieurs reprises. À partir du 16 février, elle est documentée via Margutta, puis la famille se transfère via della Croce où elle demeure d'avril à juillet.

1611, 6 mai • Artemisia, qui n'a pas encore dix-huit ans, est violée par Agostino Tassi, collègue et collaborateur d'Orazio sur les chantiers de la salle du Consistoire et de l'appartement du cardinal Lanfranco Margotti (1558-1611) au Quirinal, achevés après la mort du prélat au début de l'année suivante. Tassi dirige Gentileschi dans la décoration du Casino delle Muse du cardinal Scipione Borghese, terminée au courant de l'automne 1612. Après le viol, Tassi promet d'épouser la jeune fille et la convainc de continuer leur relation pour encore neuf mois.

1612, mars-avril • Pour des raisons d'ordre moral, mais certainement aussi par intérêt, Orazio Gentileschi décide de dénoncer Tassi et de rendre publique la violence subie par sa fille. Il envoie une supplique au pape Paul V où il rapporte comment Artemisia a été « dépucelee et connue charnellement de nombreuses fois par Agostino Tasso, peintre et ami intime et compagnon de l'orateur ». L'action du père implique publiquement la jeune fille, victime de la violence subite, mais également du scandale devenu public (Bertolotti 1876, p. 200-204).

Le 2 mars s'ouvre officiellement le procès pour viol contre Agostino Tassi : il dure sept mois, jusqu'au 29 octobre. Outre Tassi et Gentileschi, de nombreux représentants de la communauté artistique romaine sont appelés à témoigner, dont Carlo Saraceni et Orazio Borgianni.

Selon le témoignage fourni par Tassi durant le procès, Artemisia vit dans la maison de son père avec ses frères, Borgo Santo Spirito, près de l'hôpital du même nom.

1612, 3 juillet • Le toscan Orazio Gentileschi, sujet des Médicis, écrit à la Grande-duchesse Christine de Lorraine, à Florence. Il la supplie d'intervenir afin d'éviter le risque que Agostino Tassi ne retrouve sa liberté, mais il est certain que « dans ce procès la justice sera rendue avec droiture et celui qui a fauté sera puni, ainsi je vous assure que vous ferez une action méritoire, appréciée par Dieu, car quand vous verrez à l'œuvre ma pauvre fille unique dans cette profession, je suis sûr que vous ressentirez une profonde douleur face à un crime aussi grand ». Orazio propose également d'envoyer une peinture de sa fille afin d'en démontrer l'habileté. Il affirme qu'à cette date, Artemisia peignait déjà depuis trois ans.

1612, 27 novembre • La sentence du jugement est émise : Agostino Tassi est condamné à cinq années d'exil de Rome « sub pena triremium » dans les galères pontificales. Par la suite, cette peine sera jugée injuste et Agostino ne purgera jamais la punition infligée.

1612, 29 novembre • Artemisia épouse le Florentin Pierantonio Stiattesi, frère de Giovan Battista et ami d'Orazio (Lapierre 1998, p. 444). Pierantonio, né en 1584 à Florence, est le fils d'un cordonnier.

III- FLORENCE 1613-1620. À LA COUR DU GRAND-DUC DE TOSCANE

1613, 21 septembre • Artemisia et Pierantonio déménagent à Florence dès les premiers mois de 1613, mais ils ne sont documentés dans la ville qu'à partir de cette date, lors du baptême de leur fils aîné, Giovanni Battista, en l'église de Santa Maria Novella de Florence, en présence du parrain, Lorenzo di Vincenzo Cavalcanti.

1614, novembre-1615, janvier (AF 1614) • Artemisia achète à crédit une série d'instruments pour meubler son atelier florentin. Le charpentier de l'Accademia del Disegno de Florence dénonce le non paiement de ces objets. L'affaire de cette dette se prolonge jusqu'en 1618.

1615, 16 mars • Le secrétaire d'état du Grand-duc Côme II de Médicis, Andrea Cioli, écrit à Piero Guicciardini, ambassadeur florentin à Rome, pour lui demander des informations sur Orazio Gentileschi. Il note que sa fille Artemisia jouissait déjà d'une certaine renommée à Florence. La réponse de l'ambassadeur est très critique sur les capacités graphiques d'Orazio.

1615, 10 juillet • « Artemisia d'Oratio Lomi » participe, en qualité de marraine, au baptême de la fille d'Annibale di Niccolò Carotti et Ottavia di Marcantonio Coralli, à qui elle donnera son prénom, en l'église de San Pier Maggiore. Le parrain est le peintre Cristofano Allori.

1615, 9 novembre • Le second fils d'Artemisia est baptisé en l'église de Sant'Ambrogio. Il prend le prénom de son parrain, le peintre Cristofano Allori. La requête d'Artemisia est exaucée le 13 novembre : Michelangelo le Jeune lui verse 3 florins alors qu'elle est encore alitée des suites de l'accouchement.

1616 • Du 3 février au 20 août, Artemisia reçoit successivement quatre paiements pour un total de 16 florins. Deux d'entre eux se rapportent encore à l'*Allégorie de l'Inclination* pour Michelangelo Buonarroti le Jeune. Le déménagement de la famille dans la maison de la piazza Frescobaldi, au pont de la Carraia, louée par Matteo Frescobaldi, banquier, propriétaire terrien et marchand, remonte certainement aux premiers mois de 1616.

1616, 19 juillet • Artemisia est inscrite à l'Accademia del Disegno de Florence comme en témoignent deux documents qui font également référence à Orazio. C'est probablement durant ces années, grâce à Buonarroti et à Matteo Frescobaldi, que la peintre se lie d'amitié avec Galileo Galilei, membre de l'Accademia del Disegno depuis 1613 et son futur correspondant.

1617, 2 août • Prudenzia, troisième fille d'Artemisia et Pierantonio, est baptisée en la paroisse San Salvatore de Florence. Le parrain est le cavalier Silvio Piccolomini d'Aragon. D'après les documents, il semble évident que la jeune fille répondait également au nom de Palmira.

1617-1619 • La rencontre à Florence, entre Artemisia et le noble Francesco Maria Maringhi (Florence 1593-Naples, après 1653), agent et associé en affaire du cavalier Matteo Frescobaldi, propriétaire de la maison de la peintre, remonte à cette période. Maringhi était ami de Michelangelo Buonarroti le Jeune et faisait partie du cercle le plus fermé des brillants intellectuels et artistes réunis par le Grand-duc Côme II de Médicis, comme l'atteste sa correspondance avec Buonarroti. Des lettres non datées figurent dans la correspondance inédite

entre la peintre et le gentilhomme florentin, mais elles sont toutes antérieures au mois de février 1620, date de la fugue d'Artemisia et de son mari à Prato.

1618, 3 mars (AF 1617) • « Artemisia pitturessa » est payée par le Grand-duc de Toscane pour certaines œuvres déjà réalisées ou à réaliser.

1618, 13 octobre • Naissance de Lisabella, dernière fille d'Artemisia et Pierantonio. Le baptême a lieu le jour suivant en l'église Santa Lucia sul Prato. La marraine, dont le bébé porte le prénom, est l'épouse de l'homme de lettres Jacopo Cicognini ; le parrain est Jacopo di Bernardo Soldani, ami de Michelangelo le Jeune.

1618, 5 juin • Artemisia présente à l'Accademia del Disegno une supplique adressée au Grand-duc Côme II de Médicis et contresignée par Curzio : la peintre prie le Grand-duc de bloquer l'injonction que lui a intimée l'Accademia de payer les dettes contractées par son mari Pierantonio auprès dudit Michele, boutiquier. Artemisia soutient qu'elle est étrangère à l'affaire « car une femme ne peut contracter de dettes alors que le mari est avec la dite femme », elle ajoute qu'en outre, Pierantonio a déjà dépensé l'argent de sa dot.

1619, 9 juin • Mort de la petite Lisabella.

1620 • La date de 1620 est reportée sur Jaël et Sisara, actuellement conservé à Budapest, Szépművészeti Múzeum.

1620, 13 janvier (AF 1619) • Côme II de Médicis ordonne que l'on donne une once et demi d'azur outremer à Artemisia pour terminer une peinture qui lui avait été commandée. Trois jours après, le 16 janvier, un autre document précise qu'il s'agit d'un Hercule. Artemisia réalise cette grande toile à son retour à Rome, à la fin du printemps 1620, puis Stiattesi la livre à l'automne de la même année à l'agent grand-ducal Francesco Maria Maringhi, amant de la peintre.

1620, 10 février (AF 1619) • Artemisia écrit à Côme II, annonçant son intention de passer quelques mois à Rome « entre amis » à cause « de mes nombreuses indispositions passées auxquelles se sont ajoutées d'assez importantes difficultés au sein de ma maison et ma famille ».

1620, 12 février (AF 1619) • Artemisia et Pierantonio fuient soudainement Florence, peut-être à cause des lourdes dettes contractées par le couple et d'une accusation injustifiée de vol. Leurs enfants demeurent à Florence sous la tutelle de Francesco Maria Maringhi.

1620, 13 février (AF 1619) • De Prato, Artemisia demande à Maringhi de lui envoyer de toute urgence les enfants et les tableaux laissés à Florence. Elle fait allusion aux malheureuses circonstances de sa fuite et à sa volonté de ne pas retourner à Florence.

IV- ROME 1620-1626

1620, 2 mars • Artemisia et Pierantonio arrivent à Rome et s'installent derrière la Chiesa Nuova (*Lettere di Artemisia* 2011, 11). Après quelques semaines, le couple emménage dans un logement voisin, appartenant au noble florentin Luigi Vettori, futur ambassadeur du Grand-duc à Vienne, et ami de Matteo Frescobaldi. Dans sa correspondance avec Frescobaldi, Vettori se lamente de la conduite d'Artemisia. Après huit ans d'absence, Agostino Tassi refait surface dans leurs vies : Pierantonio craint qu'il ne soit libre et non aux galères.

1620, 11 avril • Dans une déchirante lettre d'amour, Artemisia annonce à Francesco Maria la mort de son fils Cristofano (cf. *Lettere di Artemisia* 2011, 20). Pierantonio insiste pour obtenir l'expédition des « choses » nécessaires pour meubler la nouvelle habitation avec *decorum* : il demande l'azur, indispensable à Artemisia pour terminer le tableau.

1620, 9 juillet • Artemisia promet que le tableau pour le Grand-duc sera terminé dans un mois et annonce une commande du duc de Bavière. Elle attend l'arrivée de son amant à Rome et l'invite dans sa nouvelle maison au Palazzo al Vantaggio, près de la Piazza del Popolo, « digne d'un gentilhomme » .

1621, 10 février (AF 1620) • Francesco Maria Maringhi acquiert le mobilier et les instruments professionnels demeurés dans la maison florentine d'Artemisia pour un total de 165 ducats. L'inventaire des « choses » est rédigé au moment de la vente : il y figure différentes peintures, certaines non achevées.

1621, Carême • D'après le *Status animarum* de la paroisse de Santa Maria del Popolo, Artemisia habite avec Pierantonio son mari, sa fille de trois ans Palmira et ses serviteurs, le Florentin Domenico Boschi et Fulvia de Viterbe. A cette date, les autres enfants du couple, qui ne sont pas enregistrés, étaient déjà décédés.

1621, novembre • Artemisia loue un petit appartement via della Croce, près de la maison qui fut le théâtre de l'affaire orageuse avec Tassi, dix ans auparavant.

1622 • Le revers du portrait dit du Gonfalonier conservé à Bologne, est signé « ARTEMISIA ; GENTILESCA. FA-/CIEBAT ROMAE 1622 ».

1622, Carême • Artemisia habite dans la via del Corso. Sa famille est complétée par Giulio et Francesco Gentileschi, jeunes frères de la peintre et par ses serviteurs Dianora et Giambattista.

1622, juin • Pierantonio Stiattesi est accusé d'avoir blessé au visage un Espagnol qu'il avait trouvé sous ses fenêtres, probablement alors qu'il chantait une sérénade pour Artemisia.

1623, Carême • A partir de cette date, Pierantonio n'habite plus avec Artemisia et l'on perd dès lors sa trace. Les frères Giulio et Francesco Gentileschi, la fille Palmira et les serviteurs Dianora et Giambattista habitent avec « madame Artemisia Lomi peintre romaine ».

1623, printemps • A son retour à Rome après un voyage dans le Nord de l'Italie, le peintre Simon Vouet (1590-1649) fait le portrait d'Artemisia avec un médaillon d'or représentant un mausolée ainsi qu'un pinceau et une palette à la main.

1624, Carême • Palmira, âgée de six ans, et deux serviteurs, le Siennois Pietro Paolo et la Florentine Leonora habitent dans la maison de la via del Corso avec la « Signora Artemisia Florentine Peintre ».

1625, 20 juin • Artemisia loue un autre appartement à via Rassella, dans le quartier de Suburre.

1625, décembre • Un dessin de la main droite d'Artemisia, réalisé par l'artiste français Pierre Dumonstier, porte l'inscription « *Faict à Rome par Pierre Du Monstier Parisien, Ce dernier de Decemb. 1625. / après la digne main de l'excellente et sçavante Artemise gentil done Romaine* », et sur le recto, la dédicace « Les mains de l'Aurore sont louées pour leur rare beauté. Mais celle cy plus judicieux. S. ».

1626, carême • Le recensement du Carême de 1626 est le dernier registre qui cite la présence d'Artemisia à Rome dans la maison de la via del Corso, avec sa fille et sa servante Domenica.

V- VENISE 1627 – 1630 ENVIRON

1627-1628 • De nombreux témoignages certifient la présence d'Artemisia Gentileschi à Venise. En 1627, Andrea Muschio, typographe de l'Accademia Veneta en 1593, édite quelques vers en honneur de la peintre. La relation avec l'homme de lettres Gianfrancesco Loredan (1606-1661) est confirmée par deux lettres que le noble vénitien envoie à la peintre entre 1627 et 1628.

On date de 1627 une gravure que Jérôme David, artiste parisien actif à Rome depuis 1623, réalisa d'après un portrait de la peintre : elle représente Antoine de la Ville ingénieur militaire au service du Duc de Savoie.

1627-1630 • Durant son séjour à Rome en tant qu'ambassadeur de Philippe IV d'Espagne (1626-1628), Iñigo Vélez de Guevara y Tassis, Conde d'Oñate, acquiert au moins un Hercule et Omphale peint par Artemisia. L'artiste, qui séjourne encore à Venise, est payée 1.467 giulii et 4 baiocchi. La grande toile, actuellement perdue, figure dans le Salón Nuevo dell'Alcázar de Madrid en 1636.

1629, 19 janvier • Artemisia est encore à Venise, identifiée comme la femme de Pierantonio Stiattesi.

1629-1630 • Lors de son mandat de vice-roi de Naples (juillet 1629-mai 1631), le duc d'Alcalá, déjà admirateur et collectionneur des peintures d'Artemisia à Rome (*supra* 1625-1626), acquiert trois nouveaux tableaux, actuellement perdus ou non identifiés : un *Saint Jean-Baptiste* et deux « *Portraits* d'Artemisia », représentant probablement le duc et sa femme, ou deux autoportraits de l'artiste. Les œuvres figurent dans l'inventaire de la « Casa de Pilatos » de Madrid.

VI- NAPLES 1630-1638 ENVIRON. À LA COUR DU VICE-ROI

1630 • Cette date figure sur la toile de l'*Annonciation* actuellement conservée au musée de Capodimonte à Naples. Il s'agit certainement de la première commande publique d'Artemisia à Naples, bien que l'on en ignore la destination originale.

1630, 24 août • Le premier document qui témoigne du séjour napolitain d'Artemisia est la lettre écrite à Cassiano dal Pozzo le 24 août 1630. La peintre, depuis peu arrivée à Naples au service du vice-roi don Fernando Enríquez Afán de Ribera duc d'Alcalá, fait référence à « quelques tableaux faits pour l'Impératrice », qui retardent l'exécution des œuvres commandées par le célèbre érudit. Sa familiarité envers dal Pozzo démontre une longue et amicale bonhomie (*infra* 1630, 31 août, 21 décembre ; 1635, 21 janvier ; 1637, 24 octobre, 24 novembre). Artemisia lui demande d'envoyer « six paires de gants, des plus beaux [...] à offrir à certaines dames ».

1630, 31 août • Dans sa deuxième lettre à Dal Pozzo, Artemisia promet l'envoi de son autoportrait, qu'il lui avait demandé avant son départ de Rome. Elle le réalisera à peine « avoir achevé certains tableaux pour l'Impératrice ». Dans la même lettre elle annonce un probable voyage à Rome « *alla rinfrescata* », c'est-à-dire dès que le climat serait moins torride.

1630, 2 octobre • Un reçu du Banco dei Poveri de Naples atteste d'un paiement à Artemisia pour « un tableau de *Sainte Elisabeth* peint par la susdite pour le service d'une chapelle d'Oratio di Paula qui fit un legs dans son dernier testament afin qu'elle soit construite sur les terres de Pisticcio ».

1631, 21 août • A Naples, Giovanni d'Afflitto verse 12 ducats à Artemisia et solde ainsi les 20 ducats convenus pour un *Saint Sébastien*. En 1700, la peinture se retrouve dans la collection de son héritier, le prince Ferrant d'Afflitto.

1631, automne • Artemisia reçoit la visite de l'artiste et écrivain allemand Joachim von Sandrart. Il se rappelle avoir vu dans son atelier un tableau représentant *David avec la tête de Goliath*, qui n'a pas encore été identifié.

1632 • La date de 1632 figure sur la *Clio, Muse de l'histoire*. La dédicace, qui se trouve sur le livre ouvert (« *Artemisia / [F]aciebat / All [...] illustrmo sg[nore] tr[...]osier* »), peut être interprétée de différentes manières et ne permet pas d'identifier avec certitude le commanditaire Charles Ier de Lorraine, IV duc de Guise ; ou un membre de son entourage. La peintre fait probablement référence à ce tableau dans une lettre du 9 octobre 1635 adressée à Galileo Galilei.

1634 • Le Public Record Office de Londres conserve une facture pour les cadres de certains tableaux attribués à Orazio Gentileschi et d'un *Tarquin et Lucrece* qui figure sous le nom d'Artemisia dans l'inventaires des collections royales de 1637-1639.

1634, 15 et 18 mars • Artemisia reçoit la visite du voyageur anglais Bullen Reymes, homme du duc de Buckingham. Il porte des lettres de recommandation signées par Orazio Gentileschi. Prudenzia/Palmira est présentée comme peintre, elle serait particulièrement douée pour jouer de l'épinette.

1635, 21 janvier • Artemisia écrit à Cassiano dal Pozzo pour l'avertir de l'arrivée prochaine à Rome de son frère Francesco : il apportera une peinture à présenter au cardinal Antonio Barberini.

1635, 25 janvier • Artemisia écrit à Francesco Ier d'Este duc de Modène, pour lui annoncer la venue de son frère. Après son voyage à Rome, il se rendra à Modène pour présenter quelques peintures à offrir au duc. De plus, Charles I d'Angleterre charge Francesco Gentileschi d'amener Artemisia Outre-mer, bien que la peintre préfère servir la cour de Modène.

1635, 7 mars • Le duc de Modène répond à la peintre en la remerciant de ses dons.

1635, 22 mai • Artemisia écrit au duc de Modène pour lui annoncer son intention de prolonger jusqu'à Modène un voyage initialement prévu à Florence.

1635, 20 juillet • L'autopromotion entreprise par Artemisia pendant ces années s'articule sur différents fronts. Florence n'en est pas l'un des moindres : à cette date, elle écrit au Grand-duc Ferdinand II de Médicis, âgé de 18 ans, pour lui annoncer l'arrivée en ville de son frère Francesco portant deux toiles qu'elle a peintes avec le consentement du nouveau vice-roi de Naples, Manuel de Acevedo y Zúñiga, comte de Monterrey (1631-1637). Dans la même lettre, elle informe le Grand-duc des directives reçues par son père Orazio, lui imposant de le rejoindre en Angleterre auprès du roi Charles I^{er}. Artemisia laisse entendre à Ferdinando II que, sans des nouvelles commandes, elle sera contrainte de partir pour Londres, escortée par son frère Francesco et munie d'un laissez-passer de la duchesse de Savoie pour traverser la France.

1635, 9 octobre • Artemisia écrit à Galilée, déjà en exil à Arcetri, pour lui demander d'intervenir auprès du Grand-duc Ferdinand II de Médicis à propos des deux peintures envoyées pour lesquelles elle n'avait eu aucun retour, don ou paiement. Artemisia fait amicalement référence à l'aide que le scientifique lui avait déjà apportée pour la Judith peinte pour Côme II. Elle oppose le silence du Grand-duc à la libéralité des autres souverains à son égard et rappelle les honneurs et les récompenses reçus par les puissants de toute l'Europe et particulièrement par le « Duc de Guise [qui] en récompense d'un de mes tableaux que lui présenta mon frère, lui donna pour moi 200 piastres, que j'ai reçues pour ne pas n'avoir pas pris un autre chemin ». Cette œuvre peut être identifiée la *Clio* actuellement conservée à Pise .

Dans la conclusion de la lettre, Artemisia prie Galilée d'envoyer sa réponse par le biais de Francesco Maria Maringhi, gentilhomme florentin son amant qui venait sans doute de Naples.

1635, 20 novembre (signée par erreur comme « li 20 di 7bre 1635 ») • Artemisia écrit à Andrea Cioli, secrétaire du Grand-duc de Toscane, pour la troisième fois et lui demande à nouveau l'avis du Grand-duc (et probablement une récompense) sur ses deux grands tableaux qu'elle lui a parvenus par son frère Francesco.

1635, 11 décembre • Artemisia exprime à Cioli sa gratitude pour les services reçus et déclare vouloir envoyer en don une *Sainte Catherine* de sa main et un tableau réalisé par sa fille Palmira. Elle espère également se rendre à Florence « en mars, si le comte [di Monterrey] s'en va et si je suis digne de servir mon prince naturel ».

1636-1637 • En 1640, un rapport de l'évêque Martino de León y Cárdenas fait état de trois tableaux d'Artemisia conservés dans la cathédrale de Pozzuoli (1636-1637 environ) : *Saint Proculé et Nicée*, *Saint Janvier dans l'Amphithéâtre* et *L'Adoration des mages*.

1636, 11 février, et 1er avril • Artemisia insiste encore auprès de Cioli pour obtenir une invitation à Florence. Elle réitère sa tentative le 1^{er} avril : elle planifie un voyage à Pise pour « vendre quelques biens » à l'occasion de « l'emménagement » de sa fille et entend aussi se rendre à Florence.

1636, 5 mai • Des paiements enregistrés auprès du Banco dello Spirito Santo de Naples témoignent de différentes commandes à Artemisia. Elle reçoit 250 ducats des banquiers Lorenzo Cambi et Simone Verzone pour le compte du prince Karl Eusebius von Liechtenstein comme solde d'un paiement de 600 ducats : Artemisia doit rendre une *Bethsabée*, une *Lucrece*, et une *Suzanne*.

1636, 19 décembre • Artemisia reçoit un nouveau paiement de 20 ducats par Bernardino Belprato, comte d'Anvers, qui possède deux de ces tableaux, comme l'indique son inventaire post mortem de 1667.

1637, 24 octobre • Artemisia écrit à Cassiano dal Pozzo à Rome pour lui proposer certains tableaux de grandes dimensions (« onze sur douze palmes chacun ») qu'elle voudrait présenter aux cardinaux Francesco et Antonio Barberini, ainsi qu'un tableau déjà prêt pour Monseigneur Ascanio Filomarino et son fameux autoportrait, qui ne figurait encore pas dans les collections de Cassiano. Artemisia termine sa lettre en espérant un proche retour à Rome. Enfin, elle demande des nouvelles de Pierantonio avec qui elle n'a plus de rapports depuis longtemps : « Je vous saurais gré de me donner des nouvelles de la vie ou de la mort de mon mari ».

1637, 24 novembre • Dans la lettre suivante, la peintre fournit de plus amples informations sur l'« histoire » des quatre tableaux mentionnés précédemment : une « *Samaritaine avec le Messie, et ses douze Apôtres, avec des paysages lointains et proches* », récemment identifiée par Luciano Arcangeli.

1638 • La seconde édition des Odes, recueil poétique de Girolamo Fontanella, membre de l'Accademia degli Oziosi, paraît à Naples : il contient un poème dédié à Artemisia et composé entre 1633 et 1638.

VII - LONDRES 1638-1640 ENVIRON. À LA COUR DE CHARLES IER

D'octobre 1637, date de la dernière lettre napolitaine envoyée au Chevalier dal Pozzo, jusqu'au 16 décembre 1639, date de la première lettre envoyée de Londres, un vide documentaire persiste. Après avoir marié sa fille et tenté en vain de s'établir à Modène, Florence ou Rome, Artemisia rejoint son père à Londres dès l'automne 1626. Le long laps de temps qui sépare les deux témoignages permet de dater le voyage en France, pour arriver jusqu'en Angleterre, entre le printemps et l'été de 1638. Bien que la présence d'Artemisia ne soit pas documentée à Londres avant le 16 décembre 1639, une grande partie de la critique reconnaît sa main dans les toiles du plafond de la Queen's House de Greenwich, réalisées avant la mort d'Orazio.

1639, 7 février • Orazio Gentileschi meurt à Londres « bien regretté par sa Majesté et tous les amateurs de sa vertu ». Le 2 juillet suivant, Francesco Gentileschi, écrit son testament. Artemisia n'apparaît pas parmi les héritiers (seuls sont cités ses frères Francesco, Giulio et Marco), exclue par le versement de sa dot des années auparavant.

1639, 16 décembre • Dans la première lettre envoyée de Londres à Francesco d'Este, Artemisia annonce l'arrivée de son frère à Modène pour lui présenter en don une de ses « petites fatigues ». La peintre, tout en se conformant au cadre très formel de la lettre, se déclare « peu satisfaite d'être parvenue au service de cette Couronne d'Angleterre », bien qu'elle semble recevoir des « honneurs, et grâces remarquables ». Elle tente ainsi une nouvelle fois d'obtenir la faveur et la protection de Francesco d'Este.

1640 • Cette date apparaît sur *Enfant dormant à côté d'un crâne*, gravure de Jean Ganière réalisée d'après une peinture perdue d'Artemisia, dont on connaît également d'autres versions gravées.

1640, 16 mars • Francesco d'Este répond à Artemisia : il la remercie des « peintures » et des sentiments exprimés.

VIII- NAPLES 1640 ENVIRON – APRÈS JANVIER 1654. LES DERNIÈRES ANNÉES

1642 • Le prêtre Luca Stiattesi, neveu de Pierantonio, écrit à Matteo Frescobaldi depuis Calcinaia. Il fait référence aux considérables dépenses qu'il a engagées pour aider Artemisia et son mari ainsi qu'aux relations entre Maringhi et le couple. La lettre permet de déduire qu'à cette date Pierantonio n'est plus vivant.

1648, 5 septembre • Fabrizio Ruffo, prieur de Bagnara paye 30 ducats à Artemisia pour un tableau « qu'elle est en train de lui réaliser » .

1648, 5 janvier • Le prieur de Bagnara verse à Artemisia 160 ducats pour une *Galathée*, pour le compte de son oncle don Antonio, sénateur de Messine et fondateur de la maison des Princes della Floresta et della Scaletta. Une seconde mention, relative à la période 1644-1655, précise les dimensions et l'iconographie de l'œuvre : « un tableau de 8 palmes sur 10 – de la fable de Galathée, avec 5 tritons faits de la main d'Artemisia envoyé de Naples par le Prieur de la Bagnara mon neveu ».

1649, 30 janvier • Artemisia écrit à don Antonio pour lui annoncer l'envoi du tableau et justifier son prix de 160 ducats car « où que j'ai vécu, aussi bien à Florence qu'à Venise, Rome ou Naples, on m'a toujours payée 100 *scudi* à figure ». A cette occasion, Artemisia offre également d'envoyer à Messine son autoportrait, afin que son commanditaire puisse le conserver dans la galerie « comme le font tous les autres Princes ».

1649, 13 mars • L'aristocrate sicilien avait envoyé à la peintre une lettre de change de 100 ducats pour une nouvelle grande toile, sans doute une *Diane au bain* comme le révèle leur correspondance postérieure. Ruffo donne des nouvelles des dégâts subis par la *Galathée* pendant son voyage en mer. Artemisia l'invite à lui écrire par la suite à l'adresse de Tommaso Guaragna, non sans avoir cherché à susciter de nouvelles commandes.

1649, 5 juin • Artemisia justifie le retard d'un nouveau tableau commandé par Antonio Ruffo « à cause de l'indisposition de la personne qui me sert de modèle ». Elle parle à nouveau de son autoportrait qu'elle reprendra et enverra dès qu'elle aura terminé la *Diane*. La peintre fait également référence à la commande de trois autres peintures par son neveu Fabrizio Ruffo, prieur de Bagnara.

1649, 12 juin • Artemisia demande à Ruffo une avance de 50 ducats pour pourvoir aux grandes dépenses liées aux coûts des modèles. Elle affirme avoir besoin de plus d'une jeune fille, à cause de la présence de huit figures dans la toile commissionnée. Le 22 juin, deux acomptes en faveur d'Artemisia, la première de 100 ducats, la seconde de 50 ducats, figurent dans le livre de comptes de Ruffo : il est spécifié que ces sommes aient été versées à Artemisia à Naples par les banquiers Giovanni Battista Tasca et Andrea Maffetti.

1649, 24 juillet • Artemisia écrit à Ruffo pour le remercier de sa lettre de change, mais également pour reporter encore une fois l'envoi de la *Diane*. Elle justifie son retard car « dans ce tableau, il faut faire trois fois plus que dans la *Galathée* ». Artemisia promet à nouveau d'envoyer son autoportrait et affirme qu'il « sera joint au tableau » .

1649, 5 août • Don Antonio Ruffo enregistre les dépenses engagées à Naples par son neveu Fabrizio pour la caisse de transport de la *Galathée* et pour le cadre sculpté par Sebastiano Gallone .

1649, 7 août • Artemisia remercie Ruffo pour le nouvel acompte et lui promet de terminer la *Diane au bain* avant la fin du mois. Elle ajoute que la toile se compose de « huit figures, deux chiens que j'estime plus encore que les figures, et je ferai voir à Votre Très Illustre Seigneurie ce que sait faire une femme ». Malgré cela, exactement un mois plus tard, la peintre est obligée de se justifier à nouveau dans une lettre : « Votre Très Illustre Seigneurie, le retard de la toile vous paraîtra étrange, mais pour vous servir au mieux comme je le dois, j'ai dû refaire deux figures lorsque j'ai fait le village qui prolonge le point de fuite de la perspective. Je suis certaine qu'elles plairont à Votre Très Illustre Seigneurie et lui donneront entière satisfaction. Je vous prie de m'excuser car, comme il règne ici des chaleurs excessives et de nombreuses maladies, j'essaye de me préserver et je travaille peu à peu, mais je vous assure que le retard sera un grand bien pour le tableau » .

1649, 23 octobre • Ruffo réagit à cet énième retard dans une lettre datée du 12 octobre (perdue). Il menace la peintre de réduire d'un tiers la somme convenue pour la *grande Diane*. Le 23 du même mois, Artemisia se dépêche de répondre : elle se déclare meurtrie et insiste sur le fait que le prix qu'ils avaient établi était déjà inférieur de 115 ducats à celui du tableau réalisé pour le marquis del Vasto qui avait pourtant deux personnages en moins (Ruffo 1916, p. 50-51 ; *Lettere di Artemisia* 2011, 59).

1649, 13 novembre • Le sénateur semble vouloir rassurer la peintre et lui commande une nouvelle œuvre. Il lui procure également un travail pour le compte d'un anonyme Chevalier de Messine : un *Jugement de Pâris* et une *Galathée*. La peintre exprime son désappointement face à la requête explicite de Ruffo de varier la composition de la *Galathée* afin d'éviter une trop grande ressemblance avec celle qu'il possède déjà : « il n'était pas nécessaire de m'exhorter à cela car, par la grâce de Dieu et de la Très Glorieuse Vierge, une femme qui regorge de ce mérite, c'est-à-dire de varier les sujets de ma peinture, peut parvenir à cette idée ; et jamais il n'y a eu dans mes tableaux d'analogie d'invention bien qu'ils soient de la même main ». En outre, elle est contraire à l'envoi d'une esquisse et rappelle qu'une fois un de ses dessins pour « des âmes du purgatoire » a été mis entre les mains d'un autre peintre. Enfin, en ce qui concerne le paiement, la peintre rappelle avec orgueil son origine romaine et explique : « J'avise Votre Très Illustre Seigneurie que lorsque je demande un prix, je ne fais pas l'usage de Naples où l'on demande trente pour donner ensuite quatre [...] moi, je suis romaine et pour cela, je veux toujours procéder à la romaine ».

1650, 13 août • Artemisia remercie Ruffo pour les lettres de change qu'elle a reçues. Elle espère obtenir encore de nouvelles commandes et cite une « petite *Madone* de format réduit ».

1651, 1^{er} janvier • Artemisia écrit à Ruffo la dernière lettre qui nous soit parvenue. Elle fait référence à la maladie et aux « nombreuses incommodités et labeurs » qui l'ont obligée à garder le lit durant les fêtes de Noël. La peintre demande 100 ducats au gentilhomme, comme avance pour une paire de tableaux « de la même dimension que la *Galathée* » (*Andromède* et *Joseph et la femme de Putiphar*, perdus) qu'elle entend lui vendre à un prix avantageux (90 écus). Par ailleurs le « petit cuivre », vraisemblablement *Petite Madone* précédemment citée « est plus qu'à moitié réalisé ».

1651, 26 avril • Fabio Gentile lui paye 48 ducats pour solder les 150 ducats convenus pour l'exécution de trois grandes toiles (« soit l'une du bain de *Diane* de 12 palmes, une autre de *Vénus et Adonis*, de dix palmes conforme à l'histoire et l'une de neuf palmes accompagnée d'une figure nue ») livrés avant le 20 juillet suivant. Les trois tableaux étaient destinés à la « *Maestà Cesarea* », soit Ferdinand II d'Habsbourg ou son épouse Marie.

1652 • Cette date paraît sur la *Suzanne et les vieillards* de la collection de Averardo de Médicis à Florence, récemment retrouvé.

1653, 3 janvier • Durant les dernières années de sa vie, Artemisia semble collaborer étroitement avec le peintre napolitain Onofrio Palumbo, comme en témoignent deux reçus retrouvés dans les archives de Naples.

1653, 22 avril • Artemisia paye 10 ducats à Scipione et Giovanni Bernardino delle Castelle « en vertu du mandat de la Grande Cour de l'archevêché » .

1653, 13 mai • Artemisia reçoit 4 ducats et 50 grana de Vittoria Correnti pour le compte du noble Ettore Capecelatro, propriétaire d'une *Madone*, à laquelle le versement pourrait se référer.

1654, 31 janvier • Presqu'un an après le premier reçu, le rapport de collaboration entre Artemisia et Palumbo se précise. Il s'agit du dernier document utile pour avoir une limite *post quem* pour la date de la mort de la peintre, peut-être décédée cette même année. Selon des sources du XVII^e - XIX^e siècles, Artemisia fut enterrée en l'église San Giovanni dei Fiorentini de Naples. L'identification de sa pierre tombale demeure problématique : elle avait déjà disparu lors des travaux de restauration de 1785 et présentait simplement l'inscription « HEIC ARTEMISIA ».

3- Extraits de textes du catalogue

• RETOUR À ROME. 1620-1627

par Francesco Solinas, co-commissaire de l'exposition

Le retour d'Artemisia à Rome, les premiers jours de mars 1620, marque la deuxième étape de la progression de sa renommée internationale. À la suite de sa longue expérience florentine et grâce au soutien de Francesco Maria Maringhi, son « amour béni », Artemisia est prête à consacrer le meilleur d'elle-même à la peinture. En un an, pendant la dernière année du règne du pape Paul V Borghèse à Rome, et de Côme II de Médicis à Florence, la peintre s'affirme internationalement avec des chefs-d'œuvre comme *Yaël* et *Sisra* du Szépművészeti Múzeum de Budapest, identifiée par Ágnes Szigheti en 1979¹.

Le 2 mars 1620, de Rome, Pierantonio Stiattesi, le mari d'Artemisia, annonce à Maringhi : « Dieu soit loué, nous sommes arrivés à Rome vendredi soir à 23 heures, sains et saufs [...] et en cours de route nous avons rencontré beaucoup de neige, mais nous l'avons vécu joyeusement et nous avons décidé, alors que nous étions en chemin, de ne pas habiter chez mon beau-père. Nous avons mis tout de suite notre plan à exécution et nous nous sommes installés dans une autre maison, une belle demeure près de la Chiesa Nuova et nous l'avons faite mettre en ordre avec, pour l'instant, le peu que nous possédions »².

Artemisia et Pierantonio trouvent tout de suite un logement « derrière La Chiesa Nuova » et attendent de pouvoir s'installer avec plus d'aisance. Le couple est conscient de la probable réaction violente de l'irascible Orazio Gentileschi, qui ne tarde pas à se manifester avec brutalité. Stiattesi poursuit :

« en ce qui concerne nos affaires, Votre Seigneurie nous fera grâce de les tenir auprès d'elle jusqu'à ce que nous vous donnions avis contraire, car nous avons peu envie d'être là pour l'instant, car il n'est pas vrai qu'Agostino Tassi est en prison, et nous resterons donc pour voir ce qu'il advient et nous vous aviserons des suites de l'affaire. Elle [Artemisia] achèvera les tableaux et donnera satisfaction à tous et elle fera ce qui plaira à Dieu »³.

Condamné mais libre, Tassi se trouve à Rome, où il travaille pour des clients prestigieux⁴, il représente encore une réelle menace pour Artemisia. Pourtant, elle semble prête à reprendre le travail et surtout à achever les tableaux pour le Grand-duc, dont Maringhi avait réussi à retarder la livraison⁵. En effet, Stiattesi explique :

« Maintenant nous attendons que la caisse nous parvienne et tout de suite on achèvera le tableau du Grand-duc, cependant, que Votre Seigneurie ait l'esprit tranquille car vous aurez satisfaction et vous serez libéré de la promesse que vous avez faite pour elle [Artemisia] pour faire mentir ses ennemis, et ici nous attendons qu'elle arrive et tout de suite nous donnerons l'ordre qu'il soit achevé »⁶

Francesco Maria garantit au Grand-duc la remise différée des œuvres, à l'encontre des « ennemis » d'Artemisia qui dénigraient l'artiste à la cour. La caisse qui contenait certaines couleurs nécessaires à

¹ Szigheti 1979.

² *Lettere di Artemisia* 2011.

³ *Lettere di Artemisia* 2011.

⁴ Sur les engagements du « violeur », excellent peintre de paysage, de fresques et admirable architecte durant le printemps 1620, voir Cavazzini 2008.

⁵ Entre février et mars, la commande grand-ducale hésite entre pluriel et singulier : fin mai, elle s'accorde sur une unique peinture, que Artemisia consigne probablement fin septembre.

⁶ *Lettere di Artemisia* 2011.

l'achèvement du tableau, dont le précieux azur outremer, n'arrive que deux mois plus tard, le 2 mai⁷. La fuite des Stiattesi constituait une véritable prise de risque, mais leur choix se révéla providentiel : ils gagnèrent ainsi une année d'avance sur la diaspora des peintres de Côme II, qui descendirent en masse à Rome à sa mort, juste avant l'élection du nouveau pape Grégoire XV Ludovisi⁸. Les premiers temps dans la ville éternelle furent très durs pour Artemisia et Pierantonio, mais le 20 mars, ce dernier écrit à Maringhi :

« Artemisia n'a jamais été aussi bien portante qu'en ce moment, aussi bien dans sa vie que dans la tranquillité d'esprit et ici elle jouit d'un crédit toujours plus grand auprès de ces Princes »⁹.

Le 5 avril, Artemisia répond avec passion à une lettre de son amant :

« Votre Seigneurie serait surprise si elle pouvait imaginer la joie que j'ai ressentie quand j'ai reçu la votre, à moins que Votre Seigneurie ne devienne un ange, il vous serait impossible de la percevoir »¹⁰, après cette introduction affectueuse, Artemisia livre la description cruelle des conflits orageux avec son père et son frère Giulio, qui avaient duré plus d'une semaine et furent remplis d'épisodes d'une rare violence. En faisant l'éloge de Pierantonio, défenseur loyal et courageux face aux agressions physiques des membres de sa famille, elle conclut avec un ton péremptoire :

« Terminé, j'ai redécouvert mon mari, maintenant je vais bien en toutes choses et déjà j'ai reçu des travaux de grande quantité, et j'ai une maison assez belle et bien ordonnée, il ne nous manque que VOUS ».

Fort du soutien inconditionnel de son amant et des réactions positives de son mari - homme, après tout, de qualité-, la peintre courageuse, battue et insultée par son père et son frère, compose dans sa prose imparfaite une bouleversante déclaration d'amour :

« Je me réjouis tellement du fait que vous m'aimiez à un point que l'on ne peut imaginer, si grand qu'est l'amour que Votre Seigneurie me porte, gardez-vous bien afin que je vous vois bientôt, car je vous attends avec grand désir. Souvenez-vous de moi, moi qui suis toute vôtre et je vous rappelle ces promesses, toutes et toutes. Ma caisse n'est pas venue et à peine sera-t-elle arrivée, je sais à quel point je serai votre obligée. Soyez le plus heureux possible. Adieu, ma très chère vie, sans vous je ne suis rien, et j'embrasse vos mains qui me plaisent tant. De Rome, le 5 mars 1619. Serviteur fidèle de Votre Seigneurie, Artemisa Lomi »¹¹.

Chefs-d'œuvre de la correspondance amoureuse¹², les lettres d'Artemisia, aussi passionnées et intenses que maladroites, n'ont fait qu'augmenter la passion du noble florentin qui se proposait de l'aider par tous ses moyens, jusqu'à être arrêté par la police grand-ducale. En effet, entre fin mars et début avril, Francesco Maria fut suspecté et retenu par la justice, pour avoir favorisé la fuite de l'artiste et probablement caché ses tableaux chez lui. Il avait d'ailleurs réussi à en envoyer quelques-uns à Rome dès la fin février. Bien que le 6 mars la caisse avec « les tableaux »¹³ soit arrivée à Rome, les

⁷ *Lettere di Artemisia* 2011, lettre de Stiattesi à Maringhi.

⁸ À la mort de Côme II, nombre de ses artistes favoris abandonnèrent Florence pour Rome, parmi eux, Jacques Callot, Claude Lorrain, Filippo Napoletano, Poelemburg, Breenberg, Giovanni da San Giovanni.

⁹ *Lettere di Artemisia* 2011.

¹⁰ *Lettere di Artemisia* 2011.

¹¹ *Lettere di Artemisia* 2011 (calendrier florentin 1620).

¹² Il faut attendre près d'un siècle pour trouver en France une correspondance amoureuse comparable, entre le Cavalier d'Aydie (1692-1761) et la belle esclave Charlotte-Elisabeth Aïssé (1693 environ - 1733); voir Dusolier 1924.

¹³ Stiattesi écrit : « nous avons reçu les tableaux et nous prions V.S. de nous donner quelques nouvelles à ce sujet; nous n'avons pas encore pu les récupérer à la douane car c'est le carême », voir *Lettere di Artemisia* 2011.

conjoints continuèrent à réclamer leurs « affaires » que les fonctionnaires médicéens avaient partiellement distribuées en gage à leurs créanciers. Durant deux semaines¹⁴ Maringhi ne répond pas à leurs lettres, bien que le 11 avril, dans deux lettres séparées, Artemisia et Pierantonio lui annoncent la mort de leur fils de cinq ans, Cristofano. La peintre tombe alors dans une profonde dépression. L'embuscade dont avait été victime Agostino Tassi, blessé par deux coups d'arquebuse, ne suffit pas à tranquilliser Artemisia, déchirée par la douleur et harcelée par son père qui finalement interrompt tous rapports avec sa fille¹⁵. Après seulement quelques semaines, le couple déménage accompagnée de la petite Prudenzia, leur seul enfant vivant : ils s'installent via Sora, aux frais de Maringhi, dans l'habitation romaine du noble Luigi Vettori, riche florentin et ami du cavalier Matteo Frescobaldi, à qui Artemisia avait déjà loué un local à Florence¹⁶. Dès sa libération par la police grand-ducale, Francesco Maria envoie finalement une autre caisse contenant l'« azur du Grand-duc » que la peintre attendait avec tant d'impatience pour achever l'œuvre du souverain mourant.

Artemisia peint jour et nuit, cherche à surmonter la douleur de la disparition de son fils, et à remporter le conflit contre son père. D'autres part, ses affaires connaissent un véritable âge d'or. Stiattesi gère et protège sa femme comme il le peut et informe Maringhi des progrès de l'être aimé. Le mari n'ignore pas le grand amour qui unit sa femme au patricien florentin. Dès le 30 mai, alors qu'Artemisia écrit en secret à son amant des lettres passionnées, Pierantonio informe le florentin du succès rencontré par les peintures de sa femme, non sans un certain dédain :

« Que Votre Seigneurie tienne Artemisia pour excusée si elle ne vous écrit pas, car elle doit faire tant de choses et elle a tant de travail, et ici accourent tous ces Cardinaux et Princes. Aussi ai-je toujours la maison pleine si bien qu'elle n'a pas le temps de prendre la plume, mais que Votre Seigneurie l'excuse car elle ne peut faire rien d'autre »¹⁷

Les commandes s'accumulent, Artemisia achève des peintures déjà commencées et des toiles encore vierges. On ne connaît pas le nombre de tableaux qui parvinrent à Rome le 6 mars, ni même celui du second envoi, mais l'artiste, désormais indépendante et autonome est extrêmement demandée. Des cardinaux et des princes lui commandent des tableaux inédits d'héroïnes de l'histoire biblique et antique ; de jeunes femmes de la haute noblesse romaine lui demandent de peindre leur portrait. A cette époque, les séances de pose avec une femme peintre étaient plus facilement acceptées par les familles de l'aristocratie papale. Quelques dizaines d'années auparavant, en pleine Réforme Catholique, cette même facilité, donnée par son sexe, favorisa la fortune de Lavinia Fontana (1552-1614), sublime portraitiste bolognaise du temps du cardinal Bellarmino. Au printemps 1620, Artemisia réalise un portrait de la princesse de Savelli. Il s'agit peut-être de Caterina (1590 environ – 1639), fille du noble Paolo Savelli, de la branche cadette de la prestigieuse famille romaine qui épousa Paolo Savelli, premier prince d'Albano (1607), fils de Bernardino, duc de Castelgandolfo et de Laura des Anguillara. Ce tableau semble correspondre d'un point de vue stylistique et chronologique à une magnifique toile attribuée à Artemisia où est représentée une jeune femme assise vêtue d'un très riche – mais légèrement démodé – habit de velours noir brodé d'or, avec bustier et manches en tissus

¹⁴ Le courrier entre Rome et Florence était distribué suivant un rythme hebdomadaire.

¹⁵ Dans la lettre du 27 mars, Stiattesi annonce à Maringhi: "ce matin, nous somme samedi, Artemisia et moi avons finalement interrompu tout contact avec Orazio, son père et [Artemisia] le prend plutôt bien. Moi, je suis rentré après eux et finalement il m'a dit qu'il ne veut plus jamais mettre les pieds dans notre maison. Et cela m'est d'autant plus cher que cette relation est terminée".

¹⁶ Le contrat de location de l'appartement à Florence, via del Moro, date du 8 octobre 1619. Quelques années plus tard, en 1626, le noble florentin accompagne la princesse Claudia de Médicis à Innsbruck lors de son mariage avec l'archiduc Léopold V du Tyrol. Vettori fut donc envoyé à la cour de Vienne en qualité d'ambassadeur du Grand-duc et on lui concéda le titre de marquis. Voir *Lettere di Artemisia* 2011 sur les remontrances qu'il adressa à Frescobaldi contre l'état dans lequel Artemisia laissa sa propriété.

¹⁷ *Lettere di Artemisia* 2011 (27 avril).

d'or, collier de diamants, boucles d'oreilles en perles et diamants¹⁸ (cat. XX). Hermann Voss¹⁹ a été le premier à signaler et attribuer cette peinture à Artemisia, suivi prudemment par Federico Zeri et Nicola Spinosa²⁰. Cette attribution fut accueillie favorablement par Ward Bissell²¹ qui authentifia ce portrait dans sa monographie de 1999. Bissell date la toile de 1630, en s'appuyant sur une lettre de la peintre au cavalier Cassiano dal Pozzo, datée du 21 décembre de cette même année²². Toutefois, si l'on considère les strictes analogies stylistiques et techniques entre cette toile, le Gonfalonier de 1622 (cat. XX) et l'Antoine de Ville de 1625-26 – qui reprennent notamment le traitement très méticuleux des dentelles – le portrait de jeune femme pourrait effectivement représenter Caterina Savelli, alors « princesse en titre » peinte par Artemisia en mars-avril 1620 suivant des modèles très proches de ceux de Lavinia Fontana. L'identification de l'effigie de la princesse Savelli ouvre de nouvelles perspectives aux études sur les portraits d'Artemisia qui, à son retour à Rome comme plus tard à Venise et à Naples, exécuta plusieurs portraits de clients aristocratiques.

• ARTEMISIA. SA PLACE, COMPARÉE À CELLE DES AUTRES FEMMES, DANS LA SOCIÉTÉ ITALIENNE DU XVII^E SIÈCLE

par Alexandra Lapierre, auteur d'*Artemisia* (Editions Robert Laffont)

Quelle idée l'illustre peintre Orazio Gentileschi a-t-il eu de transmettre les secrets de son art à sa fille ?
Quelle folie ?

Certes, comme les artisans qui travaillent de leurs mains, les artistes se servent de leurs enfants, ils en font leurs apprentis et leur lèguent le métier.

Certes, les malheureux qui ne comptent pas de garçons dans leur descendance utilisent ce que Dieu leur a donné, leurs filles, pour les seconder et les servir, oui. Elles tiennent leur maison, elles cuisinent, elles cousent, elles filent. Eventuellement elles broient leurs couleurs et font chauffer leurs huiles. Avant d'être placées au couvent, ou données en mariage à l'un des apprentis du maître, qui sera, lui, l'héritier du savoir et reprendra l'atelier.

Vierge, épouse, religieuse ou prostituée : hors de ces quatre voies, point de salut.

Une femme n'a pas d'autre place dans la société.

Prétendre transformer une femme en artiste est une aberration. Et pour cause !

Faire carrière, sans l'autorité d'un homme au-dessus d'elle, lui sera totalement interdit.

Considérée comme mineure à vie, une femme-peintre ne peut pas signer un contrat, sans la garantie masculine d'un tuteur. Elle ne peut pas acheter ses couleurs. Elle ne peut pas toucher un paiement. Elle ne peut pas détenir un passeport.

Impossible pour elle de gagner sa vie, seule. Impossible de voyager, seule. Non seulement à Rome mais partout en Europe, même à Florence : pour qu'une artiste, musicienne, cantatrice ou peintre, figure sur la liste des salariés du Grand duc, elle doit être unie à un homme qui exerce la même

¹⁸ Catherine était alors âgée d'un peu moins de trente ans et était mère d'au moins quatre fils.

¹⁹ Au moment de la dispersion de la collection anglaise de Sir Foster Cunliffe à Acton Hall; Sotheby's London, 1 février 1950.

²⁰ A l'époque de son passage dans la collection de Barbara Piasecka Johnson Foundation à Princeton (1987).

²¹ Bissell 1999, p. 237-239, fig. 120. Le portrait est fixe et extrêmement détaillé, mais délicatement nuancé dans la définition des traits et des chairs, précis dans le rendu des vêtements luxueux d'influence espagnole, datables des années 1620. La pose assise et la chaise tournée vers la droite se conforment à la tradition romaine du temps que partageait également Lavinia Fontana, active à Bologne.

²² « à mon retour à Naples, j'ai été absente de nombreux jours afin de servir une Duchesse par son portrait ». Voir Primarosa et Nicolaci dans ce catalogue, ainsi que *Lettere di Artemisia* 2011.

profession qu'elle. Le mariage avec un confrère est une condition sine qua non. Une femme ne peut faire carrière qu'en association avec son époux.

Le mariage.

Ce sera exactement ce que promet Agostino Tassi à Artemisia, la fille de l'illustre Orazio Gentileschi, son collaborateur, après l'avoir violée et déflorée : réparer son déshonneur en l'épousant et en la faisant travailler avec lui. Le malheur voudra qu'il lui mente. Il ne peut pas l'épouser car il est déjà marié.

En cette année 1610, Orazio Gentileschi, crie vengeance : il appelle la défloration de sa fille « mon assassinat ». Le mot n'est pas une vaine figure de style. Le déshonneur d'une fille signifie en effet la mort du père et la fin de toute sa lignée. Il réclame justice. Mais Orazio Gentileschi ne peut s'en prendre qu'à lui-même ! Sa fille a aujourd'hui dix-sept ans. Il ne la donne pas en mariage, il ne la met pas au couvent : il la garde pour lui.

Artemisia est la seule « garzone » de sexe féminin - la seule apprentie - dans tout le quartier des artistes. L'étrangeté de son statut dans ce monde d'hommes, les bruits qui courent sur sa beauté et sur son talent suscitent la curiosité des peintres. Ils en rêvent et la convoitent. Eux-mêmes sont âpres, ambitieux, ils ne reculent devant aucune violence pour évincer un rival, ils ne fréquentent que des prostituées.

En un temps où la justice interdit aux peintres de déshabiller leurs modèles et veut qu'on rende les subtilités des formes féminines en s'inspirant de l'anatomie de jeunes garçons, les courtisanes se répandent dans les ateliers et vendent grassement leur temps de pose. Leurs tarifs sont proportionnels aux risques... Faramineux ! Heureux le peintre tant aimé des hétaires qu'il peut, lui, reproduire leur anatomie gratuitement. Mais bien plus heureux encore Orazio Gentileschi qui dispose de sa propre fille pour représenter Suzanne nue, et l'observer aussi longtemps qu'il lui plaira sans qu'il lui en coûte rien.

Cette fille, infiniment plus douée que ses garçons, il la forme depuis l'enfance afin qu'elle le soulage, lui, des commandes les plus pressées.

Artemisia prépare ses toiles, elle brosse ses fonds, elle termine ses tableaux. Elle est le capital de ses vieux jours. Ce qu'il possède de plus précieux.

Or ce bien, explique Orazio dans sa supplique au pape, son bien vient de lui être irrémédiablement abîmé.

Le procès intenté par Orazio Gentileschi à son collaborateur s'ouvre. La descente aux enfers d'Artemisia commence. Pour elle, l'humiliation est totale. Elle va durer neuf mois et marquer profondément sa vie et sa carrière.

Au terme de cette épreuve, dont père et fille sortiront légalement vainqueurs, Orazio va devoir la céder à un autre. Mais à qui ? À un peintre évidemment, un artiste très médiocre qui acceptera de la prendre à Florence, avec une dot assez substantielle pour lui faire accepter d'épouser cette femme déshonorée. Comme Orazio, celui-là a compris qu'Artemisia avait de l'or au bout des doigts. Mais pour se faire payer les œuvres de sa femme, lui-même devra rappeler son propre métier de « peintre » aux Consuls de l'Accademia del Disegno.

Cette institution, conçue par Léonard de Vinci et Raphaël, est la seule qui pourrait se substituer légalement à sa tutelle. Sur ce point, le mari d'Artemisia ne risque pas grand-chose.

En un demi siècle d'existence, l'Accademia del Disegno n'a jamais accepté aucune femme dans ses rangs. La raison est juridique : les élus jouissent d'un statut social qui entraîne leur émancipation des guildes d'artisans. Ils ont le droit de porter l'épée comme les gentilshommes et ne relèvent que de l'autorité du Grand-Duc et des consuls de l'Académie. De tels privilèges leur donnent une liberté d'action, interdite ipso facto au sexe faible.

Le génie d'Artemisia va pourtant lui donner droit de cité : elle obtiendra, elle, l'honneur inouï d'appartenir à cette société.

Elle a vingt-trois ans.
Elle est la première Académicienne dans toute l'histoire de Florence.

À cette appartenance, elle devra sa gloire.
Elle devra surtout sa liberté.

Désormais seule maîtresse de son destin, elle peut revenir à Rome. Elle peut même pousser plus loin. Descendre à Naples et travailler pour l'Espagne. Monter jusqu'à Gênes, jusqu'à Venise, même jusqu'à Londres.

Elle se décrira un jour par ces mots : « Vous trouverez en moi l'âme de César dans un corps de femme ». Elle se connaît.

En un temps où une fille appartient à son père dans sa jeunesse, à son époux quand elle est femme ; à ses frères et à ses fils quand elle devient veuve, Artemisia Gentileschi a réussi, par l'éclat de son talent, à s'affranchir des lois de la société, pour devenir l'immense peintre dont elle rêve.
Le peintre qu'elle est.

« Si j'avais été un homme, je doute fort que les choses aient tourné de cette façon. (...) Mais je montrerai à Votre Seigneurie ce qu'une femme sait faire », écrira-t-elle de Naples à son dernier mécène. « (...) Regardez mes œuvres : elles parlent d'elles-mêmes ! »

• ARTEMISIA GENTILESCHI ET LES HÉROÏNES

par Mina Gregori

Qu'il me soit permis de reconnaître ici que la réserve que j'ai parfois exprimé à propos de l'œuvre d'Artemisia Gentileschi n'était guère justifiée. Je l'abordais avant tout sous l'angle de ses rapports avec Orazio Gentileschi, son père, avec les conséquences que l'on peut imaginer. En fait, Artemisia doit être considérée en elle-même, au fil d'une carrière longue, intense et passionnée, qui tient compte de la vigueur et de la fougue de son tempérament. C'est ce que souhaite démontrer cette exposition. Un louable effort a permis de réunir un grand nombre d'œuvres d'Artemisia. Nous pouvons ainsi vérifier certaines attributions – telle celle d'*Aurore*, que j'ai, pour ma part, quelque difficulté à accepter – tout comme leurs datations.

Artemisia avait appris de son père les fondements de l'art de Caravage et y avait puisé, de manière tout à fait personnelle, la violence et la cruauté d'une thématique bien connue. Elle avait aussi appris à les moduler en utilisant toutes les subtiles ressources des effets de lumière. Comme Orazio, Artemisia n'hésitait pas à se répéter tant dans ses compositions que dans les attitudes de ses personnages en faisant volontiers appel à un même modèle, et cela parfois à des années d'intervalle. Suzanne et les vieillards constitue un exemple significatif.

À l'exception de quelques sujets qui s'inspirent directement de l'art de son père – je citerai au moins la *Danaé* du Saint Louis Art Museum, et la *Cléopâtre* conservée dans une collection particulière –, Artemisia suit un parcours à la fois différent et autonome en affirmant une personnalité qui ne peut se résumer au souvenir de son viol ou à un simple statut de disciple. Douée d'une personnalité forte et conquérante, elle parvint à ouvrir aux femmes un nouveau champ d'activité, au-delà même de ses mérites de peintre, ce qui est une raison supplémentaire de l'admirer. Toutefois, le temps n'était pas encore venu d'une telle reconnaissance, si bien qu'en dehors d'artistes manifestant leurs talents dans des domaines mineurs, il fallut attendre Mme Vigée-Lebrun pour trouver une femme capable d'exercer une activité aussi importante et de remporter un succès comparable.

Déjà à Florence, où elle arriva en 1613 avec son mari, Pierantonio Stiattesi, et puis à Rome, Artemisia montra son aptitude à s'affirmer comme peintre au service de prestigieux commanditaires.

On a souvent voulu associer la thématique de l'œuvre d'Artemisia et son intérêt exclusivement porté aux figures féminines, ainsi que leur problématique, avec sa vie privée. Nous pouvons analyser ce point de vue généralement proposé de façon plus ou moins explicite.

Dès les débuts de sa carrière, peignant sur le vif, Artemisia n'a probablement pu recourir qu'à des modèles féminins, une réalité que nous ne devons pas occulter. De fait, au XVII^e siècle les femmes sont la plupart du temps les protagonistes des thèmes dominants de la peinture à destination privée. Telle est la règle, de Guido Reni et ses suiveurs à Simon Vouet et aux Florentins qui s'imposèrent entre 1620 et 1640. Pour Artemisia, l'élément caravagesque, directement appréhendé sans passer par la médiation d'Orazio, déplace l'interprétation du thème féminin de la contemplation, de la beauté vers l'action, une particularité certainement due à son tempérament impétueux. Cela constitue aussi une explication – d'ordre artistique – qui tend à modérer l'importance accordée à son histoire personnelle dans le choix de ses thèmes.

Les héroïnes – Judith, Cléopâtre, Bethsabée, Suzanne, Yaël, pour ne citer qu'elles – peuplent les toiles d'Artemisia destinées à des collectionneurs privés en offrant une thématique bien plus vaste que celle des œuvres de piété et s'affirment comme des exemples auxquels il convient de se référer et qu'il est bon d'imiter. S'il est établi que c'est grâce à Artemisia que le thème des héroïnes se diffuse à Florence et à Rome, les conséquences de son séjour à Venise en revanche n'ont pas été assez étudiées. Installée à Naples, elle reçoit en 1637 – c'est-à-dire un an avant de travailler brièvement en Angleterre – une commande publique à l'intention de la cathédrale de Pozzuoli. On lui demande aussi de collaborer avec les plus brillants de ses collègues pour la décoration du Buen Retiro du roi d'Espagne et de réaliser ces grandes compositions sur des thèmes bibliques alors fort appréciées à Naples, en repensant le traitement de la lumière grâce à des contrastes plus accentués. Pour autant, dans *Esther et Assuérus* (New York, The Metropolitan Museum of Art), peint sans doute dans les premiers temps de son séjour à Naples, c'est une fois encore la femme qui est la protagoniste intense et dramatique.

Durant ces années, Artemisia aborde le thème de la femme en s'adaptant sans difficultés aux variations du goût napolitain, toujours avec la force personnelle et la puissance d'expression que nous lui connaissons. Dans la Madeleine de la cathédrale de Séville – que Keith Christiansen pense être une copie –, ainsi que dans les différentes déclinaisons de ce thème, la sainte est représentée la tête appuyée sur la main dans la pose de la *Mélancolie* : l'attention portée à sa vérité physique et psychologique va à l'évidence bien au-delà du modèle. Le sujet de la *Madeleine pénitente*, conforme au sévère et espagnolisant climat napolitain, s'exprime dans les variations sur le thème de la sainte méditant sur le crâne, autrefois dans la collection Marc A. Seidner, à Los Angeles, comme dans la pénitente, toute de tension bouleversante, du Museo Correale, à Sorrente.

Une fois évoqués ces quelques aspects de l'œuvre d'Artemisia, soulignons le fait que, grâce à elle, les sujets féminins ont eu, par leur présence active, une influence qui dépasse le cadre de la peinture italienne du XVII^e siècle et s'imposent, au fil de son vaste parcours, comme une nouvelle projection objective des « affects » de situations psychologiquement et physiquement réelles, ni troublées ni amoindries par les tristes événements qui avaient marqué sa jeunesse, mais vues, grâce à sa formation, selon une esthétique témoignant d'un naturalisme moderne.

• ARTEMISIA GENTILESCHI ET LA ROME D'ORAZIO ET DES CARAVAGESQUES : 1608-1612

par Judith W. Mann

En 1610, Artemisia Gentileschi fit ses débuts officiels en tant qu'artiste avec son magistral *Suzanne et les Vieillards*, tableau d'une qualité exceptionnelle et d'une force narrative inattendue. Elle avait dix-sept ans et ne peignait que depuis deux ans au plus. La toile, signée et datée derrière la jambe droite de l'héroïne, établit sa réputation d'artiste capable de dépeindre la figure humaine. Saisir le corps humain en mouvement était traditionnellement tenu pour le plus grand défi lancé aux peintres, et le choix de présenter le torse de Suzanne, assise, en torsion, semblait relever d'une volonté délibérée d'afficher sa virtuosité. Le rendu naturaliste inhabituel des seins et du ventre de l'héroïne, admirablement exécuté par Artemisia, est probablement le fruit d'une étude du reflet de son propre corps dans un miroir. Sa maîtrise de cet exercice difficile laisse à penser qu'elle a concentré ses efforts sur l'étude de la forme humaine²³.

On peut supposer qu'Artemisia a choisi elle-même le sujet de sa Suzanne, bien qu'il soit impossible d'écarter l'hypothèse qu'il émanât de son père ou de quelque mécène resté inconnu. Tout au long de sa carrière, Artemisia offrit des tableaux à ses clients potentiels dans l'espoir de s'en faire des mécènes réguliers, et cette œuvre datant de ses débuts pourrait avoir été exécutée dans ce but. Elle pourrait aussi avoir été peinte en vue d'être présentée à l'une des expositions que les artistes organisaient en divers points de Rome. Son père, Orazio, a participé à celle montée en 1610 au Panthéon, et c'est peut-être cet événement qui incita Artemisia à peindre, ou du moins à exposer, cet exemple accompli de son talent. Le choix de l'épisode de l'Ancien Testament dédié à la vertueuse Suzanne n'est guère surprenant dans le climat de ferveur religieuse de la Rome de la Contre-Réforme, cette histoire ayant connu un regain de popularité à la fin du seizième siècle.

Le Livre de Daniel rapporte comment la belle matrone était, à son insu, observée et désirée par deux vieillards durant ses promenades dans son jardin. Ayant un jour décidé de s'y baigner, et envoyé ses servantes chercher de l'huile et des baumes, elle se vit aborder par les vieillards qui l'épiaient, et sollicitèrent des faveurs sexuelles, menaçant d'affirmer l'avoir surprise en compagnie d'un jeune amant si elle refusait. Elle ne leur céda pas et, mettant à exécution leur chantage, ils l'accusèrent à tort. Daniel les interrogea séparément ; certains points de leurs témoignages ne concordant pas, il comprit qu'ils mentaient et les condamna à mort.

Le génie d'Artemisia, évident déjà dans ses premières peintures, réside dans son rendu fidèle des moindres détails du récit et sa capacité à composer ses tableaux de façon à en maximiser l'impact émotionnel. En recourant à un format vertical et en plaçant les vieillards de sorte qu'ils semblent exercer une pression sur Suzanne (leur masse plus sombre pesant littéralement sur l'héroïne presque nue), Artemisia rendait la détresse psychologique de Suzanne plus palpable que jamais auparavant. Le piège qui se refermait sur elle était souligné par le mur se dressant derrière elle, dénué de toute ouverture par où s'échapper.²⁴ On notera que peu d'autres artistes ont représenté l'héroïne plongeant le pied dans l'eau ; la fontaine était généralement là pour présenter le jardin comme un symbole de plaisir érotique. Ici, Suzanne a réellement l'intention de se baigner, et se trouve interrompue et agressée durant cette activité intime. Dans sa magistrale composition, Artemisia fondit les deux vieillards en une masse unique afin de rendre un élément essentiel du récit. Ce n'est qu'en conspirant

²³ Un certain nombre d'auteurs ont toutefois vu dans la sophistication de sa Suzanne la preuve de l'intervention de la main de son père, à un degré variable, dans l'exécution du tableau. Cf., par exemple, R.W. Bissell, *Artemisia Gentileschi*, 2005, pp.19-20.

²⁴ Cet élément pourrait lui avoir été inspiré par le traitement de la scène dans le cycle de fresques peint par Baldassare Croce à Santa Susanna de Rome.

de concert qu'ils parvenaient à menacer Suzanne. Une fois séparés et interrogés individuellement, leur fourberie serait révélée au grand jour et Suzanne sauvée.

Les qualités narratives d'Artemisia transparaissent également dans son adaptation du geste de main de l'héroïne. Mary Garrard a suggéré que la pose de Suzanne s'inspirait de celle d'une figure féminine d'un sarcophage romain du deuxième siècle illustrant l'histoire d'Oreste.²⁵ Elle reprenait plus probablement celle d'Adam chassé du paradis peinte par Michel-Ange sur le plafond de la Sixtine (elle-même dérivée du sarcophage), où le geste vise à repousser l'ange vengeur, fonction analogue au rejet des exigences des vieillards par Suzanne. Artemisia ne s'est peut-être jamais rendue en personne à la chapelle Sixtine, mais elle en connaissait sans doute l'iconographie par des gravures, les artistes de l'époque disposant aisément de reproductions du chef d'œuvre de Michel-Ange.²⁶ Même si l'efficacité concrète du geste de Suzanne était très limitée en matière de résistance physique à ses agresseurs potentiels, Artemisia avait bien senti sa capacité à communiquer visuellement l'angoisse de l'héroïne prenant conscience de son impuissance face à ses adversaires.

La Suzanne d'Artemisia présente d'étroites affinités de style avec l'œuvre de son père Orazio, dont le David méditant devant la tête de Goliath est plus ou moins contemporain.²⁷ Ils ont en commun les dégradés subtils des tons de chair des bras et des cuisses, le naturalisme extrême de détails tels que la marche de pierre craquelée derrière les jambes de Suzanne ou la douce peau laineuse que porte David, et le rendu saisissant des anatomies. Lorsqu'Orazio était arrivé à Rome à la fin des années 1570, son style était toujours imprégné des principes maniéristes de sa Toscane natale, privilégiant des compositions complexes où les poses étudiées des personnages comprimés dans des espaces peu profonds ne rendait pas toujours leur apparence de façon fidèle. Les peintures de Caravage dans les chapelles Contarelli et Cerasi exercèrent une profonde influence sur Orazio et l'amènèrent à repenser son art. L'utilisation par Caravage de contrastes d'ombre et de lumière très marqués pour évoquer la forme, son choix de dépeindre d'après nature des personnages non idéalisés, et l'attention qu'il prêtait au rendu des moindres détails des surfaces ouvraient de nouvelles voies à la pratique artistique d'Orazio. En 1605, il recourait lui aussi à des modèles d'atelier et avait adopté une manière fondée sur des principes d'observation minutieuse, d'évocation des textures des matières, et de jeux d'éclairages directs pour caresser et faire ressortir ses formes.²⁸

C'est à travers Orazio qu'Artemisia appréhenda et en vint à pratiquer le strict naturalisme de Caravage. Ses années d'apprentissage coïncidèrent avec la période où son père rendit compte du monde naturel avec le plus de spontanéité, comme en témoignent les physionomies individualisées et les textures spécifiques des vêtements de sa Vierge à l'Enfant de 1609.

Le naturalisme intransigeant de sa représentation du nu féminin joue un rôle clé dans l'efficacité avec laquelle Artemisia nous fait ressentir le malaise de Suzanne. En lui prêtant un ventre arrondi, des seins légèrement tombants et d'amples cuisses, l'artiste a évité aussi bien toute image évocatrice de l'érotisme féminin que tout modèle de perfection idéalisé. En choisissant d'illustrer la scène en des termes aussi hardis et intransigeants, elle s'est inscrite dans le courant artistique romain initié par Caravage, même si ce dernier n'a jamais peint lui-même de nu féminin.

²⁵ Cf. Garrard 1989, pp. 196-197.

²⁶ Sur les gravures reproduisant les fresques de la chapelle Sixtine, cf. Moltedo 1991, pp. 43-44.

²⁷ Cf. K. Christiansen, *Orazio e Artemisia Gentileschi* 2001, pp. 101-104 no. 18.

²⁸ Outre les témoignages visuels offerts par les peintures elles-mêmes, les minutes du procès en diffamation intenté par l'artiste Giovanni Baglione à l'encontre de Caravage et Orazio pour distribution de rimes satiriques, rapportent qu'Orazio y attesta avoir prêté à Caravage deux accessoires, une robe franciscaine et des ailes d'ange. Cf. Bissell 1981, note 15 ; sur les minutes du procès, p. 83, no. 9.

Le traitement sophistiqué du corps de la femme dans ce tableau de jeunesse nous incite à nous demander si Artemisia recourait au dessin. Nous ignorons si les esquisses préparatoires étaient d'usage dans l'atelier des Gentileschi, comme outil tant de formation que de mise en place pour la composition. Caravage n'y recourait sans doute pas pour exécuter ses commandes de grandes dimensions (bien que certains contrats aient exigé la présentation de dessins) et la plupart des spécialistes pensent, comme Walter Friedlaender, qu'il se dispensait de ces fastidieuses étapes préliminaires, préférant composer et retravailler ses œuvres en peignant directement sur la toile.²⁹ La plupart de ses contemporains peintres s'appuyaient cependant sur des dessins préparatoires, pratique quasi universelle dans les ateliers du XVIe siècle, même si sans doute certains artistes adoptant le style caravagesque s'en dispensaient.

(...)

²⁹ Cf. par exemple Hibbard 1983, pp. 29 no. 91, 119-120.

4- Liste des oeuvres exposées

Artemisia Gentileschi
Vierge à l'enfant
1609
Huile sur toile
116,5 x 86,5 cm
Rome, Galleria Spada

Artemisia Gentileschi
Sainte Cécile
1610-1612
Huile sur toile
108 x 78,5 cm
Rome, Galleria Spada

Artemisia Gentileschi
Allegorie de la Peinture
Huile sur toile
98 x 74,5 cm
Rome, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini

Artemisia Gentileschi
Suzanne et les vieillards
1652
Huile sur toile
200,3 x 225,6 cm
Bologne, Pinacoteca nazionale di Bologna

Artemisia Gentileschi
Cléopâtre
c. 1635
Huile sur toile
117 x 175,5 cm
Rome, collection particulière

Massimo Stanzione
La mort de Lucrece
c. 1633
Huile sur toile
173 x 180 cm
Rome, collection particulière

Artemisia Gentileschi (attr.)
Judith et Abra avec la tête d'Holopherne
c. 1607-10
Huile sur toile
130 x 99 cm
Rome, collection Fabrizio Lemme

Artemisia Gentileschi
Portrait de religieuse
1613-18
Huile sur toile
70 x 52,5 cm
Collection particulière

Artemisia Gentileschi
Muse de la Peinture
c. 1635
Huile sur toile
70 x 62,5 cm
Collection particulière

Artemisia Gentileschi
Cléopâtre
huile sur toile
Naples, collection particulière

Artemisia Gentileschi
Muse de la Musique
Huile sur toile
70 x 62,5 cm
Collection particulière

Artemisia Gentileschi
Portrait d'un gonfalonier
1622
Huile sur toile
208,4 x 128,4 cm
Bologne, Collezioni Comunali d'Arte

Artemisia Gentileschi
Allegorie de la Renommée
c. 1630-35
Huile sur toile
57,5 x 51,5 cm
Londres-Milan, Robilant+Voena

Ambito di Artemisia Gentileschi
Allegorie de la Réthorique
c. 1650
Huile sur toile
90 x 72 cm
Londres-Milan, Robilant+Voena

Artemisia Gentileschi
Samson brandissant la mâchoire de l'âne
Huile sur toile
144 x 88 cm
Londres-Milan, Robilant+Voena

Artemisia Gentileschi
Cléopâtre
c. 1635
Huile sur toile
117 x 175,5 cm
Rome, collection particulière

Artemisia Gentileschi
Bethsabée au bain
c. 1640-45
Huile sur toile
288 x 228 cm
Collection particulière

Artemisia Gentileschi
Sainte Catherine d'Alexandrie
1618-20
Huile sur toile
77 x 62 cm
Florence, Galleria degli Uffizi, réserves

Artemisia Gentileschi
Minerve
c. 1635
Huile sur toile
131 x 103 cm
Florence, Galleria degli Uffizi

- Artemisia Gentileschi
La Vierge allaitant
1616-18
Huile sur toile
118 x 86 cm
Florence, Galleria Palatina
- Artemisia Gentileschi
Judith et la servante avec la tête d'Holopherne
1617-18
Huile sur toile
114 x 93,5 cm
Florence, Galleria Palatina
- Artemisia Gentileschi
Cinq lettres autographes de Artemisia Gentileschi à son amant et mécène Francesco Maria Maringhi
1619-1620
Florence, Archivio Storico Frescobaldi e Albizzi
- Artemisia Gentileschi
Cléopâtre
1620-25
Huile sur toile
97 x 71,5 cm
Ro Ferrarese, Fondazione Cavallini Sgarbi
- Artemisia Gentileschi et atelier
Suzanne et les vieillards
c. 1650
Huile sur toile
168 x 112 cm
Bassano de Grappa, Museo Biblioteca e Archivio
- Artemisia Gentileschi
Judith et Holopherne
c. 1613-15
Huile sur toile
159 x 126 cm
Naples, Museo Nazionale di Capodimonte
- Artemisia Gentileschi
Judith et la servante avec la tête d'Holopherne
1645-50
Huile sur toile
272 x 221 cm
Naples, Museo Nazionale di Capodimonte
- Artemisia Gentileschi
Samson et Dalila
c. 1635
Huile sur toile
90 x 109,5 cm
Naples, Collection Intesa Sanpaolo
- Artemisia Gentileschi
Sainte Lucie
c. 1636-38
Huile sur toile
63 x 53 cm
Collection particulière
- Artemisia Gentileschi
La nymphe Corisca et le satyre
c. 1635-40
Huile sur toile
155 x 210 cm
Collection particulière
- Artemisia Gentileschi
Madeleine pénitente
c. 1630
Huile sur toile
100 x 73 cm
Sorrento, Museo Correale di Terranova
- Artemisia Gentileschi
Joueuse de luth
1628-29
Huile sur toile
64 x 78 cm
Collection particulière
- Artemisia Gentileschi
La Justice et la Paix s'embrassant
c. 1635
Huile sur bois
Diam. 25,3 cm
Collection particulière
- Artemisia Gentileschi
Judith et la servante avec la tête d'Holopherne
c. 1645-50
Huile sur toile
235 x 172 cm
Cannes, Musée de la Castre
- Peintre napolitain, entourage de Artemisia Gentileschi
Allégorie de la Peinture
c. 1635-40
Huile sur toile
95,7 x 132,6 cm
Ville du Mans, Musée de Tessé
- Artemisia Gentileschi
Vierge allaitant
c. 1608-09
Huile sur toile
116 x 89,3 cm
Collection particulière
- Artemisia Gentileschi
Bethsabée au bain
c. 1636-39
Huile sur toile
185,2 x 145,4 cm
Londres, Matthiesen Gallery
- Artemisia Gentileschi
Naissance de Saint Jean Baptiste
1635
Huile sur toile
184 x 258 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado
- Artemisia Gentileschi
Vierge à l'enfant et au rosaire
1651
Olio su rame applicato a tavola
59,5 x 38,5 cm
Madrid, Patrimonio Nacional
- Artemisia Gentileschi (attr. anonimo toscano)
Nature morte: volatiles, viandes rouges et récipients avec deux vivandières
Huile sur toile
154 x 206 cm
Valladolid, Museo Nacional

- Artemisia Gentileschi
Portrait de la Princesse Savelli
Huile sur toile
Collection particulière
- Artemisia Gentileschi
Bethsabée au bain
c. 1645-50
Huile sur toile
225 x 226 cm
Collection particulière
- Artemisia Gentileschi
Yael et Sisera
1620
Huile sur toile
86 x 125 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum
- Artemisia Gentileschi
Danaë
c.1612
Huile sur cuivre
41,3 x 52,7 cm
Saint Louis, The Saint Louis Art Museum
- Artemisia Gentileschi
Autoportrait au luth
c.1615-1619
Huile sur toile
65,5 x 50,2 cm
Minneapolis, Curtis Galleries
- Artemisia Gentileschi
Madeleine
c. 1625-1630
Huile sur toile
65,7 x 50,8 cm
Rita R.R. and Marc A. Seidner Collection
- Orazio Gentileschi
Sybille
61.74
Huile sur toile
80 x 72 cm
Houston, Museum of Fine Arts
- Orazio Gentileschi
Saint Jérôme en prière
469
Huile sur toile
153 x 128 cm
Turin, Palazzo Madama
- Entourage de Simon Vouet
Etude de femme couchée
1625
Huile sur toile
90 x 135 cm
Cahors, Musée Henri-Martin
- Simon Vouet
Portrait de gentilhomme au chien
Huile sur toile
1625
199,2 x 114,5 cm
Collection particulière courtesy of Whitfield Fine Art, Londres
- Claude Mellan
Judith et sa servante
Huile sur toile
89 x 124 cm
Paris, Musée du Louvre,
Bayonne, Musée Bonnat-Helleu - Musée des Beaux-Arts
(en dépôt à)
- Pacecco de Rosa
Jugement de Pâris
Huile sur cuivre
24 x 40 cm
Vienne, Akademie der Bildenden Künste
- Bernardo Cavallino
Esther et Assuerus
Huile sur toile
71 x 97 cm
Naples, Istituto Suor Orsola Benincasa
- Domenico Gargiulo
Diana e Atteone
Huile sur toile
76 x 58,5 cm
Pavie, Musei Civici
- Domenico Gargiulo
Sainte Lucie conduite au martyre
Huile sur toile
76 x 103 cm
Beauvais, Musée départemental de l'Oise
- Onofrio Palumbo
Sainte Apolline d'Alexandrie
Huile sur toile
Naples, Istituto Suor Orsola Benincasa
- Giovanni Baglione
l'Amour freinant l'Instinct
Huile sur toile
128 x 192
Valencia, Museo Nacional de Bellas artes

5- Visuels disponibles pour la presse



Artemisia Gentileschi
Judith et la servante avec la tête d'Holopherne
1617-18
Huile sur toile
114 x 93,5 cm
Florence, Galleria Palatina
© Studio Fotografico Perotti, Milano/Su concessione del
Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Artemisia Gentileschi
Vierge allaitant
1616-18
Huile sur toile
118 x 86 cm
Collection particulière
© Mathieu Ferrier, Paris



Artemisia Gentileschi
Sainte Cécile
1610-1612
Huile sur toile
108 x 78,5 cm
Rome, Galleria Spada
© Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico,
Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della
città di Roma



Artemisia Gentileschi
Danaë
c.1612
Huile sur cuivre
41,3 x 52,7 cm
Saint Louis, The Saint Louis Art Museum
© Saint Louis, The Saint Louis Art Museum



Artemisia Gentileschi
Judith et Holopherne

c. 1612

Huile sur toile

159 x 126 cm

Naples, Museo Nazionale di Capodimonte

© Fototeca Soprintendenza per il PSAE e per il Polo museale della città di Napoli



Artemisia Gentileschi

Sainte Catherine d'Alexandrie

1618-20

Huile sur toile

77 x 62 cm

Florence, Galleria degli Uffizi, réserves

© Studio Perotti / Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali



Artemisia Gentileschi

Madeleine

c. 1630

Huile sur toile

65,7 x 50,8 cm

Rita R.R. and Marc A. Seidner Collection

© Rita R.R. and Marc A. Seidner Collection, Los Angeles



Artemisia Gentileschi

Autoportrait au luth

c.1615-1619

Huile sur toile

65,5 x 50,2 cm

Minneapolis, Curtis Galleries

© Curtis Galleries, Minneapolis, Minnesota



Artemisia Gentileschi
Allégorie de la Peinture

Huile sur toile
98 x 74,5 cm

Rome, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini

© Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico,
Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della
città di Roma



Artemisia Gentileschi

Cléopâtre

c. 1635

Huile sur toile
117 x 175,5 cm

Rome, collection particulière

© Collection particulière



Artemisia Gentileschi

Madeline pénitente

c. 1630

Huile sur toile
100 x 73 cm

Sorrento, Museo Correale di Terranova

© Massimo Velo, Napoli



Artemisia Gentileschi

Allegorie de la Renommée

c. 1630-35

Huile sur toile
57,5 x 51,5 x 2 cm

Londres-Milan, Robilant+Voena

© Manusardi Art Photo Studio, Milano



Artemisia Gentileschi
Bethsabée au bain
c. 1636-39
Huile sur toile
185,2 x 145,4 cm
Londres, Matthiesen Gallery
© The Matthiesen Gallery Londres



Artemisia Gentileschi
Bethsabée au bain
c. 1640-45
Huile sur toile
288 x 228 cm
Collection particulière
© Photo Courtesy Sotheby's, Milano



Artemisia Gentileschi et atelier
Suzanne et les vieillards
c. 1650
Huile sur toile
168 x 112 cm
Bassano de Grappa, Museo Biblioteca e Archivio
© Archivio Fotografico del Museo Biblioteca e Archivio di
Bassano del Grappa



Artemisia Gentileschi
Vierge à l'enfant et au rosaire
1651
Huile sur cuivre appliquée sur toile
59,5 x 38,5 cm
Madrid, Patrimonio Nacional
© Patrimonio Nacional, Madrid, Palais de la Granja de San
Ildefonso



Entourage de Artemisia Gentileschi
Allegorie de la Rétorique
c. 1650
Huile sur toile
90 x 72 cm
Londres-Milan, Robilant+Voena
© Manusardi Art Photo Studio, Milano



Artemisia Gentileschi
Judith et la servante avec la tête d'Holopherne
c. 1645-50
Huile sur toile
235 x 172 cm
Cannes, Musée de la Castre
© Musée de la Castre, Cannes/Photo Claude Germain



Artemisia Gentileschi (attr.)
Judith et Abra avec la tête d'Holopherne
c. 1607-10
Huile sur toile
130 x 99 cm
Rome, collection Fabrizio Lemme
© Mauro Coen



Artemisia Gentileschi
Joueuse de luth
1628-29
Huile sur toile
64 x 78 cm
Venise, Collection particulière
© ArteFotografica, Roma

6 - Informations pratiques

MUSÉE MAILLOL - FONDATION DINA VIERNY

59-61, rue de Grenelle
75007 Paris
Tél : 01 42 22 59 58
Fax : 01 42 84 14 44
Métro : Rue du Bac
Bus : n° 63, 68, 69, 83, 84
www.museemaillol.com

Horaires

Tous les jours de 10h30 à 19h, y compris les jours fériés
Nocturne le vendredi jusqu'à 21h30

Prix d'entrée

Plein tarif : 11 euros
Tarif réduit : 9 euros
Gratuit pour les moins de 11 ans

Billetterie en ligne

www.museemaillol.com
www.fnac.com

Restaurant

Restaurant italien « La Cortigiana »
ouvert tous les jours de 10h30 à 17h, privatisation possible le soir

CONTACTS COMMUNICATION

Agence Observatoire

68 rue Pernety - 75014 Paris
Céline Echinard
Tél : 01 43 54 87 71
celine@observatoire.fr
www.observatoire.fr

Musée Maillol

Claude Unger
Tél : 06 14 71 27 02
cunger@museemaillol.com
Elisabeth Apprédérissse
Tél : 01 42 22 57 25
eapprederisse@museemaillol.com

7- Autour de l'exposition



• Publications

- Catalogue de l'exposition

Sommaire

Introduction
Roberto Contini et Francesco Solinas

Artemisia Gentileschi et la Rome d'Orazio
et des Caravagesques : 1608-1612
Judith W. Mann

Ricorda con rabbia :
Artemisia Gentileschi a Firenze (1612-1620)
Rodolfo Maffeis

Retour à Rome
1620-1630
Francesco Solinas

« Quello che sa fare una donna »
Napoli (1630-1654)
Roberto Contini

Artemisia Gentileschi e les héroïnes
Mina Gregori

I Lomi Gentileschi: una famiglia di artisti
dalla Toscana a palcoscenici internazionali
Roberto Paolo Ciardi

Texte sur Artemisia
Alexandra Lapierre

Committenti e collezionisti napoletani ai tempi
di Artemisia (1630-1656)
Renato Ruotolo

Con gli occhi di Artemisia. Le vesti.
Maria-Pia Petineau-Vicina

Biographie
Michele Nicolaci

Tableaux d'Artemisia dans les collections
européennes
1612-1723
Yuri Primarosa

Liste des œuvres exposées

Index des noms

Crédits photographiques

Auteurs

Roberto Contini, co-commissaire de l'exposition, conservateur des Peintures espagnoles et italiennes (xv^e-xvii^e siècles) et de la Peinture française (xvii^e siècle) à la Gemäldegalerie de Berlin

Francesco Solinas, co-commissaire de l'exposition, maître de conférences au Collège de France et directeur scientifique adjoint de la République des Lettres – Respublica Literaria (CNRS)

Mina Gregori, présidente de la Fondation Longhi, Florence

Judith W. Mann, conservateur du département d'Art européen du xix^e siècle au Saint Louis Museum of Fine Arts

Roberto Paolo Ciardi, professeur honoraire d'histoire d'Art moderne à l'Université de Pise

Rodolfo Maffeis, professeur au Politecnico de Milan, faculté d'Architecture et Société

Renato Ruotolo, Accademia di Belle Arti, Naples

Informations pratiques

Coédition musée Maillol – éditions Gallimard

Format : 245 x 285 mm

Nbre de pages : 256

Nbre d'illustrations : 120 env.

Prix prévisionnel : 39 €

Parution : 8 mars 2012

Services de presse

Presse nationale

Béatrice Foti
01 49 54 42 10
beatrice.foti@gallimard.fr

assistée de :
Françoise Issaurat
01 49 54 43 21
francoise.issaurat@gallimard.fr

Presse régionale / étrangère

Pierre Gestede
01 49 54 42 54 / pierre.gestede@gallimard.fr

assisté de :
Marina Toso / 01 49 54 43 51
marina.toso@gallimard.fr
Vanessa Nahon / 01 49 54 43 89
vanessa.nahon@gallimard.fr

- Hors série Découvertes Gallimard

Informations pratiques

8 modules / 8,40 €
Prix : 8,40
Format : 125 x 178
8 modules
Parution : 23 février 2012

Auteur

Alexandra Lapierre, historienne et romancière.

C'est grâce au succès international de son récit Artemisia, publié en 1998, et soutenu par d'exceptionnels documents d'archives, qu'Artemisia Gentileschi est sortie de l'oubli.

Service de presse

Attaché de presse : David Ducreux
Tél. : 01 49 54 16 70
E-mail : david.ducreux@gallimard.fr

Assistante : Charlotte Fagart
Tél. : 01 49 54 42 91
E-mail : charlotte.fagart@gallimard.fr

www.decouvertes-gallimard.fr

- Artemisia d'Alexandra Lapierre aux éditions Pocket

Une biographie romancée d'Artemisia Gentileschi.

Le parcours exceptionnel d'une femme dans le bouillonnement culturel et politique de la Renaissance italienne. En 1611, à Rome, dans un atelier du quartier des artistes, la jeune Artemisia se bat avec fureur pour imposer son talent. Son adversaire le plus redoutable n'est autre que son père, son maître, le célèbre peintre Orazio Gentileschi. Il voudrait cacher au monde la sensualité et surtout le génie de sa fille. Mais la vie va bouleverser ses plans...

Remise en vente le 1^{er} mars 2012.

Service de presse

Emmanuelle Vonthron
Attachée de Presse
Tél : 01.44.16.07.78
E-mail : emmanuelle.vonthron@universpoche.com

www.universpoche.fr

• Ressortie nationale du film “ARTEMISIA” d’Agnès Merlet (avec Michel Serrault)

A l’occasion de l’exposition présentée au musée Maillol, le film « ARTEMISIA » sera rediffusé dans certaines salles à Paris et en Province.

ARTEMISIA

Un film d’Agnès Merlet – année : 197 - durée : 1h38

L’histoire : Artemisia, 17 ans, est la fille d’un peintre reconnu, Orazio, qui lui a transmis son amour de la peinture. Mais en Italie, en 1610, les cours sont interdits aux femmes. Elle s’obstinera pourtant, apprenant de son père, puis du jeune Agostino, qui, au-delà de la peinture, lui révélera son corps comme un lieu vivant de désir et de passion.

Casting

Michel Serrault	Valentina Cervi	Miki Manojlovic
Emmanuelle Devos	Frédéric Pierrot	Luca Zingaretti
Maurice Garrel	Jacques Nolot	Dominique Reymond
Brigitte Catillon	Liliane Rovère	Sami Bouajila

Contact presse pour le film

Claire Marquet / Première Heure

T : 01 41 12 30 00 - Mail : phtv@premiere-heure.fr

Cinémas à Paris

Sur présentation d’un ticket d’entrée de l’exposition, un tarif réduit sera offert pour le film « Artemisia » dans les cinémas suivants :

Sur présentation d’un ticket d’entrée de l’exposition, un tarif réduit sera offert dans les cinémas suivants :

- Cinéma Reflet Médicis

3 rue Champollion 75005 PARIS

Métro : Cluny la Sorbonne (ligne 10) / Saint Michel (ligne 4)

T : 01.43.54.42.34

Tous les samedis à 11h, à partir du 17 mars

- Cinéma Le Balzac

1 Rue Balzac 75008 Paris

Métro : Charles de Gaulle Etoile (ligne A du RER, métro ligne 1, 2, 6) / George V (ligne 1)

T : 01 45 61 10 60

Tous les dimanches à 11h du 18 mars au 29 avril 2012 inclus

- Cinéma La Clef

34 Rue Daubenton 75005 Paris

Métro : Censier-Daubenton (ligne 7)

T : 09 53 48 30 54

Tous les lundis à 14h du 14 mars au 15 juillet 2012

• HOMMAGE À WILHELM UHDE : BOMBOIS – SÉRAPHINE

14 mars – 15 juillet 2012

Parallèlement à l'événement « Artemisia », le Musée Maillol rend hommage à Wilhelm Uhde en organisant une exposition thématique au 2^{ème} étage du musée. Cette exposition présentera une vingtaine d'oeuvres de deux artistes découverts par Uhde : Camille Bombois et Séraphine Louis.

Wilhelm Uhde est un jeune homme issu de la bourgeoisie allemande nationaliste du début du XX^e siècle. Il refuse la vie que lui trace son père, il réalise son rêve et monte à Paris pour voir de la peinture. Il est pauvre, possède à peine de quoi vivre. Paris est alors la capitale des arts décrite par Walter Benjamin comme le grand laboratoire de l'art moderne. C'est à l'angle de la rue des martyres dans un magasin de literie qu'il achète un petit tableau pour la somme de 10 francs. L'oeuvre représente une jeune fille aux cheveux blonds. Elle est signée d'un « P » majuscule. Uhde vient d'acquérir le premier Picasso de l'histoire. Le soir même, il rencontre son auteur au restaurant le Lapin Agile. Picasso est tellement heureux d'avoir trouvé un amateur qu'il tire un coup de revolver dans le plafond de son atelier de l'impasse Ravignan.

En 1907, Picasso lui fait découvrir « les Demoiselles d'Avignon ». Uhde va convaincre Daniel-Henry Kahnweiler de faire entrer ce tableau dans sa collection. Wilhelm Uhde va alors commencer une brillante carrière de collectionneur marchand. Il va devenir le grand découvreur de talents de son époque, Braque, Picasso, le Douanier Rousseau et bien d'autres.

En 1912, il loue un petit logement à Senlis, il a comme femme de chambre une dénommée Séraphine. Il va acheter toute sa production. Elle deviendra peintre à part entière grâce à lui. Séraphine appartient à un courant de peintres autodidactes que Uhde défendra tout au long de sa vie « les primitifs modernes », courant dans lequel s'inscrivent les grands maîtres naïfs français du début du XX^e siècle avec en tête le Douanier Rousseau, André Bauchant, Louis Vivin, René Rimbert et Camille Bombois. A part le Douanier Rousseau, ces artistes sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. Ils n'intéressent qu'une poignée d'amateurs.

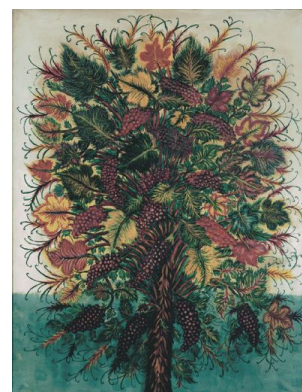
Grâce à un film remarquable, Séraphine a retrouvé la lumière et figure désormais au panthéon des grands artistes. Nous espérons que Camille Bombois rencontrera le même sort grâce à cette exposition.

Contact presse : Claude Unger

T : 01 42 22 57 25 / 06 14 71 27 02 - cunger@museemaillo.com



Camille Bombois
Grosse fermière sur son échelle, 1935
Huile sur toile - 100 x 81 cm
© Adagp



Séraphine Louis
Les Grappes de raisin, vers 1930
Huile sur toile - 146 x 114 cm
© Adagp