

## #Me Too Artemisia Gentileschi : emprise, viol, déprise et sublimation

Dans *Les Métamorphoses*, deux sœurs affrontent la jouissance de Térée, roi de Thrace, mari de Procné qui viole sa belle-sœur Philomèle, l'enferme, lui coupe la langue. Elle tisse son histoire. Du silence qui suit le traumatisme sexuel, le tissage répare lorsque sa sœur accuse réception. Unies, elles se vengent de Térée. Artemisia Gentileschi, dans son célèbre *Judith décapitant Holopherne*<sup>1</sup>, montre deux femmes complices Judith et sa servante Abra qui lui tranchent la gorge, son sang gicle, la terreur se lit dans son regard.

Le regardeur est médusé. Rompre la sidération, c'est penser au-delà de Judith, bras de justice sauvant sa ville Béthulie assiégée par le général assyrien Holopherne, au viol d'Artemisia par Agostino Tassi, un peintre collaborateur de son père Orazio, que ce tableau sublime.

Lors d'un procès éprouvant, elle soutient son non-consentement. Son œuvre, en creux, sublime le point de catastrophe de son histoire, sa résilience, peignant des scènes où la violence des héroïnes est légitime et victorieuse.

Avec Artemisia et son tableau manifeste #MeToo du XVIIe, j'interroge son parcours, de son trauma à la sublimation, de victime en femme victorieuse, affirmation puissante de sa vérité.

Regard de femme peintre, ellipse qui relance le désir, questions de désidentification et d'identification sont les enjeux de cette métamorphose subversive et éthique.

### 1. Concupiscence : *Suzanne et les deux vieillards*<sup>2</sup>.

Peint en 1610, ce tableau d'Artemisia est d'un naturalisme intransigeant, expression de la connaissance intime de son corps, son image spéculaire. Elle représente la beauté nue de Suzanne<sup>3</sup>, geste défensif face aux vieillards qui la pressent de céder. Aucun érotisme, la détresse et l'angoisse se lisent sur son visage. Suzanne refuse, les vieillards la dénoncent pour adultère. Lors du procès qui la condamnerait à mort, le prophète Daniel l'innocente.

Prémonitoire, ce tableau présente le drame à venir

Les deux complices qui provoquent la catastrophe dans la maison du célèbre peintre caravagesque de Rome Orazio Gentileschi, sont Agostino Tassi, son collaborateur, et le fourrier du pape, Cosimo Quorli. Chargé d'enseigner la perspective à sa fille, Agostino la viole. La loi patriarcale, l'Église de la Contre-Réforme exaltent la femme pieuse, vertueuse. La sexualité hors mariage est un péché mortel, le viol, un crime, souvent requalifié ou occulté si la fille est jugée fautive ou séductrice.

Agostino bafoue l'autorité paternelle. Tel Don Juan, il défie le père, aveugle à ce qui se trame : « Vois donc ce que je fais là » à ta fille, à toi, violant la loi, l'interdit, désaveu de la castration, « sous tes yeux, jouissance totale, je te la dérobe ». Le fourrier atteste de la transgression, sa chaperonne Tuzia, assiste à la séduction, au viol : le silence entoure le crime.

## 2. Le viol : posséder et détruire.

Sade : « J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque, et ce droit, je l'exercerai, sans qu'aucune limite m'arrête dans le caprice des exactions que j'aie goût d'y assouvir. » J. Lacan<sup>4</sup>.

Agostino enveloppe Artemisia d'un discours séducteur, paroles toxiques qui vont du corps de l'un au corps de l'autre, l'engourdissent face au danger. Il franchit la frontière de son intime, force l'accès à sa jouissance.

Au procès, elle raconte<sup>5</sup> : « Après avoir fait deux ou trois fois le tour de la salle, comme en marchant nous passions devant la porte de ma chambre, une fois arrivés à la porte, il me poussa et la ferma à clef... » ensuite, « il me mit un genou entre les cuisses pour que je ne puisse pas les serrer... Puis, ayant pointé son membre vers ma nature, il commença à pousser et me le mit dedans... Et avant qu'il ne me le remit dedans, je lui serrai si fortement le membre que je lui arrachai un morceau de chair. Mais il ne fit aucun cas de tout cela et continua son affaire. Il resta sur moi un long moment en maintenant son membre dans ma nature et quand il eut son fait, il se retira.<sup>6</sup> »

Elle se défend, crie « je veux te tuer avec ce couteau avec lequel tu m'as blessée ». Agostino exerce son pouvoir dans une société phallocratique qui autorise l'appropriation du corps des femmes. Il profane sa beauté, brutalement, dans un plaisir extorqué. Son sexe force, soumet Artemisia en la niant, la réduisant à un objet sexuel. L'effraction est un traumatisme psychique et sexuel, point d'ombilic de la perte de quelque chose dont elle ne sait pas, et d'un impossible retour en arrière.

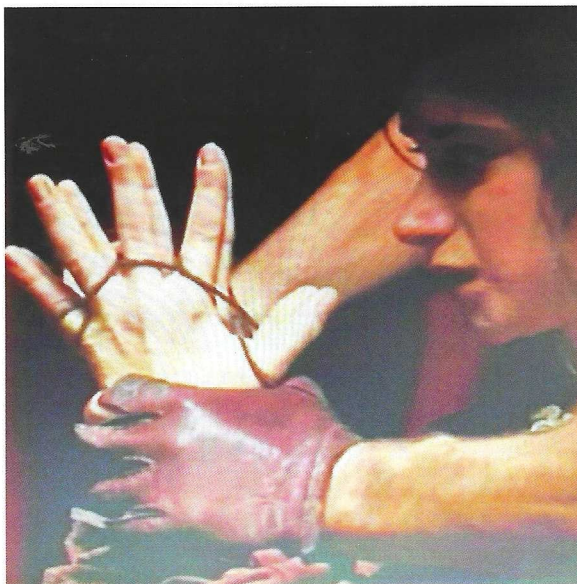
Durant neuf mois, elle y revient, emprise, essayant de savoir ce qui s'est passé, espérant un mariage qui donnerait sens à ce viol. Agostino se dérobe. Défié, le père arrête cette jouissance, interpelle la loi, la justice du pape Paul V Borghèse, dénonce Tassi, rend publique le viol. Il demande réparation de l'outrage pour lui et Artemisia afin de la rétablir dans son honneur.

## 3. Le procès : torture, humiliation et triomphe d'Artemisia.

Le procès pour viol, incitation à la débauche se déroule du 2 mars au 27 novembre 1612. Le réel traumatique du viol, impossible à symboliser, est redoublé par celui du procès, rarement gagné.

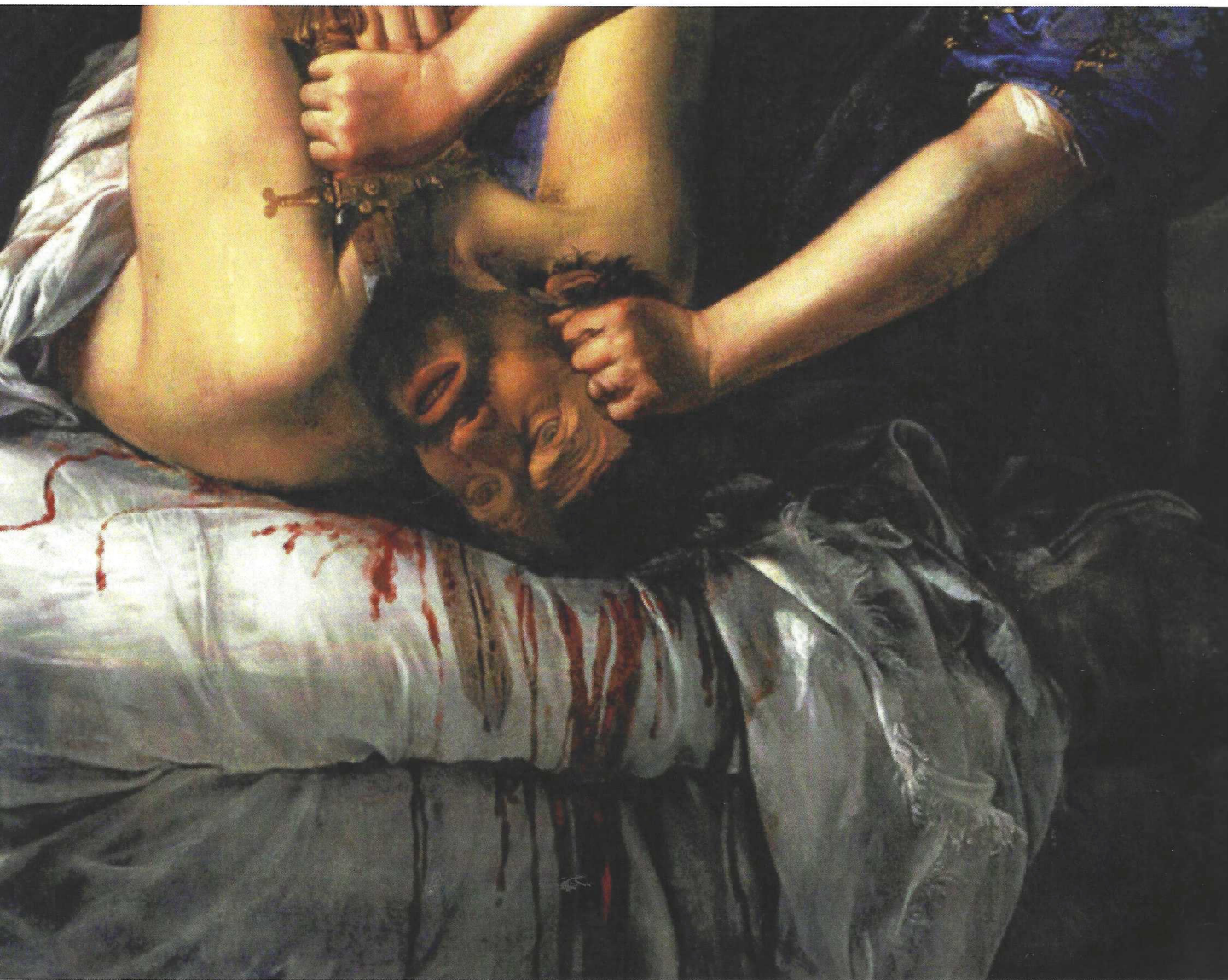
Agostino accuse Artemisia d'être libertine, séductrice, il nie le viol. Elle doit prouver sa virginité. Sa pudeur est entamée.

Le pape exige une procédure exemplaire, cruelle et humiliante, la torture des cordes de la sibylle qui broient ses doigts de peintre.



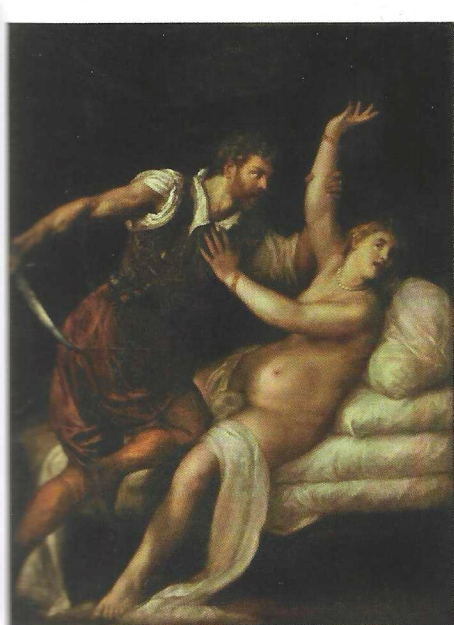
Torture de la « sibylle », supplice des « lacs »,  
Agnès Merlet, *Artemisia*, 1997. film.

Le pouvoir ecclésiastique veut détruire celle par qui le scandale arrive. Artemisia résiste, répète « c'est vrai, c'est vrai », crie le viol, triomphe. Si Antigone est rattrapée par la pulsion de mort, pour Artemisia, instance de la parole contre le pouvoir patriarcal et l'Église, la pulsion de vie l'emporte, narcissisme de vie face à la destruction. Elle trouve les forces psychiques et pulsionnelles pour ne pas sombrer dans le réel. Orazio reconnaît la puissance picturale de sa fille. Il écrit à la grande duchesse Christine de Lorraine à Florence : « En trois ans, elle est devenue un si grand peintre que j'ose dire aujourd'hui qu'aucun maître n'arrive à son niveau, que personne désormais ne peut se comparer à elle.<sup>7</sup> ». Son idéal du moi de femme et de peintre triomphe, soutenu par la parole de son père, le *Nom-du-Père*. Viol, emprise, procès, lui ont fait découvrir l'autre en elle, son altérité à elle-même, son inquiétante étrangeté : « L'existence éthique est un devenir autre. Quelqu'un devient autre en franchissant sans appui ces moments critiques où n'étant plus rien, il ne peut que disparaître ou renaître à soi d'un bond.<sup>8</sup> »



Artemisia Gentileschi, *Judith décapitant Holopherne* (détail), 1612-1613, huile sur toile, 158,8 x 125,5 cm, coll. Museo di Capodimonte, Naples, Italie.

S'ensuit une réélaboration, réarticulation d'un sens, d'une traversée. Elle quitte son père, Rome, se marie avec Pierantonio Stiattesi, s'installe dans la Florence des Médicis. Une nouvelle vie commence. Elle abandonne ses anciennes identifications pour de nouvelles, maîtresse d'elle-même et de son destin. La *Pas-Toute*<sup>9</sup> dérègle le système, les rapports de pouvoir entre hommes et femmes, subversion qu'elle soutient sa vie durant.



#### 4. Sublimation : Judith décapitant Holopherne, un #metoo du XVIIe.

Trou du traumatisme, exil, douleur, perte, Artemisia traverse une crise. Ce bouleversement se traduit par une réarticulation de sa création en filiation caravagesque pour un style florentin issu des profondeurs de son corps : Métamorphose. Roberto Longhi écrit de *Judith décapitant Holopherne* : « Mais, avons-nous envie de dire, cette femme est terrible! une femme a peint tout ça? <sup>10</sup> ».

Ce tableau montre, à l'instar du Caravage<sup>11</sup>, le moment le plus violent où Judith, aidée de sa servante Abra décapite Holopherne. Flamboyance des couleurs, impression de lutte, de chaos, membres enchevêtrés sur un fond sombre, Roland Barthes y voit « la revendication féminine ».

Le premier coup de génie, c'est d'avoir mis dans le tableau deux femmes, et non une seule, alors que dans la version biblique, la servante attend dehors : deux femmes associées dans le même travail, bras entremêlés, conjuguant leurs efforts musculaires sur le même objet : venir à bout d'une masse énorme dont le poids excède les forces d'une femme : ne dirait-on pas deux ouvrières en train d'égorger un porc ? Cela ressemble à une opération de chirurgie vétérinaire<sup>12</sup>.

Il s'agit de « tuer le bétail », « maintenir la bête<sup>12</sup> ».

Pour Artemisia, Judith est une identification héroïque qui lui permet de réélaborer les traces de son trauma, désormais mises en figure, en-corps. Cette œuvre est une prise, saisissement sur la destruction, constitution d'un autre possible afin de retisser les liens en son intime et à l'autre. Artemisia sublime, elle « élève l'objet au rang de la Chose<sup>13</sup> », *Das Ding*, autour de laquelle gravitent les signifiants du désir à distance du champ de jouissance. Artemisia interpelle « tu veux regarder ? Eh bien vois donc ça !<sup>14</sup> ». La jouissance de notre œil sur la décapitation, le sang, est arrêté par le regard de terreur, d'angoisse absolue qu'Holopherne nous lance. Ce qui est élidé et pourtant fracasse notre regard, c'est la castration réelle d'un homme par deux femmes résolues.

La violence est manifeste. Elles châtrant cet objet partiel, le pénis, support de fantasmes inconscients, investi libidinalement.

Artemisia présente l'anéantissement de la puissance phallique par la réalisation de l'angoisse archaïque masculine : déchet de boucherie vétérinaire, il n'est plus rien. Au « Que veut une femme » freudien, la réponse d'une femme violée est ce tableau d'Artemisia, adresse à tous les hommes de la puissance des femmes, manifeste pour les femmes, un #metoo du XVIIe, une peinture de rebelle.

#### 5. Un peindre de femme : du male gaze au female gaze<sup>15</sup>.

Du continent noir freudien à la *French Theory*<sup>16</sup> le regard des femmes, cet objet cause du désir est genré, irréductible au regard masculin.

Artemisia le donne à penser. Elle traite la décapitation d'Holopherne différemment du Caravage. Chez lui, Judith et sa servante sont en retrait, exécutant avec dégoût une besogne sanglante. Chez Artemisia, dans ce tableau comme dans *Yaël et Siséra*<sup>17</sup> les femmes sont déterminées, puissantes dans leur vengeance. Dans *Tarquin et Lucrece*<sup>18</sup>, Artemisia représente l'agression de la vertueuse Lucrece précédant son viol par Tarquin.

De haut en bas :  
Titian Vecellio dit Titien, *Viol de Lucrece*, 1571, huile sur toile, 193 x 143 cm, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, France.

Pierre Paul Rubens, *The rape of Lucretia (Tarquin et Lucrece)*, 1610-1611, tempera sur toile, 187 x 214,5 cm, rendue par la Russie à l'Allemagne en 2023. (coll. privée)

Artemisia Gentileschi, *Tarquin et Lucrece*, 1626-1630, huile sur toile, 261 x 218cm, nouveau palais, Postdam, Allemagne.



Artémisia Gentileschi,  
*Judith décapitant Holopherne* (détail)

Dénudée, dans toute sa beauté, Lucrèce, vulnérable, a un geste de défense. Peint en 1620, référé à son viol, ce tableau semble une scène théâtrale, factice. Femme peintre du XVIIe, Artemisia peint la beauté du corps féminin qui perdure au-delà du viol, réponse à la violence masculine, « vraie barrière qui arrête le sujet devant le champ de la destruction absolue, de la destruction au-delà de la putréfaction, c'est à proprement parler le phénomène esthétique pour autant qu'il est identifiable à l'expérience du beau. Le beau dans son rayonnement éclatant, ce beau dont on dit qu'il est la splendeur du vrai<sup>19</sup> ». Son œuvre signifie la continuité, la perfection, la brillance d'une enveloppe narcissique malgré la blessure. À contrario, le *male gaze* s'expose dans les *Tarquin et Lucrèce* du Titien<sup>20</sup> et de Rubens<sup>21</sup>. Chez ce dernier, Tarquin empoigne brutalement le sexe de Lucrèce, chez Titien, son genou dans son entre-jambe force son ouverture. Ces tableaux déclinent l'argumentaire du viol, la violence d'une musculature exhibée, principe corporel de la pulsion d'emprise qui projette à l'extérieur l'agressivité sadique du mâle<sup>22</sup>. En 1626, Artemisia peint une Lucrèce<sup>23</sup> maîtresse de sa destinée, choisissant le suicide après avoir demandé à son mari et son père de la venger. Artemisia montre des femmes puissantes qui rendent justice, identifications héroïques de celle qui a triomphé de ses blessures, s'est imposée avec la reconnaissance de son génie de peintre. *Female gaze contre male gaze*, l'artiste Artemisia donne à penser.

## 6. En thérapie, regard et pratique de femme.

Depuis 2017, le mouvement #metoo marque un tournant dans l'histoire du féminisme, la parole des femmes se libère, la peur change de camp. Après les épreuves, la vie et l'œuvre d'Artemisia sont celles d'une femme remarquable, une *pas-toute* dans la fonction phallique, qui, non-totalisable dérègle les normes établies, se métamorphose, apprend. Première femme académicienne de Florence en 1616, elle obtient son autonomie juridique, revendique sa liberté sexuelle en prenant un amant, Francesco Maria Maringhi. Puissante, la *pas-toute* Artemisia nous enseigne, par son regard de femme, ses identifications héroïques, son pouvoir être et devenir singulier. La traversée du traumatique nécessite d'éprouver un autre rapport au réel, le dessaisissement de ses identifications pour de nouvelles, fortes d'expériences subjectives et subversives. Il s'agit d'accompagner dans une pratique originale, stratégie de l'ellipse, les pulsions de créations face à la destruction, un *quelque chose en plus* afin de réintroduire dans le monde ce qui en était exclu. Judy Chicago, artiste féministe dans *The dinner party*, son exposition en mars 1979 au Musée d'Art moderne de San Francisco, rend hommage à Artemisia, honorant son héritage alors qu'elle était encore inconnue. Après trois siècles d'oubli, d'invisibilisation au profit d'artistes hommes, Artemisia Gentileschi, géniale peintre, nous enseigne « mais je montrerai à votre Seigneurie ce qu'une femme sait faire<sup>24</sup> » et « mes œuvres parleront d'elles-mêmes<sup>25</sup> ».

1. Gentileschi Artemisia, *Judith décapitant Holopherne*, 1612, 159x126 cm. Naples.

2. Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les vieillards*, 1610, 170x121 cm. Rome.

3. Chapitre 13 du Livre de Daniel.

4. Lacan Jacques, « Kant avec Sade », in *Écrits*, p.769.

5. Déposition du 18 mars 1612.

6. *Actes d'un procès pour viol en 1612, Artemisia Gentileschi*, Éd. Des femmes, 1984.

7. Gentileschi Orazio, Artemisia, (1593-1654), Gallimard, Musée Maillol, 2012, p.22.

8. Maldiney Henri, *Avènement de l'œuvre*, Théétète, p.105.

9. Lacan Jacques, Livre XX, *Encore*, Seuil, 1999.

10. Longhi Roberto, *Scritti giovanili*, 1916, éd.1961, p.258.

11. Le Caravage, *Judith et Holopherne*, 1602, 145x195 cm, Rome.

12. Barthes Roland, « Deux femmes » in « *Actes d'un procès pour viol en 1612 suivis des lettres de Artemisia Gentileschi* », Éd. Des femmes, 1981.

13. Lacan Jacques, *L'éthique de la psychanalyse*, Livre VII, p. 133.

14. Lacan Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973, p. 116.

15. Brey Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Éd. De l'Olivier, 2020.

16. La *French Theory* naît dans les années 1970 aux USA.

17. Gentileschi Artemisia, *Yaël et Siséra*, Rome, 1620, 86x125 cm.

18. Gentileschi Artemisia, *Tarquin et Lucrèce*, vers 1626-1630, 261x218 cm, Berlin.

19. Lacan Jacques, Livre VII, 1986.p.256.

20. Titien, *Viol de Lucrèce*, 1571, 188,9x145,1 cm.

21. Rubens, *Le viol de Lucrèce*, 1610-1611, 187x214,5 cm.

22. Kristeva Julia, *Posséder et détruire*, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 2000, p.23.

23. Gentileschi Artemisia, *Lucrèce*, vers 1627, 93x76 cm.

24. Gentileschi Artemisia, lettre du 7 août 1649 à Don Antonio Ruffo à Messine.

25. Ibid., lettre du 13 mars 1649.



Artémisia Gentileschi, *Autoportrait*, 1637, huile sur toile, 98 x 74 cm, galerie nationale d'art moderne, Rome.