

Une artiste emblématique à Bologne :
Elisabetta Sirani (1638-1665)



Émilie Hamon-Lehours

INTRODUCTION

Le Parnasse bolonais

Artemisia Gentileschi (1593-1653) a longtemps été considérée comme l'instauratrice d'un mouvement pictural féminin. Les études faites depuis démentent cette affirmation qui lui accorde une trop haute importance, écartant de fait de nombreuses artistes reconnues dans le milieu, notamment à Bologne. Au XVII^e siècle, la ville émilienne jouit d'une situation particulière, presque atypique si l'on se réfère au statut des autres grandes villes de la péninsule. Certes ville pontificale, Bologne n'en est pourtant pas moins privée de figure régnante. Elle n'est pas une ville princière comme Florence ou Milan, une république maritime comme Venise ou Gênes, une monarchie comme Naples. Ville de savoir depuis le Moyen Âge - l'Université a ouvert ses portes en 1088 - Bologne instruit non seulement des hommes, mais aussi quelques femmes. L'art y a également une place prépondérante, et de prestigieuses académies y voient le jour, comme celle des Carrache. C'est à Bologne que l'on a recensé le plus grand nombre d'artistes femmes. Art, littérature et culture populaire cohabitent. Ces activités auxquelles les femmes ont accès, créent une sorte d'espace philogyne investi par Elisabetta Sirani à la tête de la première école picturale réservée aux femmes.

Le cumul d'une forte production picturale, de la gestion d'un atelier et d'une activité didactique n'aurait, semble-t-il, rien de surprenant, si ce n'était l'identité sexuelle du peintre. Son exceptionnalité se joue à plusieurs niveaux : biographique, artistique et critique. Les travaux sur Elisabetta Sirani s'inscrivent dans les études de genre, initiées dans les années 70 aux États-Unis. Les femmes artistes sont au cœur des discours post-féministes, suscitant un intérêt majeur auprès d'un public de spécialistes. Le profil d'Elisabetta Sirani est intéressant en ce sens qu'elle reçoit les plus grands mécènes dans son atelier, des éloges dithyrambiques de son vivant puis post-mortem tout en disparaissant pendant plus d'un siècle. Elle réapparaît en tant que phénomène local alors que ses tableaux sont actuellement répartis partout dans le monde.

Une biographie entre classicisme et modernité

Peintre dans une ville ouverte à ce type d'exercice féminin, fille de peintre et artiste conventionnelle dans ses choix techniques et thématiques, Elisabetta Sirani n'aurait rien d'extraordinaire si elle n'avait bénéficié d'une fortune littéraire posthume et si sa mort précoce n'avait favorisé une idéalisation et une exploitation posthumes. Sur le plan personnel, aucun événement particulier ne vient entacher sa réputation, comme un adultère pour la sculptrice bolonaise Properzia de' Rossi (1490-1530), ou bien un procès pour Artemisia Gentileschi. Un mythe se crée autour de cette femme peintre au "pinceau vif" - terme donné par plusieurs critiques - qui peut esquisser une toile en une heure. Son arme est son pinceau et sa plus belle plaidoirie est l'œuvre qu'elle laisse, soit environ 200 tableaux en 10 ans. Ses sujets et leur traitement sont plutôt conformistes, sa peinture somme toute conservatrice, orthodoxe, à rebours de celle d'Artemisia Gentileschi, une alternative agressive, plus accrocheuse.

C'est le personnage même d'Elisabetta Sirani qu'il est intéressant de creuser. L'atypicité de la jeune femme ne tient pas tant au fait qu'elle est une femme peintre, que de ce qui gravite autour de ce statut professionnel. À son échelle, elle ouvre une école de peinture et sait se créer un réseau de contacts prestigieux. Instruite, elle puise ses sujets dans des ouvrages littéraires. D'un point de vue biographique, sa virginité, et surtout son "martyr" suite à l'annonce d'un possible empoisonnement, lui valent une aura. Elle s'inscrit dans les idéaux féminins de l'Italie contre-réformée. Sa célébrité se fonde donc en premier lieu sur un mythe mortuaire, un procès pour empoisonnement monté de toutes pièces et vraisemblablement commandité par son père. La question que l'on se pose aujourd'hui est d'imaginer quel impact auraient eu les œuvres d'Elisabetta Sirani si elle avait survécu à son père et était morte de vieillesse.

Florilège des techniques siraniennes

Elisabetta Sirani est, à notre connaissance, la seule femme artiste à avoir pratiqué plusieurs disciplines artistiques à cette époque : le dessin, la gravure et la peinture. Ses dessins nous renseignent sur ses choix et ses repentirs ; certains, très aboutis, apparaissent comme des œuvres qu'il est possible d'ajouter aux tableaux répertoriés par l'artiste elle-même. Il résulte en effet que quelques dessins n'ont pas fait l'objet d'une peinture, et méritent d'être cités. La gravure est, au XVII^e siècle, une activité plutôt virile. Pratiquée par une minorité de femmes, elle pose une ambiguïté sexuelle, que la peinture commence à estomper. Qualifiée de "pinceau viril", Elisabetta Sirani soulève la problématique de l'androgynie. Sa pluridisciplinarité croise à la fois une exceptionnalité technique et un hermaphrodisme artistique. Le personnage siranien, somme toute très féminin, offre un paradoxe indéniable par sa profession et ses techniques artistiques. Ce paradoxe se retrouve chez les guerrières, dont nous avons pu constater qu'elles se rapprochaient des femmes peintres d'une certaine manière.

La peinture d'Elisabetta Sirani et les différents genres abordés permettent de replacer l'artiste face à ses contemporains masculins et d'évoquer l'aspect plus commercial de son travail. L'histoire de la peinture bolonaise nous renseigne sur les genres pratiqués au XVII^e siècle : la peinture de figures mythologiques et bibliques, le portrait, la nature morte. Elisabetta Sirani s'est essayé à tous ces genres, excepté la nature morte plutôt diffuse dans le nord-ouest de la péninsule. Deux pans de la peinture siranienne apparaissent clairement : la peinture sacrée et la peinture profane. Toutefois, l'aspect le plus intéressant et le plus novateur est le répertoire des *femmes fortes*. Figures de proue de la peinture de cette époque, les *femmes fortes* sont traitées de manière conventionnelle et ne représentent pas une exclusivité iconographique. L'angle d'attaque est en revanche remarquable : l'artiste a puisé ses sujets dans les ouvrages classiques de la bibliothèque familiale et en a extrait des passages plus inhabituels et jamais traités auparavant.

La parabole siranienne

Le comte Carlo Cesare Malvasia est le médiateur de la fortune d'Elisabetta Sirani. Il lui consacre une biographie dans son ouvrage *Felsina Pittrice*¹ publié en 1678 et regroupant les biographies des peintres bolognaise. La biographie siranienne inclue la *Nota delle pitture fatte da me Elisabetta Sirani*², catalogue des œuvres de l'artiste. Cette biographie pose les jalons de la critique siranienne. Elle est le reflet de l'orientation possible des travaux scientifiques consacrés à l'artiste. D'autres ouvrages contemporains de celui de Malvasia proposent également une approche plus succincte de sa vie et ses œuvres, ainsi que le recueil de poèmes en son hommage édité par Luigi Picinardi en 1666, une année après sa mort. La fortune dix-septième de l'artiste justifie d'une renommée locale, au côté des artistes masculins bolognaise. La jeune femme fauchée en pleine gloire est le facteur déclencheur d'un corpus poétique louant ses qualités humaines et artistiques.

La redécouverte d'Elisabetta Sirani au XIX^e siècle en fait une héroïne romantique, où l'aspect biographique prend inévitablement le dessus. Sa mort précoce et suspecte entraîne une approche romanesque. Mais cette revisitation presque mythique a ses limites, car c'est aussi dans le courant du XIX^e siècle que la véritable cause de sa mort est révélée. Réalité et fiction se croisent : la biographie est sujette à une exploitation romantique et est déconnectée de la réalité historique, tandis que les œuvres suscitent des critiques scientifiques. D'un côté, on tente de savoir et d'apporter des éléments concrets ; de l'autre, certains éléments poussent à l'affabulation. La considérable et durable fortune littéraire et critique qu'elle a suscitée en font un cas d'école quant à la manière dont une image et un discours, fussent-ils réducteurs ou fallacieux, se construisent et se propagent au fil des siècles.

¹ *Felsina* est le nom antique de la ville de Bologne. *Pittrice* est le féminin du mot « peintre » en italien. Il serait pertinent bien que hors propos de remarquer la féminisation des noms de métier en italien d'une part, mais de préciser que le terme « peintresse » existait dans la langue française et qu'il a été neutralisé au profit d'une masculinisation globale des noms de métiers dans les milieux littéraire et artistique.

² Note des peintures faites par moi Elisabetta Sirani.

PARTIE 1 : Contexte biographique

La « vierge créatrice »

La femme et l'artiste

Elisabetta Sirani naît le 8 janvier 1638 à Bologne, un vendredi entre 6 et 7 heures, comme elle le précise elle-même à son biographe, Carlo Cesare Malvasia. Elle est baptisée en l'église Saint Dominique. Elle est l'aînée de quatre enfants, dont deux sœurs, Barbara et Anna Maria qui suivent ses traces, et un frère. On ne possède aucun document concernant leur mère, Margherita Masini, éclipsée dans la biographie de l'artiste ; on sait seulement qu'Elisabetta fait un portrait d'elle en 1656 alors qu'elle n'a que 18 ans. Quant au frère, Antonio Maria, il entreprend une carrière de médecin à Bologne. Giovan Andrea, le père, gère un atelier à domicile, et ses élèves les plus fidèles (sans doute les meilleurs) vivent un temps avec la famille. Enfin, une autre sœur apparaît dans les archives patrimoniales en 1647, Angela ; elle n'est cependant plus mentionnée en 1654, sans doute emportée par une maladie infantile. Le couple et ses enfants déménagent à plusieurs reprises à Bologne avant de s'établir définitivement au numéro 257 (aujourd'hui numéro 7) de la rue Urbana. Actuellement, figure toujours une inscription indiquant qu'« Elisabetta Sirani naquit dans cette maison ». Louée aux pères barnabites de San Paolo, la maison fait face au couvent des clarisses du Corpus Domini autrefois géré par Caterina Vigri. Cette proximité ecclésiastique influence justement le travail de la jeune artiste. En outre, la suite de l'inscription « émule de Guido Reni » pourrait être à l'origine des nombreux anachronismes faisant d'Elisabetta Sirani l'élève de Guido Reni, nommé aussi Le Guide en français.

Giovan Andrea Sirani élève ses enfants en exerçant le métier de peintre et de marchand d'art dans son atelier. Réputé pour être un expert dans l'art émilien du XVII^e siècle, il entretient d'excellentes relations avec les collectionneurs bolonais Annibale Ranuzzi et Ferdinando Cospì qui le mettent en relation avec la famille des Médicis. Elisabetta peut par conséquent profiter du réseau constitué par son père pour exporter ses toiles en Italie et en Europe. D'autre part, le nom des Sirani est lié d'un point de vue généalogique à des artistes, des artisans et des commerçants. Giovan Andrea est un homme très cultivé, et sa curiosité s'accroît au

fil du temps : il s'intéresse aux sciences (en grande partie à la médecine, à la botanique et à la fusion des métaux), à l'art (peinture, dessin, gravure et sculpture) et ses techniques (notamment la composition des vernis et son impact sur la luminosité des tableaux). Mais, s'il est ouvert d'esprit et qu'il privilégie plusieurs aspects culturels, il n'est pas pour autant une personne avenante et appréciée ; il est un père sévère, possessif et jaloux, un ami plutôt rustre et un insatisfait chronique. Le seul frein à son caractère intempestif est l'admiration qu'il entretient pour son maître Guido Reni et qui fait de lui un excellent apprenti. Il voue également un amour sans limites à ses filles et lorsqu'il découvre le talent d'Elisabetta, il tente de la protéger des critiques masculines, en refusant qu'elle peigne. C'est Carlo Cesare Malvasia, ami de la famille, qui insiste et qui permet à la jeune fille d'amorcer une activité picturale à l'âge de 13 ans.

Naturellement, Elisabetta Sirani fréquente l'atelier de son père, très florissant à l'époque, ainsi que les disciples de Giovan Andrea. Toutefois, elle commence modestement en broyant les couleurs, en incorporant quelques détails sur les toiles de son père, étant en revanche tenue à l'écart des modèles nus. Outre l'apprentissage de ces techniques, elle reçoit un enseignement théorique et une culture littéraire grâce à la grande bibliothèque familiale à usage professionnel, riche en ouvrages littéraires et en œuvres d'art. Cette bibliothèque est une mine culturelle et une manne herméneutique pour elle qui profite des œuvres d'art et des 80 ouvrages recensés. Grâce aux archives testamentaires de Giovan Andrea, on sait que la bibliothèque complète - léguée à Anna Maria - réunissait des sculptures, des gravures, des dessins et des peintures, mais également des petites œuvres de la main de Michel-Ange, dont une anatomie masculine en cire. Les ouvrages littéraires présents dans la bibliothèque des Sirani témoignent du fait qu'Elisabetta bénéficie d'un vaste panorama culturel, aussi bien littéraire, qu'artistique et scientifique, faisant d'elle une érudite ; en effet, si certains ouvrages occupent pour la plupart les étagères des bibliothèques patriciennes, d'autres sont au demeurant plus pointus : les *Métamorphoses* d'Ovide, les *Vies* de Plutarque, l'*Histoire romaine* de Dion Cassius, l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien, ainsi que la *Généalogie des dieux* et le *De claris mulieribus* de Boccace pour les plus anciens. En ce qui concerne les ouvrages

traitant de la peinture, figurent, entre autres, le *Traité de la Peinture* de Giovanni Lomazzo, *La pratique de la Perspective* de Daniele Barbaro ou *l'Iconologie* de Cesare Ripa. Elisabetta a, très certainement, dû consolider sa formation pratique en parcourant les traités sur la technique picturale. De son père, elle reçoit donc le goût pour la lecture, pour la peinture, mais également celui pour l'enseignement. Le père d'Elisabetta Sirani suivait le programme didactique de l'Académie Clémentine, programme unissant la théorie à la pratique. Dans l'histoire de l'Académie, Elisabetta Sirani apparaît d'ailleurs dans la liste des académiciennes auprès de la Bolognaise Lavinia Fontana, la Romaine Rosalba Maria Salvioni, la Vénitienne Rosalba Carriera et de la (peut-être) Bolognaise Ersilia Creti.

Dans un premier temps, l'on copiait à partir des croquis des artistes renommés, puis à partir de vrais modèles. Enfin, l'apprentissage du nu, plus délicat, faisait partie des dernières étapes de laquelle les femmes étaient écartées. Rappelons qu'Artemisia Gentileschi était son propre modèle et se peignait nue devant un miroir ; de fait, ses héroïnes présentent toutes une ressemblance étroite avec elle. Cette ressemblance entre sujet et auteur ne transparaît pas chez Elisabetta Sirani dont les premiers nus offriraient plutôt une singulière convergence avec certaines figures de Michel-Ange. Si l'on observe la toile des *dix mille martyrs crucifiés* exécutée en 1657 et conservée à Santa Maria dei Servi à Bologne, on relève des accointances avec la *Crucifixion de Saint Pierre* de Michel-Ange. Il est relativement ardu de citer des œuvres de jeunesse d'Elisabetta Sirani pendant son apprentissage, car le maître confie une partie de ses propres œuvres à chacun de ses disciples. Elle commence cependant à s'émanciper artistiquement à l'âge de 17 ans, rédigeant un carnet qui comprendrait la liste de ses peintures. Plus précisément, son carnet répertorie les noms de ses commanditaires, la description des œuvres exécutées, ainsi que leur support. On découvre alors que ses clients pouvaient être aussi bien des hommes que des femmes, du domaine public, privé ou religieux, et de milieux différents ; on distingue des nobles, des ecclésiastiques, des commerçants, des administrateurs. Les noms des commanditaires nous renseignent sur leur statut social, sur la popularité de l'artiste, mais permettent également de retracer une carte géographique, reflet de la renommée, locale, nationale et internationale de

la peintre : Bologne et ses communes environnantes, Mantoue, Crémone, Messerano (Piémont), Gênes, Florence, Rome ; Pologne, Autriche, Allemagne. Autant d'admirateurs (environ 110 mécènes) qui lui commandent des sujets très divers. Le lecteur du carnet se trouve plongé dans un univers à la fois domestique et professionnel, preuve indiscutable du travail acharné de l'artiste et des raisons de son "stress". Le nombre d'œuvres peintes est rappelé dans la biographie malvasienne, et qualifié de « surhumain ». L'artiste a accompli un exploit en un laps de temps incroyablement réduit. Une impression contradictoire ressort de ces observations : la solitude de l'artiste face à son chevalet dans son petit atelier et l'intérêt que suscitait l'artiste dans la péninsule et en Europe, l'atelier se transformant alors en une galerie vivante. On passe d'un provincialisme à un cosmopolitisme étriqué, une sorte de rayonnement venant de l'extérieur et pénétrant l'univers artistique d'Elisabetta.

À cette même période, Giovan Andrea commence à souffrir d'arthrose et de goutte. Il comprend rapidement que sa fille lui serait d'une aide précieuse pour honorer ses commandes. La maladie s'aggravant, il cesse toute activité professionnelle et passe le flambeau à sa fille aînée, tout en tenant les cordons de la bourse. L'école picturale à la mode en ce milieu de XVII^e siècle est celle du peintre Guido Reni, ce qui explique que les tableaux d'Elisabetta Sirani offrent des similitudes avec le maître de son père. Si l'on soutient pendant longtemps qu'elle fut l'élève du Guide, l'incompatibilité chronologique rend cette collaboration impossible, car elle n'avait que 4 ans à la mort de ce dernier. En revanche, il est probable, voire certain, que la réceptivité d'Elisabetta aux influences de l'extérieur, et plus précisément à la composition et aux couleurs des peintures de Guido Reni lui a été transmise par son père. Elle peint bien, vite et enchaîne les commandes ; on la nomme la « virtuose du pinceau ». Ce *topos* remonte à l'Antiquité, en particulier à la peintre Iaia Cizicena. On pourrait également interpréter cet éloge de la rapidité comme un gage de ponctualité. Ce "stakhanovisme" était amplement rentable pour la famille Sirani. Malheureusement, cette rapidité d'exécution éveille les soupçons de ses commanditaires qui émettent l'hypothèse de l'aide paternelle afin de gagner plus d'argent. Le doute subsistant, l'atelier devient une attraction touristique, une curiosité anthropologique en

quelque sorte. L'artiste peintre reçoit de nombreux commanditaires afin de prouver son talent et sa bonne foi. Parmi ces derniers, on cite les duchesses de Parme, de Bavière et de Braunschweig. Le Grand Prince de Toscane fait également le déplacement jusqu'à Bologne, dans l'unique but de constater de *visu* les grandes capacités de l'artiste. En guise de rétribution, elle se voit offrir une croix incrustée de 56 diamants pour la réalisation d'un tableau. Elle reçoit de nombreux dons de ce type, cadeaux qu'elle conserve précieusement dans son atelier pour en faire une sorte de vitrine promotionnelle, destinée à ses visiteurs, afin de prouver l'admiration de ses commanditaires.

Entre 1655 et 1657, Elisabetta Sirani exécute plusieurs tableaux d'autel : la *Vierge en gloire avec les saints Martin, Sébastien, Roch, Antoine de Padoue* pour l'église de Trasasso à Modène, la *Vierge à L'Enfant avec les saints Dominique et Catherine de Sienne, Les mystères du Rosaire* pour la paroisse de Coscogno et le *Pape Saint Grégoire, Saint Ignace, Saint François Xavier*, toiles plus petites cette fois, car réservées à l'usage personnel de la Marquise Spada, désireuse d'afficher sa foi rigoureuse et encline à la dévotion en cette période de Contre-Réforme. C'est à vingt ans qu'elle décroche sa première commande publique importante : *Le Baptême du Christ* pour l'église de la Chartreuse à Bologne, six ans après la *Cène chez le Pharisien*, exécutée par son père. C'est un travail de grande ampleur, et elle se montre à la hauteur du défi. Sa réputation s'étend alors dans le reste de l'Italie. À l'instar des grands maîtres, elle ouvre un atelier en 1660 ; il s'agit plutôt d'une école de peinture pour femmes destinée à susciter des carrières, parfois prometteuses. Simultanément, elle est admise à l'Académie de Saint Luc à Rome, ce qui augmente ses revenus. Cette auto-gérance ne manque pas de la viriliser en quelque sorte. Le statut des femmes peintres était ambivalent : une femme devait posséder à la fois des caractères propres à son sexe (comme l'affabilité, la douceur, la timidité, la grâce, le raffinement, tous synonymes de faiblesse et de passivité) et un caractère plus "viril" en peinture synonyme de force et d'action, lui permettant d'accéder aux plus hautes sphères artistiques de son temps. Cette double identité, faisant d'Elisabetta Sirani une *virago*, n'est pas une image inventée par ses contemporains, puisque Sapho dans l'Antiquité était connue pour son ambiguïté sexuelle, d'une part, mais aussi pour ses talents de poétesse et de

musicienne, d'autre part. Toute femme excellant dans un domaine dit "viril" parce que relevant du domaine patriarcal, perdait son sexe au profit d'une identité sexuelle ambiguë, ni homme ni femme, mais *virago*, une sorte de troisième sexe.

En tant que "chef" de famille, Elisabetta veille à l'éducation artistique de ses sœurs, qui intègrent l'atelier dès leur plus jeune âge. Elle ne peut guère profiter de sa jeunesse et doit se plier aux exigences d'un père sévère qui freine ses entreprises personnelles. Elle ne voyage pas, recluse telle une religieuse dans son atelier et ne trouve pas l'occasion de se marier, ni de fonder sa propre famille. Elle ne gère pas l'argent non plus. Son père traite directement avec les commanditaires et ne lui accorde, sans doute, que le strict nécessaire pour se vêtir et se procurer son matériel de travail. Elle se réfugie dans le travail et les études de manière autodidacte, privilégiant la musique (elle joue de la harpe et s'adonne au chant). Malvasia cite un certain Giovan Battista Zani parmi les jeunes gens qui fréquentent l'atelier paternel. Fils du calligraphe Sebastiano Zani, il est proche d'Elisabetta, mais la vie privée de la jeune femme est très mal connue et on ne se hasarderait pas à former des couples posthumes sans fondement.

Tel père, telle fille

L'adage « tel père, telle fille » pourrait sembler à première vue hors de propos ; il fait pourtant écho aux biographies des artistes femmes des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Occulter la figure masculine et prétendre que les femmes artistes ont pris leur envol de manière autonome équivaldrait à une amputation d'une partie de l'histoire des femmes peintres. La Renaissance, période historique artistiquement florissante, laisse une issue à ces nouvelles artistes "libérales" qui laissent des héritières derrière elle. Cet héritage est bien évidemment symbolique et atypique, car non conforme, l'homme étant celui qui transmet son savoir. Dans peinture féminine, il faut voir une forme de dilettantisme plutôt qu'une voie professionnalisante pour les jeunes filles dont le talent serait suffisamment recevable pour résister dans le temps. La relation père/fille conditionne lourdement la réussite des rares femmes peintres. Outre le problème de la condition sexuelle, un rapport complexe s'instaure entre ces filles/élèves subordonnées à l'image paternelle et à l'autorité éducative. Poussées dans leurs retranchements ou bien portées aux nues par leur père, les filles de peintres présentent des parcours différents. Mais encore fallait-il que le père soit disposé à transmettre son savoir à une femme, de surcroît sa propre fille. En effet, ce n'est pas aussi simple que cela puisse paraître ; partager les ficelles du métier avec sa fille a également ses limites, celle du nu en particulier. Il doit par conséquent s'assurer que cette dernière a les épaules suffisamment solides pour supporter les critiques acerbes.

L'association « fille-artiste » renvoie à une triple dualité. La première mêle le statut sexuel (fille) à celui social (artiste) ; la seconde distingue le rang hiérarchique familial (père/fille) et professionnel (maître/élève) ; la troisième, plus atypique, fusionne le masculin et le féminin, dans une sorte d'hermaphrodisme pictural. Si l'on peut aujourd'hui donner un point de départ à l'histoire de ces femmes peintres, c'est avant tout grâce aux sources littéraires latines et italiennes, l'*Histoire Naturelle* (livre XXXV) de Pline, synthèse encyclopédique des connaissances gréco-latines, et le *De claris mulieribus* de Boccace qui reprend une partie des biographies féminines rédigées par Pline. Sont

citées Timarete, fille du peintre Micon ; Irène, fille du peintre Cratinus, Aristarète, fille du peintre Néarque, Hélène, fille d'artiste ; Marcia, vierge ; laia de Cyzique et Olympia, les deux seules à ne pas être affublées d'un « fille de », ou qualifiées de « vierges ».

Ce n'est pas tant l'image du patriarche qui doit être mise en lumière, mais plutôt l'idée qu'une femme artiste pratique son art en binôme, dont la figure dominante est celle de l'homme. Dans son *Abecedario pittorico* publié à Bologne en 1704, Antonio Pellegrino Orlandi répertorie une vingtaine de filles de peintres en Italie de l'Antiquité au début du XVIII^e siècle, contre une dizaine d'artistes indépendantes de toute figure masculine, une dizaine également de filles nobles, et de disciples de peintres connus, dont 3 élèves d'Elisabetta Sirani. À la fin du XVIII^e siècle, Marcello Oretti s'est focalisé sur la ville de Bologne et soutient que sur 43 artistes, 17 étaient filles de peintres, et 4 sœurs ou nièces d'un peintre. Aujourd'hui, personne n'a réussi à identifier le nombre exact de femmes peintres ayant exercé dans l'atelier de leur père ; la première raison réside dans le fait que la majorité d'entre elles est restée dans l'anonymat et qu'aucune biographie de première main ne parle d'elles. La plupart se mariaient et cessaient toute activité picturale. Les femmes pouvaient être subordonnées à leur père ou à leur frère, ce qui les reléguait la plupart du temps dans un rôle secondaire sur la scène artistique. Et si Clarisse Nicoïdski évoque une loi artistique anti-salique dans son ouvrage *Une histoire des femmes peintres* en 1994, le témoignage d'Ottavia Robusti, fille cadette du Tintoret, réfute l'argument :

Je me retrouve liée par mariage avec Messire Sebastian Casser, [...] peintre dans ma maison, et ceci par ordre et commandement de mes frères Domenico et Marco, lesquels, avant sa mort (du Tintoret), me firent promettre que, s'il me semblait que ledit sieur Sebastiano se comportait bien dans sa peinture, je devais le prendre pour mari, afin que, par sa vertu, il maintînt le nom de la Ca' Tentoretto.³

À sa mort, le Tintoret lègue son atelier à ses fils, Domenico et Marco qui eux, faute de fils, le laissent à leur beau-frère Sébastien Casser. A contrario, la ville de

³ Cité in D. ROSAND, *L'art de Venise*, sous la direction de G. Romanelli, vol. I, Paris, Place des Victoires, 1998, p. 408.

Bologne est considérée centre artistique féminin, dévoilant des femmes à la tête d'ateliers dès la Renaissance. On songe évidemment à Elisabetta Sirani, mais on mettra toutefois un bémol. En effet, son père était infirme, et non décédé comme le Tintoret. Juridiquement, l'atelier est au nom du père, la fille faisant office de "co-gérante". La mort d'Elisabetta ne fait que confirmer cette réalité administrative, le père reprend ses droits sur l'atelier dont les petites mains ouvrières deviennent les deux sœurs d'Elisabetta ; l'atelier prend la forme d'une sorte de business familial orchestré par le père.

Les filles de peintres aux XVI^e et XVII^e constituent une majorité, une forme de gynécée artistique. Si le père de Sofonisba Anguissola n'est pas artiste, son éducation favorise le développement artistique de ses filles. Le cas de Sofonisba Anguissola est très marginal de ce point de vue, car elle est l'une des rares femmes peintres qui n'est pas fille d'artiste. Lavinia Fontana est, quant à elle, la fille d'un graveur et peintre renommé à Bologne, Prospero Fontana. Artemisia Gentileschi est d'abord le modèle de son père avant de recevoir son enseignement et de collaborer avec lui en Angleterre avant la mort de ce dernier. Barbara Longhi est également le modèle de son père, son élève, puis celle de son frère. Elisabetta Sirani ne déroge pas à la règle et développe son art auprès de son père déjà peintre. C'est ce qui l'incite partiellement à ouvrir une école réservée aux jeunes femmes dont la vocation artistique provient, la plupart du temps, d'un lien familial masculin tout de même.

Il est intéressant d'étudier les structures familiales afin de déceler le potentiel de réussite des filles d'artistes. Si Lavinia Fontana est issue comme Elisabetta Sirani d'un milieu familial privilégié et surtout intellectuel, Artemisia Gentileschi se forme de manière exclusivement manuelle. Elle apprend à lire et à écrire à la cour des Médicis. Fille unique suite aux décès de son frère et de sa sœur, Lavinia Fontana est en quelque sorte la "petite protégée" de son père et grimpe les échelons parallèlement à la carrière de son père. Une collaboration d'égal à égale s'instaure entre eux. Toutefois, soulignons que la concurrence n'existe pas vraiment entre Lavinia et son père, la première étant peintre, le second en grande partie graveur. Enfin, Prospero Fontana meurt au moment où la

carrière de sa fille prend son envol. Le cas est différent pour Artemisia Gentileschi, seule présence féminine à la maison. Elevée au même titre que ses frères, Artemisia reçoit une éducation masculine tant sur le plan privé que professionnel. À deux reprises, elle fait office de garde-fou pour son père en mauvaise posture à cause de ses humeurs intempestives. Et si le caractère relativement asocial de Giovan Andrea Sirani est reconnu, le cas d'Elisabetta Sirani est encore différent. Instruite, elle mène de front une carrière florissante et une activité didactique. Exploitée par son père jusqu'à sa mort prématurée, elle forme ses deux sœurs qui la remplacent avant de se marier. Le père est l'instigateur de ce relais familial, mais la passation se fait bien entre les sœurs, gommant le cadre hiérarchique. Concernant Elisabetta Sirani, la filiation biologique rejoint la filiation artistique. Le père naturel, mortel, endosse le rôle de père symbolique, éternel, et engendre une fille qui devient à son tour symbole de création féminine.

La peinture en héritage : l'école d'Elisabetta Sirani

En 1660, Elisabetta ouvre une école de dessin et de peinture réservée exclusivement aux femmes. Ce cas d'école est novateur dans le genre, car aucune femme auparavant n'avait ouvert son atelier dans un cadre purement didactique. Plus tard, en France, Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) choisit d'enseigner et de se représenter entourée de ses élèves. Plus d'un tiers des artistes bolonaises auraient été des élèves d'Elisabetta Sirani. Parmi ses élèves on compte : Lucrezia Bianchi encore active en 1670, portraitiste ; Maria Oriana Bibbiena Galli (1656-1749) qui exécute beaucoup de commandes pour les palais et les églises ; Angela Cantelli, peintre de scènes mythologiques, mais dont la présence dans l'atelier siranien n'est pas prouvée ; Ginevra Cantofoli ; Elena Maria Panzacchi ; Teresa Maria Coriolani active en 1670 et peintre de scènes religieuses ; Vincenza Fabbri encore active en 1680 et également peintre de scènes religieuses ; Veronica Fontana, unique graveuse sur bois au XVII^e siècle ; Veronica Franchi encore active en 1670 et peintre de *femmes fortes* ; Camilla Lauteri (1659-1681) débute auprès d'Elisabetta Sirani, mais qui est surtout l'élève de Carlo Cignani ; Anna Teresa Messieri ; Caterina Mongardi (morte en 1672) copie les œuvres d'Elisabetta Sirani ; Angela Teresa Muratori (1662-1708) s'initie au dessin avec Elisabetta ; Caterina Pepoli (née en 1617) ; Lucrezia Scarfaglia.

Veronica Fontana naît à Bologne en 1596 d'un père graveur qui lui enseigne les rudiments de la gravure avant que celle-ci n'intègre l'école d'Elisabetta Sirani. Le fait qu'Elisabetta Sirani pratique aussi la gravure incite Veronica Fontana probablement à féminiser l'art de son père. Elle reçoit deux prestigieuses commandes, l'une en 1677 consistant à illustrer l'œuvre de Lorenzo Legati, le *Museo Cospicuo* ; l'autre, un an plus tard, par Malvasia lui-même, qui lui demande de graver sur bois l'arbre généalogique des Carrache et de faire le portrait du peintre Francesco Brizio. Par la suite, elle illustre de nombreux ouvrages.

Elena Maria Panzacchi commence, a priori, à fréquenter l'école d'Elisabetta Sirani à l'âge de trois ans, tout comme Teresa Muratori. Ce jeune âge est problématique, rendant difficile l'attestation de leur appartenance au cercle

siranien. On sait pertinemment que deux fillettes de trois ans ne pouvaient pas recevoir un enseignement didactique des techniques picturales, et justifier d'un coup de pinceau affirmé. Pour ces deux jeunes filles issues de la bourgeoisie de Bologne, les études artistiques restent un moyen de posséder le minimum de bagage culturel dont doivent faire preuve les femmes nobles, et d'intégrer une école renommée dès leur plus jeune âge. Elena Maria Panzacchi prolonge son apprentissage artistique auprès d'Emilio Taruffi, peintre mineur. En 1696, elle épouse le très renommé docteur Landi, après quoi sa production picturale diminue. Angela Teresa Muratori est fille du professeur universitaire et médecin Roberto Muratori. Elle devient compositrice, chanteuse, mais surtout peintre de fresque, activité inédite pour une femme. Cette technique requérait par ailleurs une certaine force physique. Sa carrière prend réellement son envol à partir de 1684. Son mari, Tommaso Scannebecchi Monete, artiste lui aussi, ne l'empêche pas de s'épanouir dans son domaine. Ils n'ont pas d'enfants. À de rares exceptions comme Lavinia Fontana, l'absence d'enfants pourrait sembler un choix des artistes femmes privilégiant leur carrière et n'imaginant sans doute pas associer la création à la procréation. Teresa Muratori peint une dizaine de toiles religieuses, dont deux *Annonciations*, conservées en l'église Santa Trinità pour l'une, et San Giovanni Battista dei Celestini pour l'autre ; une *Madeleine* inspirée de celle de Giovan Gioseffo dal Sole et conservée au château de Postdam-Sanssouci ; un *Saint Jérôme* et son pendant, *Sainte Marie Madeleine* conservés à San Giovanni in Monte et inspirés probablement de la paire de tableaux exécutés par Elisabetta Sirani en 1660 pour la famille Zambeccari ; une fresque à la mémoire de *Roberto Muratori* en 1706 qui rend hommage à son père, *l'Immaculée Conception* conservée à Santa Maria di Galliera, dont l'inspiration siranienne est flagrante, *l'Incrédulité de Saint Thomas* également conservée à Santa Maria di Galliera, *l'Apparition de la Vierge à saint Pierre*, conservée en l'église Saint Dominique (à Ferrare, non loin de Bologne) et *Le Miracle de Saint Benoît* conservé à Santo Stefano. Elle compose également des oraisons sacrées, *Les jeux de Samson* et le *Christ mort*, qui sont édités et joués à Bologne.

D'autres comme Teresa Coriolani, Lucrezia Bianchi, Maria Orianna Bibiena sont filles d'artistes mais, au lieu de recevoir l'enseignement de leur père, elles

sont inscrites à l'école d'Elisabetta. Quant à Lucrezia Scarfaglia, elle est surtout connue pour son autoportrait acheté par l'impératrice Eléonore Gonzague en 1678 et aujourd'hui conservé à Rome ; autoportrait faisant écho à l'*Autoportrait en Allégorie de la Peinture* daté de 1658 (musée Pouchkine, Moscou) d'Elisabetta Sirani par l'image "renversée", offrant une symétrie miroitante entre les deux toiles, et par le clin d'œil à Cesare Ripa et son ouvrage l'*Iconologie* contenue dans la bibliothèque des Sirani, disposé sur une table à droite de l'artiste. Elève d'Elisabetta Sirani dans un premier temps, elle poursuit son apprentissage auprès de Domenico Maria Canuti. Elle réalise trois toiles illustrant des saintes - Thérèse, Marie-Madeleine et Catherine - pour la famille Albergati de Bologne, un *Christ mort* pour le docteur Papazzoni, une *Vierge* et un *Saint François Xavier* pour l'église des Jésuites, un *Saint Pascal* pour les sœurs du Corpus Domini. Ces commandes passées par des nobles ou des religieux bolonais rapprochent Lucrezia Scarfaglia d'Elisabetta Sirani dont l'éventail mécénal lui a permis de se construire un solide carnet d'adresses.

L'élève la plus connue de nos jours est Ginevra Cantofoli dont le portrait peint par Elisabetta Sirani elle-même est encore visible aujourd'hui. Ginevra Cantofoli est non seulement l'élève la plus âgée, mais elle est également plus âgée que son enseignante. Née en 1618 à Bologne, on lui reconnaît une activité picturale à partir de 1640. Elle se marie à l'âge tardif de 35 ans et a deux enfants. Si l'on occulte les dates un instant, on pourrait voir en Ginevra Cantofoli une très moderne *working girl*, par le petit nombre d'enfants (qui s'explique par la date tardive de son mariage), une indépendance financière, et une activité professionnelle. Elle intègre vraisemblablement l'école d'Elisabetta dès son ouverture, si l'on tient compte que les deux femmes se connaissaient auparavant. En effet, le portrait de Ginevra Cantofoli de la main d'Elisabetta Sirani est daté de 1656, quand Elisabetta n'avait alors que 18 ans et n'avait pas encore ouvert son école. Ginevra Cantofoli est la seule élève peinte par son professeur, ce qui prouve que leur lien était fort. Ses commandes lui parviennent principalement de sa protectrice, la comtesse Clemeza Ercolani Leoni, connue pour soutenir les femmes artistes. Très peu d'œuvres lui sont attribuées. En revanche, Luigi Crespi, dans ses biographies des peintres bolonais datées du XVIII^e siècle, révèle une

nouvelle technique inédite que Ginevra Cantofoli aurait pratiquée, la gravure sur cristal. Selon ce même auteur, elle fabriquait elle-même ses cadres en bois (en poirier ou en ébène) qu'elle gravait également. La finesse de son travail sur bois n'est pas sans rappeler les noyaux que la sculptrice bolonaise Properzia de' Rossi ciselait. Si la gravure sur bois est envisageable, celle sur cristal semblerait une invention de l'auteur. La cristallographie connaît des débuts timides au XVIII^e siècle avant de prendre son essor au XIX^e siècle en France. En 1995, Stefania Sabbatini a publié l'inventaire rédigé par Ginevra Cantofoli le 10 octobre 1668 en faveur de sa fille, répertoriant l'intégralité des biens de l'artiste. Sont citées 51 œuvres⁴, dont 21 de la main de l'artiste. Sont répertoriées notamment « sept portraits miniatures sur cristal », et « trois plus grands sur cristal » ; cet inventaire authentifierait donc en partie l'écrit de Crespi, prêtant une technique inédite à Ginevra Cantofoli. Toutefois, la technique ne semble pas parfaitement maîtrisée au vu du motif unique.

Les deux sœurs d'Elisabetta, enfin, Barbara et Anna Maria, peignent elles-aussi, même si leur carrière est en quelque sorte occultée par celle de leur sœur aînée. Ce n'est pas la première fois que l'on assiste à une sorte de collaboration entre sœurs, une alliance à la fois professionnelle et familiale : ce fut notamment le cas de Sofonisba Anguissola et de ses cinq sœurs. Ce le sera également plus tard avec Rosalba Carriera. Ces gynécées sororaux apportent une nouvelle explication à l'histoire des femmes peintres et favorisent l'interprétation de certains tableaux. Barbara commence à peindre vers 1661 et continue à exercer après son mariage avec un joueur de luth en 1666. Elle reste cependant très discrète et peint surtout des peintures religieuses. Anna Maria, quant à elle, ne se marie qu'à l'âge de 36 ans, en 1689, avec un docteur en philosophie et médecine qui l'encourage à continuer dans la voie artistique. Douée pour les tableaux d'autel, elle réalise une *Assomption* pour l'église Santa Maria di Casaglia à Caprara, une seconde *Assomption avec Saint Jean Baptiste et Saint Roch* pour l'église de Massa di Carrara, la décoration de l'autel de l'église San Vitale à Granarolo, le retable *Madone à la ceinture avec les saints Bartholomée et Augustin* pour la paroisse de Capugnano, une *Sainte Trinité avec Saint Martin évêque* pour l'autel de l'église de

⁴ Inventaire publié par Stefania Sabbatini et cité in M. PULINI, *Ginevra Cantofoli*, Bologna, Compositori, p. 139.

San Martino del Medesano, une *Adoration des Rois Mages* pour la paroisse de San Giulio (diocèse de Milan) et un *Ecce Homo* signé et daté de 1670 répertorié dans la collection du cardinal Marescotti à Fermo. Ayant très peu connu sa sœur, son apprentissage est de courte durée. Les sœurs Sirani sont totalement assujetties au mythe de l'aînée ; il persiste une sorte de matriarcat indirect. La généalogie familiale est bouleversée par la mort précoce et la stature du personnage d'Elisabetta. Son talent renaîtrait, survivrait en passant par ses sœurs. Puisqu'Elisabetta n'a pas eu d'enfants, ses sœurs font office de doubles clones. Il faut peindre pour lutter contre cette deuxième mort qu'est l'oubli, pour reprendre un thème cher au biographe et artiste toscan Giorgio Vasari.

Chronique d'une mort médiatisée

Elisabetta Sirani s'éteint brusquement vers 23 heures dans la nuit du vendredi 28 août 1665 d'un ulcère à l'estomac. Elle n'a alors que 27 ans. Sa dépouille est déposée dans la chapelle du Rosaire dans l'église Saint Dominique, auprès de Guido Reni ; sur la tombe figure cette épitaphe : *Elisabeth Siranae una cum Guidone Rheno tumulatae*. Cependant, la messe célébrée en sa mémoire n'a lieu que trois mois plus tard, le 14 novembre 1665, après un long procès contre Lucia Tolomelli, servante de la famille Sirani, accusée d'avoir empoisonné sa maîtresse. Lucia est une jeune orpheline qui travaille pour la famille depuis trois ans. Malgré une relation plutôt conflictuelle avec les parents d'Elisabetta, elle s'était prise d'affection pour la femme artiste. Le soir de la mort d'Elisabetta Sirani, Lucia s'apprêtait à se rendre sur la grande place de Bologne où se déroulait la traditionnelle fête de la *Porchetta*. Elisabetta peignait dans son atelier au moment où elle ressentit des douleurs intenses à l'estomac, puis des sueurs froides et des étourdissements. Sa mère et sa sœur Barbara se précipitèrent à son secours, appelèrent le médecin qui lui prescrivit un onguent afin de calmer les spasmes. Malgré la présence de trois médecins et les traitements administrés durant toute la nuit (on lui fit une purge biliaire, puis elle prit deux antitussifs), son état empira, et elle mourut quelques heures plus tard. Les médecins diagnostiquèrent un empoisonnement au vu des symptômes : douleurs intenses à l'estomac, ventre gonflé et extrémités livides. Ce diagnostic restait cependant hypothétique. Précisons qu'en ce milieu de XVII^e siècle, les ulcères, appendicites et tumeurs n'étaient pas encore connus du corps médical ; on ne pensait pas non plus à une intoxication alimentaire, le mal ne pouvait donc provenir que de l'extérieur. Giovan Andrea, convaincu qu'on avait empoisonné sa fille, demanda une autopsie. Elle fut pratiquée le 29 août 1665 par les trois médecins présents auxquels s'adjoignirent le Dottor Oretti et Messer Ludovico, barbier à l'Hôpital de la Mort et chargé d'inciser. Ils constatèrent un trou à l'intestin, et arrivèrent à deux conclusions divergentes : pour les docteurs Fabbri et Gallerati, la thèse de l'empoisonnement était la plus plausible. Pour les docteurs Mattaselani et Oretti, il s'agissait plutôt d'une inflammation.

Bouleversé par la perte de sa fille, Giovan Andrea était intimement convaincu qu'on l'avait empoisonnée et ce dernier répandit la rumeur dans toute la ville en proclamant qu'il fallait punir le coupable. Les soupçons s'orientèrent immédiatement sur Lucia Tolomelli qui avait manifesté son désir de partir juste avant la mort de l'artiste, mais Margherita et Giovan Andrea s'étaient catégoriquement opposés à son départ. C'est pourquoi, Giovan Andrea l'accusa d'avoir voulu se venger. De plus, une autre domestique, Anna Maria Donnini, accusa Lucia d'avoir versé une poudre rouge suspecte dans le déjeuner. Elle déclara ensuite que le lendemain, elle eut mal à la tête et au cœur, ce qui prouvait que Lucia avait tenté de l'empoisonner elle aussi. Lors d'un énième interrogatoire, elle soupçonna que la poudre était de la cervelle de chat broyée. Les superstitions sur les chats étaient très répandues à l'époque, aussi bien dans le milieu populaire que médical. En France, Ambroise Paré (1510-1590) soutint qu'ingérer de la cervelle de chat pouvait occasionner des douleurs à la tête, voire une légère démence.

Le temps du procès, Lucia fut emprisonnée. Le doute persistait donc et Lucia Tolomelli fut libérée pour être de nouveau arrêtée en avril 1666, car Giovan Andrea n'avait pas baissé les bras. Elle fut de nouveau longuement interrogée, mais ses réponses furent les mêmes. Entre doutes et suspicions, les différents interrogatoires reposaient surtout sur l'intuition personnelle de chacun. Le juge requit l'exil, condamnation légère pour une coupable, trop sévère pour une innocente. Involontairement, Malvasia démentit la rumeur en rédigeant la biographie *post mortem* d'Elisabetta Sirani. Il révéla non seulement qu'elle n'avait pas été empoisonnée, mais également l'ignorance des médecins de l'époque en matière d'anatomie féminine. Quel curieux paradoxe pour cette femme restée vierge et dont les entrailles furent ainsi ouvertes... En attendant la célébration officielle, le corps d'Elisabetta Sirani fut enterré le 29 août 1665 à 19h30 à Saint Dominique dans la tombe du sénateur Saulo Guidotti, ami de la famille et gardien des cendres de Guido Reni. Deux ans plus tard, le 3 janvier 1668, Giovan Andrea annula sa plainte et fit des excuses publiques à Lucia qui revint vivre à Bologne. Sans preuve tangible de la culpabilité de la servante, il ne pouvait que raisonnablement lui pardonner. Cet événement semble se répéter s'il l'on se réfère

aux archives criminologiques bolonaises. Un siècle avant Elisabetta Sirani, en 1548, Caterina Buttrigari, noble épouse du chevalier Francesco Buttrigari, mourut soudainement à l'âge de 25 ans. Les mêmes symptômes qu'Elisabetta Sirani la tourmentèrent pendant quelques jours avant de succomber à la douleur. Son mari avait tenté d'apaiser ses souffrances en lui administrant un bouillon la veille de sa mort. Elle expira dans la nuit, affichant un visage livide. Un ennemi de la famille accusa le chevalier d'empoisonnement sur son épouse. Comme pour le procès d'Elisabetta, une servante témoigna s'être sentie mal après avoir ingéré le bouillon, elle aussi. Le temps du procès, le chevalier fut emprisonné, avant d'être acquitté faute de preuves.

Le diagnostic définitif n'est établi qu'au XIX^e siècle⁵, suite à une étude approfondie des symptômes, des médicaments administrés et du niveau de vie de l'époque. Que les médecins aient cru à un empoisonnement au XVII^e siècle n'est toutefois pas anodin, car ce type de mort était courant. Il n'est pas surprenant non plus qu'une jeune femme décède du fait d'un stress généré par un excès de travail professionnel et domestique. Ce nouveau diagnostic établi deux siècles plus tard permet de clore définitivement le débat : Elisabetta Sirani a succombé à un ulcère à l'estomac ayant déclenché une hémorragie interne, dû au surmenage et, peut-être, aux pigments (notamment le vert) qui contenaient de l'arsenic.

Sa mort est pleurée et, même si les critiques d'art de l'époque n'ont guère prêté attention à ses toiles considérées comme mineures, nombreux sont ceux qui lui rendent hommage. La messe est accompagnée d'une musique composée justement pour la jeune défunte. À notre époque, les funérailles d'Elisabetta Sirani pourraient être qualifiées de médiatiques. Elles sont annoncées publiquement dans le journal hebdomadaire *Bologna* du 2 septembre 1665, ainsi que dans celui du 18 novembre 1665. Le public présent aux funérailles est des plus prestigieux et lettrés, et la cérémonie réunit tous les arts : peinture, architecture, sculpture, musique. On a l'impression qu'elles tendent au spectacle. Le marquis Fava rédige

⁵ O. MAZZONI TOSELLI Ottavio, *Di Elisabetta Sirani, pittrice bolognese, e del supposto veneficio onde credesi morta nell'anno 27 di sua età*, Bologna, Tip. Del Genio, 1833. A. BIANCHINI, *Prove legali sull'Avvelenamento della celebre pittrice bolognese Elisabetta Sirani*, Bologna, Guidi all'Ancora, 1854. A. MANARESI, *Elisabetta Sirani : la vita, la morte, la tradizione del veneficio, il processo, i prodomi, l'autossia, la "causa mortis", versi e prose*, Bologna, Zanichelli, 1898.

une sorte d'annonce nécrologique, soulignant que la mort d'Elisabetta Sirani fait partie des événements majeurs de la ville.

L'église est décorée de draps noirs brodés d'or, et, en son centre est érigé un catafalque d'environ 14 mètres avec une sculpture imitation marbre en taille réelle représentant Elisabetta Sirani peignant un portrait de son père dans son atelier. Ce portrait est l'une des œuvres marquant ses débuts en peinture ; il referme le cycle pictural, presque vital, de l'artiste, en reprenant un motif ancien - celui du portrait paternel - mais témoignant aussi du lien père/fille, un lien à la fois personnel et professionnel. Ce « temple de l'honneur », sorte de "Taj Mahal", élève l'artiste peintre au rang des plus grands représentants de la société bolonaise. Ce mausolée célèbre la peinture avec la statue de l'artiste assise devant son chevalet, pinceau et palette en main, bras tendu en pleine action, car Elisabetta était une femme d'action comme le souligne l'inscription latine « *velox non tarda* », rappelant sa frénésie dans le travail et sa disparition prématurée. Les trois autres inscriptions se réfèrent surtout à la mort et au deuil. Des emblèmes accompagnés de devises latines garnissent les murs de l'église. D'autre part, figurent plusieurs peintures sur la base octogonale du temple : des hiéroglyphes, une vierge accompagnée d'une licorne, un phénix et un aigle immergé de moitié dans un fleuve prêt à s'envoler. Enfin, plusieurs sirènes sculptées dans le marbre rendent hommage au patronyme de l'artiste. Ces variations sur motifs, associées aux devises latines, évoquent la mort précoce de l'artiste, sa virginité et l'exceptionnalité de son talent. Quatre animaux fantastiques animent le récit pictural : la licorne, emblème de virginité ; la sirène, symbole de luxure, certes, mais dont la signification est ici exclusivement patronymique ; le phénix qui renaît de ses cendres, mais également un animal qui se reproduit sans en passer par l'autre sexe, emblème d'une virginité féconde ; le dragon, symbole d'une activité permanente, d'un envoûtement, d'une fascination éternelle, comme si Elisabetta avait jeté un sort. D'autres devises rappellent que l'homme est tributaire du temps, de la maladie et que le destin peint à notre place : « *Sic fata colorant* ». Même si Elisabetta Sirani s'est éteinte trop vite, son travail est pérenne. Le fil rouge de tous ces symboles est le feu, car il est à la fois destructeur comme la mort fulgurante de la jeune artiste ; éternel, car les cendres continuent de brûler

et font revivre le phénix ; mystérieux quand il est utilisé en alchimie. Le cercueil est érigé à huit mètres de haut, avant d'être placé aux côtés de la dépouille de Guido Reni.

PARTIE 2 : Contexte artistique⁶

Le pinceau et le burin

1. Techniques

Le dessin

Les dessins d'Elisabetta Sirani sont répartis dans différents cabinets de dessins européens, notamment à l'Académie de Venise, à la Pinacothèque Nationale de Bologne, aux Offices de Florence et au Louvre à Paris. La plupart du temps aux motifs religieux, ces dessins sont parfois des esquisses préparatoires qui permettent aux historiens de retracer l'évolution de la pensée et du trait de l'artiste. C'est le cas pour le *Portrait d'Anna Maria Ranuzzi Marsigli en Charité* (1665, Coll. D'Art et d'Histoire de la Caisse d'Épargne, Bologne). Il est d'ailleurs aisé de constater la rapidité d'exécution de l'artiste qui dessine un visage en quelques coups de crayon.

Le regain d'intérêt pour le dessin a permis de (re)découvrir des œuvres restées dans les réserves des musées. Du 2 novembre 2006 au 4 février 2007, le musée des Beaux-arts de Rouen a honoré le "Génie de Bologne" avec des dessins des XVII^e et XVIII^e siècles. Figuraient une *Scène de banquet* de Giovan Andrea Sirani, qu'on peut confronter au *Repas chez Simon le Pharisien* conservé à la Chartreuse de Bologne, par la structure théâtrale suggérée par le rideau qui cadre la scène et par les personnages gravitant autour d'une table centrale, laissant penser que le sujet principal du dessin est la convivialité. Des éléments tels que le chien et l'urne antique se font écho dans les deux cas. Quatre dessins d'Elisabetta Sirani suivent. Il s'agit de la *Libération du possédé de Constantinople*, *La Vierge à l'Enfant dormant*, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* et *Le Christ chassant les marchands du Temple*. Elisabetta Sirani a utilisé les techniques de la sanguine, de la pierre noire et du lavis brun.

⁶ Il aurait été plus que pertinent d'intégrer les visuels des œuvres évoquées, mais cela n'a pas été possible pour des raisons évidentes de droits à l'image dont les démarches pour leur obtention sont compliquées, longues et parfois coûteuses. Bon nombre des œuvres d'Elisabetta Sirani sont toutefois accessibles sur internet.

Catherine Johnston, dans le catalogue de l'exposition de dessins bolonais du XVI^e au XVIII^e siècle à Florence, présente deux dessins d'Elisabetta Sirani : *Décollation de Saint Jean Baptiste* et le *Portrait de gentilhomme en demi-buste*. La signature de l'artiste figure sur les deux dessins, ainsi que l'annotation *ILL.^{mo} Sig. Co. Annibale Ranuzzi* sur le second. *La Décollation di Saint Jean Baptiste* n'est pas répertoriée dans le carnet tenu par l'artiste, excluant ainsi l'idée d'une esquisse préparatoire. Pourtant, Catherine Johnston précise qu'une gravure figure dans la liste établie par Adam Bartsch. Deux raisons peuvent expliquer l'absence de ce tableau : il est possible que le commanditaire ait finalement annulé la commande, ou, raison plus probable, il fait partie des toiles non répertoriées par l'artiste. Les peintures d'Elisabetta Sirani sont rares dans les collections françaises, mais les dessins représentent une piste intéressante qui permet d'entreprendre un travail préliminaire sur les toiles.

Les collectionneurs privés ne sont pas en reste face à l'école bolonaise qui suscite un engouement particulier à partir du siècle de Louis XIV. Le libraire, graveur, historien et collectionneur Pierre-Jean Mariette dédie un ouvrage à la collection Crozat, y faisant figurer une centaine de dessins de la main d'Elisabetta Sirani :

Vingt-cinq Dessesins, dont le Portrait de cette habile fille fait par elle-même, et une première pensée du tableau du Baptême de N. S. qu'elle a peint à la Chartreuse de Bologne ; Vingt-cinq desseins, dont une pensée pour le tableau Judit, et plusieurs idées fort agréables pour des tableaux de Vierges ; Trente-six desseins, dont une troisième pensée différente du tableau du Baptême de N. S. et diverses pensées pour les Vierges, dont quelques-unes sont tout à fait dans le goût du Guide.⁷

Cette critique confère un caractère conceptuel aux dessins, qualifiés d'« idées » et de « pensées ». Le ton, quelque peu condescendant, reste élogieux, si l'on se réfère au jugement de valeur : « habile fille ». Si la méthode utilisée par Elisabetta Sirani est novatrice, il n'en demeure pas moins que ses sources d'inspiration proviennent de l'école bolonaise. Guido Reni est indirectement, *via* Giovan Andrea Sirani, son premier maître graphique, compte tenu des nombreux dessins qu'elle

⁷ P. J. MARIETTE, *Description de la collection Crozat*, Genève, Minkoff, 1973, p. 64.

acquiert à bas prix. Disparu en 1642, Guido Reni laisse un héritage artistique étendu, certes, mais permet à d'autres artistes de prendre une place plus importante dans le domaine des arts bolonais jusqu'alors sous son haut patronage. Exilé de Bologne après de violentes disputes avec son maître, Simone Cantarini revient, influençant Elisabetta Sirani « duquel elle tient surtout l'improvisation légère qui était la caractéristique la plus marquante du Pesarese »⁸. Si le caractère novateur des dessins siraniens est indéniable, l'aspect quantitatif limite le qualitatif. L'artiste esquissait en effet un grand nombre de figures, sans les achever obligatoirement, gagnant un temps précieux pour se consacrer à ses commandes.

Dans le catalogue de la pinacothèque bolonaise établi par Marzia Faietti, un dessin de *Saint Jérôme* exécuté par Elisabetta Sirani a longtemps prêté à confusion malgré la signature : Il s'agit d'un dessin issu de la collection du professeur Santagata, traditionnellement inventorié comme un « sépia d'un anonyme du XVII^e siècle » ; en 1932, Mauceri suggère Mattia Preti ; Venturi et Bodmer l'attribuent plutôt à Luca Cambiaso, tandis que Dwight Miller et Philip Pouncey donnent le nom d'Elisabetta Sirani. La dernière proposition est retenue comme étant la plus crédible.

Otto Kurz a recensé 25 dessins d'Elisabetta Sirani et 19 de son père dans la collection de la Reine en Grande-Bretagne : *Caïn tuant Abel*, *David tuant Goliath*, *Tête d'enfant*, *Enfant Jésus*, *Saint Pierre pénitent*, *Mater Dolorosa*, *Immaculée Conception*, *Judith tendant la tête d'Holopherne à sa servante*, plusieurs études du *Baptême du Christ*, des *Douze Martyrs*, des allégories de la *Charité* et de la *Justice*. Le dessin représentant *Caïn tuant Abel* est traité dans un registre assez inhabituel chez Elisabetta Sirani. Iconographie religieuse une nouvelle fois, ce dessin est pourtant d'une rare violence. Aucune trace de sang n'entache la composition, mais l'acte même, le geste prodigué par Caïn traduit à lui seul l'atrocité de la scène. Les deux corps s'entremêlent comme pour le *Persée* de Cellini, le bourreau et la victime se confondent, rappelant leur lien fraternel, de sang. Et ce lien est justement la source du conflit. L'artiste fait preuve d'une

⁸ P. BELLINI, "Elisabetta Sirani" in *Nouvelles de l'Estampe*, 30, 1976, p. 7.

étonnante connaissance de l'anatomie masculine et, même si le dessin n'est pas daté, on le replacera plutôt dans des œuvres plus tardives. La musculature michelangélesque est en accord avec le mouvement ; Abel cherche à s'extraire de l'emprise de son frère, on a le sentiment qu'il lutte pour s'extirper, tandis que Caïn écume de rage en levant un bras prêt à tuer. Les rapides coups de crayon et les zones d'ombre accentuent l'atmosphère tragique et obligent le regard du spectateur à se fixer sur le mouvement du bras du meurtrier, comme si d'un instant à l'autre nous allions devenir les témoins d'un crime.

Les Arts graphiques du Louvre possèdent une belle collection de dessins de la main ou attribués à Elisabetta Sirani : *Dieu sur les nuages*, *Vierge allaitant l'Enfant*, deux *Charité*, *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean*, *Mort de Didon*, *Annonciation*, *Apparition de la Vierge à sainte Véronique et sainte Madeleine*, *Mort de saint Joseph*, *Sur des nuages, ange portant la croix et deux autres anges*, *Sainte famille avec sainte Elisabeth et saint Jean*. Issus de collections privées, ces dessins furent autrefois attribués à Guido Reni ou à Giovan Andrea Sirani. La technique du lavis brun utilisée par Elisabetta fut déterminante pour l'attribution à la jeune femme. Les sujets sont exclusivement religieux, à l'exception de la *Mort de Didon*. Plusieurs cas de figures se profilent quant au motif des dessins. Certains sont des esquisses préliminaires à la réalisation d'une toile, d'autres, à l'inverse, constituent des œuvres à part entière. *Dieu sur des nuages* est l'exemple le plus probant d'un essai de l'artiste qui a laissé apparente une mise aux carreaux. Les anges sur des nuages sont des figures retrouvées indépendamment dans différentes toiles de l'artiste, comme cet ange sur un globe, motif de la toile *L'Enfant Jésus sur le globe terrestre* (Pinacothèque Nationale, Bologne). L'*Apparition de la Vierge à sainte Véronique et sainte Marie-Madeleine* laisse apparaître un enfant brandissant une torche, motif retrouvé dans le tableau de *Judith triomphante* (1658, Burghley House Coll., Stamford). Marie-Madeleine affiche la même expression que celle conservée au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.

Les "copier-coller" étaient une pratique courante et permettaient de gagner du temps. En outre, ce dessin présente un intérêt particulier, en ce sens où les

trois femmes et en particulier la Vierge ont un visage jeune et réaliste ; les modèles vivants sont, peut-être, les sœurs Sirani. Un ultime point anecdotique est celui du visage très moderne de sainte Véronique. L'*Annonciation* et la *Sainte Famille avec sainte Elisabeth et saint Jean* sont également modernes dans leur composition. Comme pour ses héroïnes tragédiennes, Elisabetta a posé la scène de la sainte famille derrière un rideau, avec, en arrière plan, un paysage de ruines antiques. Très peu de tableaux de la jeune femme ont un paysage pour toile de fond ; de plus, l'attrait des artistes pour les paysages de ruines se propage surtout au siècle suivant. La composition de l'*Annonciation* reprend celle de ses contemporains, notamment celle de Philippe de Champaigne. De facture baroque, les anges occupent le ciel, tandis que l'ange Gabriel est placé du côté droit au lieu de l'habituel côté gauche. Dans son carnet, Elisabetta indique plusieurs commandes de Vierge à l'Enfant, dont 6 allaitantes et deux avec saint Jean. Une *Femme allaitant un enfant* apparaît également dans les inventaires du musée des Beaux-arts de Dijon. Les deux représentations de la *Charité* sont les ébauches du *Portrait de Anna Maria Ranuzzi et ses enfants*. "L'intrus" de cette collection graphique, la *Mort de Didon*, est loin de passer inaperçu dans l'étude du répertoire des *femmes fortes* d'Elisabetta Sirani. Enfin, un dessin⁹ à ce jour inédit représentant très certainement Dalila coupant une mèche de cheveu à Samson, est attribué à Elisabetta Sirani. Elle représente Dalila en peinture, seule, après qu'elle a coupé la mèche. Le dessin pourrait être l'anticipation du tableau. Dans son carnet, elle indique également un tableau représentant Samson peint la même année que Dalila (1657), identifié lors d'une vente aux enchères Semenzato à Bologne. Le personnage de Samson ne présente aucune inversion des rôles, comme le laisserait supposer la *Dalila* en possession des ciseaux fatidiques, mais fait acte de fougue et de virilité, conséquences de sa force surdimensionnée.

⁹ Découvert chez un antiquaire.

La gravure en Italie aux XVI^e et XVII^e siècles : art mixte ?

La gravure, perle rare

La technique de la gravure, en pleine expansion entre le XVI^e et le XVII^e siècle en Italie, est majoritairement masculine comme la plupart des disciplines artistiques d'une manière générale. La gravure n'a pas bénéficié d'un engouement certain après la diffusion des préceptes de Baldassare Castiglione dans son ouvrage *Le Courtisan* (1528), où il concède aux femmes nobles un dilettantisme artistique et intellectuel afin de briller en société. En effet, peu de femmes pratiquent la gravure qui requiert des connaissances mais surtout une pratique aguerrie :

La pratique de la gravure chez les femmes n'a pas bénéficié de la même reconnaissance que la peinture, sans doute à cause des préjugés inconscients quant à la pratique d'une activité dite "mineure". En effet, le domaine de la gravure n'a pas fait l'objet de critiques historico-artistiques, malgré la tentative de remettre à la lumière l'activité artistique féminine à partir des années 70 ; afin de prouver que les femmes pouvaient faire aussi bien que les hommes, on a préféré investir les arts majoritairement prisés, retombant par conséquent dans les rouages de jugements préétablis. Il est pourtant nécessaire de traiter dans son ensemble toutes les pratiques artistiques auxquelles les femmes s'adonnèrent afin d'appréhender leur apport dans le milieu des arts visuels, au-delà de la simple dichotomie homme/femme.¹⁰

Cette rareté de femmes graveurs relève avant tout d'une mise à l'écart de la discipline en général, n'apparaissant pas comme académique au sens premier du terme, et d'une certaine réticence donc à opter pour cette pratique. Il va de soi que les maîtres en la matière sont moins nombreux que les peintres et que, comme il s'agit dans la plupart des cas de filles ou femmes d'artistes, les possibilités sont indéniablement amoindries. Il n'est donc aucunement question de scission entre hommes et femmes dans l'art de la gravure, mais plutôt d'une dépréciation générale de la gravure. À cela s'ajoute une carence monographique récurrente. On recense une petite dizaine de graveuses dont les noms nous sont parvenus entre le

¹⁰ Silvia URBANI, "Sul ruolo della donna incisore nella storia del libro illustrato", in Gabriella ZARRI, *Donna, Disciplina, Creanza Cristiana dal XV al XVII secolo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1996, p. 367. Toutes les traductions issues d'ouvrages publiés en italien sont de l'auteure de cet essai.

XVI^e et la fin du XVII^e siècle. L'association parentale (père/fille) ou maritale est le plus souvent une condition *sine qua non* à l'action artistique d'une femme. Dans sa biographie consacrée à Marcantonio Raimondi, Filippo Baldinucci écrit : « Il avait une femme assez reconnue dans le milieu de la gravure »¹¹. Plus tard, Giovanni Gori Gandellini reprend la même information : « Il avait une femme qui se distingua dans le milieu de la gravure »¹². Pourtant, aucune œuvre de la main de l'épouse de Raimondi n'est connue à ce jour ; il ne serait pas absurde de supposer que certaines œuvres du graveur soient en fait des œuvres à quatre mains, voire attribuées à Raimondi alors qu'elles sont de la main de son épouse. On remarque que ces femmes ne sont pas non plus nommées, les plongeant dans un anonymat difficilement réversible.

L'originalité de la bolonaise Elisabetta Sirani ne réside donc pas tant dans le genre - la gravure - mais tient plutôt au nombre limité de femmes ayant opté pour la même technique : Properzia de' Rossi, bolonaise ; Diana Scultori, mantouane ; Veronica Fontana, bolonaise ; Annamaria Vaiani, florentine ; Isabella Piccini, vénitienne ; Teresa del Po, napolitaine. Silvia Urbani et Gioconda Albricci¹³ notent que les deux graveuses majoritairement connues sont Diana Scultori et Elisabetta Sirani. La carte géographique de ces graveuses est cantonnée à quatre grandes villes, dont Bologne qui semble avoir une nouvelle fois la primauté, si monopole il y a. On assiste donc à des phénomènes locaux et ciblés, ce qui impacte la constitution d'un réseau mécénal et par extension une diffusion à plus grande échelle, nationale, européenne ou bien internationale.

¹¹ Filippo BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare in rame*, Firenze, G. B. Stecchi et A. G. Pagani, 1667, I, p. 22.

¹² Giovanni GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena, V. Pazzini Carli e figli, 1771, III, p. 141.

¹³ Gioconda ALBRICCI "Donne incisori nei secoli XVI e XVII", in *I Quaderni del conoscitore di stampe*, 19, 1973, p. 20-25.

Carte géo-biographique des graveuses

La première bolonaise graveuse serait Properzia de' Rossi selon Vasari, voie marginale pour la sculptrice. Veronica Fontana et Elisabetta Sirani sont pour ainsi dire les deux héritières de Properzia de' Rossi dans le domaine de la gravure, et si Veronica Fontana prend de l'avance sur Elisabetta Sirani en faisant son apprentissage auprès de son père Domenico Maria, cela ne l'empêche pas de devenir son élève quand cette dernière ouvre son école en 1660. Elisabetta Sirani est par conséquent la seule femme à pratiquer la gravure en professionnelle à Bologne. Le point commun essentiel de ces artistes est leur pluridisciplinarité à plus ou moins grande échelle. Certaines sont d'ailleurs surtout connue pour leur activité picturale plutôt que pour leurs gravures.

Properzia de' Rossi¹⁴ est citée en tant que sculptrice par Vasari ; elle est l'unique biographie féminine dans son ouvrage phare, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*. Hormis la microsculpture sur noyaux de fruits, puis les bas-reliefs en marbre réalisés pour l'église de Saint Pétrone à Bologne, Properzia de' Rossi ne semble pas susciter l'intérêt des historiens hors de ce cadre bien précis. D'autre part, aucune gravure sur cuivre n'a été retrouvée, ce qui remet en question l'affirmation vasarienne qui se base ici sur des récits oraux lors d'une visite à Bologne. Diana Scultori (1547-1612) est également citée ponctuellement par Vasari, mais cette fois des preuves visuelles de cette activité de gravure existent. Fille et sœur d'artiste (Giovan Battista et Adamo Scultori qui lui fournissent en grande partie les dessins à graver), Diana Scultori doit pourtant sa formation à Giulio Romano. Vasari, touché par son talent, la décrit ainsi : « [...] une fille nommée Diana grave elle aussi si bien, que c'en est une chose merveilleuse ; et moi qui l'ai vue, très aimable et gracieuse jeune fille ainsi que ses très belles œuvres, j'en suis resté stupéfait »¹⁵. Issue d'une fratrie exclusivement féminine (comme les sœurs Anguissola et Sirani), Diana Scultori se

¹⁴ Fille de notaire, Properzia de' Rossi (1490-1530) ne manquait pas de talent : musicienne, chanteuse, on découvrit après sa mort qu'elle copiait brillamment les œuvres de Raphaël. Elle composa ses premières œuvres à l'aide de noyaux d'abricots, de cerises et de pêches, puis prit quelques cours de gravure avec Marcantonio Raimondi qui travaillait pour Raphaël. Plus tard, elle sculpta ses œuvres dans le marbre.

¹⁵ Giorgio VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton p. 490.

partage entre sa ville natale où son père travaille encore pour la cour, Mantoue, et la ville papale où elle est justement en contact avec Grégoire XIII - le même contact artistique que la peintre Lavinia Fontana - où elle est admise à la *Congregazione dei Virtuosi del Pantheon*. En 1567, elle épouse l'architecte Francesco da Volterra avec lequel elle s'installe définitivement à Rome avant d'être la première femme autorisée à vendre son travail sous son propre nom. Malgré un éventail large de motifs religieux, mythologiques et même historiques, elle est surtout une excellente imitatrice, car, comme le révèle Gioconda Albricci, « Les gravures de Diana Scultori ne relèvent pas de l'invention puisqu'elles sont issues de dessins et peintures d'autres »¹⁶.

Annamaria Vaiani (active entre 1623 et 1658) est formée auprès de son père graveur. On connaît son visage grâce au portrait gravé d'elle par Claude Mellan. Ce dernier nous apprend qu'elle est florentine, peintre et graveuse. Ces informations nous permettent de conclure qu'elle utilise ses propres dessins, étant à l'évidence en mesure de s'auto-fournir. L'information sur sa ville d'origine est un élément précieux, car elle entérine le lien avec Galilée qui devient très vite son protecteur. Elle est issue d'un milieu favorisé, chante, joue d'un instrument et est instruite¹⁷. Elle collabore surtout à l'illustration d'ouvrages encyclopédiques : *Museum Cartaceum*, *De Florum cultura* où elle excelle avec ses gravures florales. Elle épouse un peintre de batailles, Giacomo Cortese en 1647 à Rome où elle s'établit jusqu'à sa mort. Son testament nous apprend qu'elle avait trois sœurs¹⁸. Dans son article, Maria Barbara Guerrieri Borsoi nous livre les chiffres correspondant à une partie de la rétribution de l'artiste et sans surprise, on découvre qu'elle était sous-payée. Nous ne connaissons en revanche pas celle de la religieuse Isabella Piccini (1644-1734), mais nous savons qu'elle réussit à elle seule à faire vivre les sœurs du couvent Santa Croce à Venise. Née dans une famille de graveurs, elle exploite le filon en proposant ses services aux éditeurs de la lagune et obtient du Doge l'autorisation d'exercer son activité. Elle travaille seule, sur des plaques de cuivre

¹⁶ Gioconda ALBRICCI, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷ Maria Barbara Guerrieri Borsoi, « Novità su Alessandro e Anna Maria Vaiani, in *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, XXVII (2009), p. 241-264.

¹⁸ ASR, TNC, uff. 30, B. De Sanctis, prot. 195, cc. 779 e ss., in data 20 dicembre 1653.

fournies par les éditeurs et grave principalement des motifs religieux inhérents à sa situation.

L'activité de gravure est, contrairement à ses consœurs évoquées précédemment, secondaire voire tertiaire chez Teresa del Po (1649-1713). Elle est née à Rome auprès d'un père et d'un frère artistes. Elle est avant tout connue pour ses miniatures et ses peintures. Moins connue que la vénitienne Rosalba Carriera, elle produit de nombreux portraits au pastel. Ses gravures illustrent des ouvrages à caractère géographique et historique. Elle finit ses jours à Naples, d'où, très certainement, le report de sa biographie par Bernardo De Dominici dans ses biographies des artistes napolitains en 1742. Il reporte que cette dernière a une fille à laquelle elle transmet la technique de la gravure sans que celle-ci n'excelle cependant¹⁹. La transmission est largement subordonnée au maître d'atelier, un homme, et la transmission de mère en fille ou entre sœurs est plus compliquée à instaurer. La première école féminine connue est celle de la bolonaise Elisabetta Sirani, et reste somme toute modeste. Deux artistes semblent avoir gravé, sans que l'on sache vraiment si elles tiennent la technique de leur enseignante. Il s'agit de Veronica Fontana et Ginevra Cantofoli, les deux élèves d'Elisabetta Sirani les plus connues.

Elisabetta Sirani, un "cas" bolonais

Les gravures d'Elisabetta Sirani représentent un enjeu particulier dans l'étude à la fois sociologique et artistique de son parcours. Elle privilégie la gravure sur cuivre et reprend elle aussi la technique de l'eau-forte, « comme passe-temps », comme le révèle son biographe Carlo Cesare Malvasia. Contrairement à Diana Scultori, elle ne copie pas. Ses gravures sont des originaux et apportent un complément non négligeable à l'analyse de ses tableaux, et plus particulièrement à l'étude des détails et des choix dans la composition. Elisabetta Sirani est remarquable de ce point de vue-là, car un lien est facilement détectable entre sa production picturale et ses gravures. Hormis Annamaria Vaiani, peintre de fleurs, et Teresa del Po qui a laissé quelques miniatures en peinture, Elisabetta

¹⁹ Bernardo De Dominici, *Vite de'pittori, scultori, ed architetti napoletani*, II, Napoli, Ricciardi, 1742, p. 516.

Sirani est la seule à allier la technique de la gravure à celle de la peinture et à proposer une production aussi riche. Grâce à ses recherches, Adelina Modesti a recensé 15 gravures dont la première remonte à 1657.

Carlo Cesare Malvasia est le premier à établir une liste sommaire des gravures de l'artiste dans sa biographie felsinienne, soit 6 estampes. Adam Bartsch, dans son ouvrage *Le Peintre graveur* de 1819, en répertorie seulement 10. Paolo Bellini dans son article paru dans « Nouvelles de l'Estampe » en 1976 en répertorie deux supplémentaires, tandis qu'Adelina Modesti ajoute cinq autres gravures depuis Bartsch²⁰ dont voici la liste en 1819 deux saintes Vierges, deux Sainte Famille, deux Repos en Egypte, une Vierge à l'Enfant, Notre Dame de douleurs, une Décollation de Saint Jean Baptiste, un Saint Eustache. Les gravures sont toutes décrites précisément : sujet et traitement, technique, taille de la gravure. Ces descriptions attestent l'intérêt du spécialiste et l'inclusion d'Elisabetta Sirani dans le cercle des graveurs chevronnés. Huit estampes sont signées de la main de Sirani, les deux autres lui sont attribuées. À plusieurs reprises, son nom apparaît à côté de celui de son père, laissant présager une attribution paternelle ou double. Deux raisons expliquent cela : certains sujets gravés découlent directement du répertoire pictural de Giovan Andrea Sirani, une alliance père-fille est envisageable étant donné qu'ils partagent le même atelier et qu'Elisabetta Sirani tient une partie de son savoir-faire de son père. Enfin, *Notre-Dame de douleurs* et *Saint Eustache* sont deux peintures de l'artiste datées toutes deux de 1657, et répertoriées dans son carnet. Suite à cet ouvrage non exhaustif des gravures d'Elisabetta Sirani.

Luigi Malaspina rédige un catalogue de ses œuvres en 1824, incluant trois gravures de l'artiste, dont une absente du catalogue viennois : « *Bacchanale d'enfants*, 100x145 mm. État unique, avec, en bas à gauche dans la composition inférieure, la signature : *Lizabetta Sirani fe* et en bas à gauche dans la composition supérieure, les initiales *E.S.f.* Coll. : Malaspina (2 exemplaires), dont un coupé en deux parties »²¹. Le verbe « invenit » atteste l'originalité de l'œuvre. Enfin, dans

²⁰ Adam BARTSCH, *Le peintre graveur*, Vienne, chez Pierre Mechetti, 1819, dix-neuvième volume, p. 151-159.

²¹ P. BELLINI, *op. cit.*, p. 12.

son *Dizionario degli artisti incisori italiani dalle origini al XIX secolo*, Armando Pelliccioni ajoute quelques gravures à la liste de ses confrères : « Sant'Elisa » ; « Sansone e Dalila » en 1656 ; une « Testa di Cristo » en 1658 et une « Nascita di Cristo » en 1660²². L'ajout d'un Samson et Dalila dénote avec les autres gravures consacrées exclusivement à des sujets religieux. Adelina Modesti ajouterait même une *Vénus*, conservée au Cabinet des dessins et estampes de la Pinacothèque Nationale de Bologne sous l'appellation « Anonyme de l'école de Guido Reni » :

L'estampe révèle aussi bien la technique de Sirani, que ses modèles iconographiques et les profils féminins très proches, par exemple, de la Galatée que la peintre réalisa pour le marquis Ferdinando Cospi en 1664, ainsi qu'au dessin à la sanguine de l'Andromède de Lyon (Musée des Arts Décoratifs). Le profil du corps et la pose de Vénus ont été repris en particulier dans un tableau inédit, Eurydice et Orphée (exposé par Savelli à la Biennale des Antiquaires à Florence en 2001), dans la deuxième figure à gauche.²³

La liste établie par Bartsch est avant tout descriptive, mais elle signale qu'Elisabetta Sirani maîtrise parfaitement la technique de la gravure, au point d'agrémenter ses estampes de détails. La Vierge inspirée d'un dessin de Raphaël élargit l'éventail des sources d'inspiration de Sirani, offrant au passage un point commun supplémentaire avec Properzia de' Rossi qui copia les dessins de Raphaël avant elle. Les ajouts postérieurs à la liste de Bartsch ouvrent la perspective de prochaines attributions en dehors du champ religieux.

La technique d'Elisabetta Sirani est précise et remarquable dans le milieu artistique, ce qui atteste un talent indéniable quand on sait que le milieu des graveurs est plutôt fermé :

La technique de Sirani révèle peu de coups de burin et très fins, des marques assurés et tendres autour des visages et des mains, une élégance soignée mais éloquente dans les vêtements et les poses. Dans l'ensemble de ses gravures on retrouve une inspiration de la manière libre et vive du Parmesan, écartant toutes les tendances plus traditionnelles des Carrache. La technique de l'eau-forte, avec sa possible malléabilité, beaucoup plus variée

²² A. PELLICCIONI, *Dizionario degli artisti incisori italiani*, Modena, Gualdi Germano & figli, 1949, p. 168-169.

²³ A. MODESTI, "Alcune riflessioni sulle opere grafiche della pittrice Elisabetta Sirani nelle raccolte dell'Archiginnasio" in *L'Archiginnasio*, 96, 2001, p. 151.

qu'au burin, s'accordait bien avec les nouveaux concepts plus libres du XVII^e siècle, générateurs de spontanéité bien que parfois aux dépens de l'équilibre formel. Pointait alors une nouvelle suggestion de la ligne et de sa fonction, et la vive et jeune Elisabetta Sirani en était porteuse dans des œuvres qui encore aujourd'hui apparaissent noblement abouties.²⁴

On comprend que, malgré sa rapidité d'exécution, Elisabetta Sirani ne s'engageait pas dans des activités sans une maîtrise de l'activité en question. Adelina Modesti constate un perfectionnisme de la part de l'artiste, et une progression dans l'exécution des gravures : « Certaines fois, Sirani et ses assistantes produisaient plusieurs tirages de la même œuvre jusqu'à l'obtention d'une estampe parfaite, claire et propre »²⁵. Lorsque l'on compare les gravures d'Elisabetta Sirani avec celles de Simone Cantarini et de Francesco Gessi, la ressemblance est parfois frappante, à tel point que certains historiens s'y sont perdus, comme c'est le cas d'une œuvre conservée à Modène, attribuée autrefois à Elisabetta Sirani. Dans son ouvrage sur les œuvres de Modène, Gian Filiberto Pagani décrit ainsi une toile : « Le Repos d'Égypte [...] on dit que c'est une œuvre d'Elisabetta Sirani, moi je crois qu'elle est de Francesco Gessi »²⁶. Les peintres-graveurs Simone Cantarini et Francesco Gessi sont donc les sources d'inspiration directes et contemporaines de l'artiste. *Il piccolo S. Giovanni Battista*, *Il Riposo in Egitto* et *S. Antonio da Padova* de Simone Cantarini sont particulièrement frappants par leur ressemblance avec les gravures d'Elisabetta Sirani. Quant aux graveurs ayant exercé à Bologne, Francesco Curti et Oliviero Gatti, ils ont vraisemblablement inspiré Sirani, l'un ayant travaillé avec Le Guerchin, le second avec Guido Reni. Leurs études anatomiques pouvaient présenter un intérêt particulier pour la peintre-graveuse cantonnée aux illustrations et à qui l'étude du nu était formellement interdite.

²⁴ G. ALBRICCI, *op. cit.*, p. 25.

²⁵ A. MODESTI, *op. cit.*, p. 154-155.

²⁶ G. F. PAGANI, *Le pitture e sculture di Modena*, Modena, per gli eredi di Bartolomeo Soliani stampatori ducali, 1770, p. 81.

La peinture et sa diffusion commerciale

Elisabetta Sirani privilégie l'huile sur toile, même si certaines toiles sont peintes sur cuivre. En revanche, une hétérogénéité est présente dans les différentes techniques abordées par l'artiste. De toutes les femmes peintres²⁷, Elisabetta Sirani est celle qui représenta le plus de personnages sur une même toile (on pensera au *Baptême du Christ*), dont les expressions ne sont pas des copies conformes les unes des autres. Bien qu'elle sache adopter un style original, Elisabetta Sirani s'inspire de ses confrères bolognais et émiliens Guido Cagnacci, Francesco Gessi, Le Guerchin, Lorenzo Pasinelli, Guido Reni et Flaminio Torri. Cependant, elle sait aisément jongler avec les styles, en passant du maniérisme classique au faste baroque, utilisant par conséquent une palette variée. À la fois conservatrice et novatrice, son originalité ne tient pas seulement au fait qu'elle est avant tout une femme, mais aussi à ses connaissances érudites et techniques de la peinture. En fine observatrice de son environnement, elle associe la réalité à la fiction, représentant ses modèles comme des allégories dans un cadre réel. Il est vrai qu'elle n'a jamais peint de nature morte, mais elle a souvent introduit des éléments naturels dans ses tableaux, créant ainsi une ambiance plus riche et plus vivante, pouvant être confrontée à la première école bolognaise des Carrache. On pressent fortement une influence du Guerchin pour la couleur, des Carrache pour le tracé, et toujours de Guido Reni pour le clair-obscur.

Un réseau plus commercial s'instaure à Bologne, permettant aux historiens d'aujourd'hui de recouper les choix de certains artistes avec les noms de commanditaires généralement attirés par des œuvres de style similaire. C'est le cas de Simone Cantarini et d'Elisabetta Sirani qui mentionnent 7 noms identiques dans leurs livrets : le banquier Andrea Cattalani, le sénateur Melara, le docteur Antonio Biagi (commanditaire de Barbara Sirani), le marquis Cospi, l'érudit Negri, et les nobles Simone Tassi et Lorenzo Zagoni. La liste des mécènes de Simone Cantarini nous permet aujourd'hui de constater l'étendue du réseau commercial bolognais, de le comparer ensuite à la sphère plus intime d'Elisabetta Sirani pour conclure que l'artiste femme n'était lésée ni d'un point de vue économique, ni

²⁷ Lavinia Fontana avait tenté l'expérience avec la *Reine de Saba*, mais les visages étaient tous similaires.

d'un point de vue social, même si un écart persistait entre homme et femme comme le démontre Olivier Bonfait : « 1690, Palais Ranuzzi, le "quadro grande con due figure di Elisabetta Sirani " vaut 200 lires ; à la fin du XVIII^e siècle, la cote d'Elisabetta Sirani est montée à 400 »²⁸. Il précise en outre que le *Centaure*, maintenant attribué à Giovan Andrea Sirani, était, quant à lui, coté à 750 lires. C'est la preuve tangible que les femmes étaient sous-évaluées par rapport aux hommes, et que la mort tragique d'Elisabetta Sirani contribua à faire grimper les prix²⁹. Paradoxalement, si l'on compare le livre de comptes du Guerchin, apparaissent distinctement l'année, le jour, le mois, le nom de l'œuvre et celui de son commanditaire, ainsi que la somme reçue au final. L'intérêt économique ne transparaît pas dans le carnet d'Elisabetta Sirani, relevant plus du carnet de bord, voire du livre de souvenirs, que d'un véritable livre de comptes.

²⁸ O. BONFAIT, *Les Tableaux et les Pinceaux*, Rome, Ecole française de Rome, 2000, note 111, p. 178.

²⁹ Dans son essai sur les œuvres graphiques d'Elisabetta Sirani, A. Modesti passe en revue plusieurs inventaires de familles bolonaises établis au XVIII^e siècle et affiche les prix des œuvres de la jeune femme. Si on fait la moyenne, toutes œuvres confondues, on obtient une valeur de 430 lires. D'autre part, la *Timoclée* valait 1000 lire au XVII^e, et 1500 en 1754.

2. Genres

L'autoportrait

Elisabetta Sirani apparaît comme celle qui détient le record d'autoportraits à Bologne dans une période définie. Il est relativement ardu de comptabiliser le nombre exact de ses d'autoportraits, car la majeure partie est perdue ; il a fallu se baser sur des écrits de l'époque ou des gravures afin d'en retrouver la trace. D'autres ont été attribués à l'artiste. Or il semblerait qu'elle ait aussi posé en tant que modèle. Enfin, elle s'est représentée sous les traits de différents personnages, allégoriques ou mythologiques. Si on les classe en fonction de cette donnée, voici ce que donnerait une éventuelle liste d'(auto)portraits :

Autoportraits avérés :

- *Autoportrait en petite sainte*, 1658, huile sur toile, Bologne, Pinacothèque Nationale.
- *Autoportrait en tant qu'Allégorie de la Peinture*, 1658, huile sur toile, Moscou, Musée Pouchkine.
- *Autoportrait en dame*, 1660, dessin à la plume, à l'aquarelle et à l'encre brune, Oxford, The Asmolean Museum.
- *Autoportrait*, 1660, dessin à la plume, Genève, Collection privée.
- *Autoportrait*, 1664, dessin à la sanguine, Liverpool, musée National.
- *Autoportrait* (La peinture ?), 1665, huile sur toile, Florence, musée des Offices.
- *Autoportrait d'Elisabetta Sirani*, Bologne, Bibliothèque Communale de l'Archiginnasio, gravure de Lorenzo Tinti, 1665.
- *Autoportrait d'Elisabetta Sirani en train de peindre son père*, Bologne, Bibliothèque Communale de l'Archiginnasio, gravure de Luigi Martelli publiée en 1833 dans l'ouvrage d'Ottavio Mazzoni Toselli, *Racconto storico*.

Sujets mythologiques ou allégoriques dont Elisabetta Sirani fut - peut-être - son propre modèle :

- *Allégorie de la Musique*, 1659, huile sur toile, Collection privée.

- *Melpomène, muse de la tragédie*, 1664, huile sur toile, Washington, National museum of women in the Arts.
- *Circé*, non daté, huile sur toile, Bologne, Antichità Il Leone.

Portraits d'Elisabetta Sirani :

- Barbara Sirani, *Portrait d'Elisabetta Sirani*, 1665, huile sur toile, Bologne, Pinacothèque Nationale. Autrefois attribué à Elisabetta Sirani.
- Veronica Fontana (?), *Portrait d'Elisabetta Sirani*, 1678, gravure sur bois, Bologne, Pinacothèque Nationale.
- Pierfrancesco Cittadini (attribué à), *Portrait d'Elisabetta Sirani par elle-même*, non daté, huile sur toile, Caen, musée des Beaux-arts. Autrefois attribué à Elisabetta Sirani.

Le premier autoportrait d'Elisabetta Sirani, malheureusement perdu après avoir été dans la collection Hercolani jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, a été gravé par Luigi Martelli. Elle s'est représentée en train de peindre un portrait de son père. Plus achevé, son deuxième autoportrait à l'aquarelle la représente en noble dame de la société : elle pose dans un habit luxueux, à la mode française, portant les bijoux que ses commanditaires lui avaient sans doute offerts. Elle reçut en effet de nombreux dons, et le fait de les arborer dans ses tableaux permettait également de remercier ses mécènes. Ces deux autoportraits d'Elisabetta se rapprochent de ceux de Sofonisba Anguissola ou de Lavinia Fontana³⁰ qui se représentèrent toujours au clavecin, avec un pinceau ou un livre, et parées de leurs plus belles robes. De la même manière, un autoportrait de 1665, conservé au musée des Offices à Florence³¹, la montre richement vêtue, aristocratique, dans une pose qu'elle utilisait souvent pour ses portraits. À gauche, on aperçoit une palette, mais dont la présence n'est que suggérée. Un dessin conservé à Liverpool représente seulement son visage souriant, tourné vers le spectateur.

³⁰ On peut rapprocher les "dessins-autoportraits" d'Elisabetta Sirani de celui de Lavinia Fontana conservé à New York à la Pierpont Morgan Library, sur lequel elle apparaît en noble dame.

³¹ L'autoportrait des Offices interroge les conservateurs, qui se demandent s'il s'agit d'une allégorie de la peinture. Cette hypothèse semble peu recevable, dans la mesure où elle se présente simplement un pinceau dans une main et une palette dans l'autre, sans autres attributs.

Une allégorie, celle de la musique, pourrait être un autoportrait. Seulement, Elisabetta Sirani ne mentionne aucunement qu'elle se soit représentée en allégorie de la musique, elle écrit seulement : « une demie figure de la *Musique* en 1659 ». Pourtant, il ressemble étrangement à *l'Allégorie de la peinture* : la femme se tient assise ; dans une main elle tient une partition, dans l'autre un livre de chant pendant qu'elle s'exerce justement au chant. Derrière elle, sont disposés divers instruments de musique : une flûte, un luth, un violon et une épinette, dont les touches laissent deviner la signature de l'artiste. Elle porte des vêtements luxueux et ressemble trait pour trait à l'artiste. À rebours de la Peinture, la composition de la Musique n'est pas tributaire du traité de Ripa. En revanche, une toile de Giovan Andrea Sirani répertoriée tardivement dans *Le pubbliche virtù* (1983) et intitulée *Les Beaux-Arts*, présente des caractéristiques communes et dans la composition - notamment la position du modèle et le regard dirigé vers le haut - et par le choix du sujet, la représentation des arts - la peinture, la musique et la poésie dans le cas présent. L'expression et la finesse des traits du visage renvoient également à la *Sainte Cécile* de ce dernier, datée de 1640 et conservée au Louvre. L'association peinture/musique était plus propre au XVII^e siècle que le *ut pictura poesis*, soit l'association peinture/poésie. Le National Museum of Women Artists in the Arts possède un autoportrait d'Elisabetta Sirani en Melpomène, la muse du chant. Ce tableau est une attribution, car il ne figure pas dans le carnet de la peintre. En outre, la thématique choisie ne serait pas anodine, quand on rapproche cette œuvre de celle représentant une allégorie de la musique, et quand on connaît le penchant d'Elisabetta pour la musique.

Les représentations d'Elisabetta Sirani ont presque toutes été réalisées par des femmes issues de son cercle privé ou professionnel. Ginevra Cantofoli peint son enseignante dans un double (auto)portrait. Le titre, *Allégorie de la Peinture* (Pinacothèque de Brera, Milan), un non-sens au vu de la composition, véhiculerait pourtant un message intéressant de la part de Ginevra Cantofoli : Elisabetta Sirani serait l'incarnation de la peinture à elle seule. La peintre détourne le regard, comme pour laisser la place à Elisabetta qui fixe le spectateur. Les rôles au départ inversés reprennent leur droit par le biais du regard. Toutefois, l'idée de portrait d'Elisabetta Sirani par son élève est sujette à caution, car l'âge ne correspondrait

pas à celui de la peintre, plus âgée que son enseignante. Il y a donc un décalage entre les deux personnages, mais également entre le physique de la jeune femme représentée et la physionomie d'Elisabetta Sirani. Plus sûr est le portrait d'Elisabetta Sirani par Ginevra Cantofoli, conservé dans une collection particulière à Bologne. Elisabetta y est représentée en train de peindre *Saint Jean Baptiste enfant avec l'agneau* en habits féminins et nobles. Le décor en arrière-plan nous fait pénétrer dans l'univers intime de l'atelier d'Elisabetta, atelier plongé dans le noir, mais dans lequel on peut percevoir un ameublement spartiate. Sur la palette dirigée vers le spectateur, un hommage dithyrambique est rendu à l'artiste avec la devise latine "NON SURREXIT MAJOR", faisant écho aux inscriptions funéraires gravées sur le catafalque de la jeune femme.

Le portrait

Le carnet d'Elisabetta Sirani compte quinze portraits : deux de l'entourage de la jeune femme, sa mère et Ginevra Cantofoli ; 6 portraits de religieux ; 7 portraits de membres de familles nobles. Elisabetta Sirani est également appelée à rendre hommage aux morts en établissant leur portrait funéraire, comme celui du sénateur Francesco Angelelli en 1663, suite à une demande de sa veuve, Olympia Nari. Elisabetta est en outre déjà connue de la famille Angelelli, car la sœur du sénateur lui passe régulièrement des commandes. Le portrait représente un pourcentage important de son œuvre globale, car entre 1660 et 1665, elle en exécute 13 dont 4 de la famille Cospi. En 1660, elle réalise avec Francesco Curti celui du père Guglielmo Fochi qui illustre les *Sentimenti dogliosi* en hommage à la mort de ce dernier. Mort à Bologne le 5 septembre 1660, le père Guglielmo Fochi était dominicain et inquisiteur général de la ville.

En 1662, Elisabetta Sirani réalise le *Portrait d'un jeune homme en demi-buste* (Cabinet des dessins et des estampes, Florence) avec, semble-t-il, un auteur anonyme. Ce portrait, à la pierre noire et rouge dans un premier temps, puis à l'encre brune, à la plume et au crayon pastel jaune dans un deuxième temps, fut vivement critiqué pour sa maladresse. Il s'agit en effet du buste d'un jeune homme mentionné dans une lettre du 19 août 1662 de Ferdinando Cospi à Léopold de Médicis et décrit dans l'inventaire de Giuseppe Pelli Bencivenni. Ce dessin mérite une plus ample explication ; il faut préciser dans un premier temps que la collaboration des deux artistes est assez particulière puisqu'elle est postérieure à la mort d'Elisabetta Sirani ! Un artiste du XVIII^e siècle a procédé à des retouches sur le dessin. L'auteur s'est concentré exclusivement sur le visage, dégradant ainsi l'image précédente en ajoutant une tache bleue au dessus de la chevelure, créant grossièrement un fond plus sombre. La troisième association connue d'Elisabetta Sirani, de son vivant cette fois-ci, est une gravure exécutée avec un graveur bolonais (probablement Lorenzo Tinti) : *Portrait d'Aloisio Magni* (1663 ?)³². Aloisio Magni était un enfant prodige qui obtint son premier diplôme à l'âge de 10 ans, et qui devint enseignant. Il était également le précepteur du jeune frère d'Elisabetta.

³² Tous les portraits gravés cités sont conservés à la bibliothèque de l'Archiginnasio de Bologne.

Selon certains critiques, le jeune homme au pastel serait un premier portrait d'Aloisio, cependant rien n'est prouvé. En revanche, le portrait gravé datant de 1664 est une valeur sûre, comme le confirment les lettres du 6 mars 1664 de Giovan Andrea Sirani et de Ferdinando Cospi adressées à Léopold de Médicis.

Les quatre portraits issus de commandes les plus célèbres demeurent sans doute le *Portrait de Madame Ortensia Leoni Cordini en Sainte Dorotée* (1661, Elvehjem museum of Art, Madison), le *Portrait du comte Annibale Ranuzzi* (Cabinet des dessins et des estampes, Florence) et les allégories de la famille Ranuzzi : *Vincenzo Ferdinando Ranuzzi en Amour* (1663, musée national, Varsovie) et *Portrait d'Anna Maria Ranuzzi Marsigli avec ses fils en habit de charité* déjà évoqué précédemment. Le portrait de Madame Ortensia Leoni Cordini est la première commande officielle de portrait que reçoit Elisabetta Sirani. D'ailleurs, la même année, le célèbre lettré Gaspare Bombaci écrit un sonnet en hommage à la sœur d'Elisabetta, Barbara Sirani, poème intitulé « À Madame Barbara Sirani tandis que Madame Elisabetta sa sœur fait le portrait de l'illustrissime Madame Ortensia Leoni Cordini ». Ce portrait met en valeur la beauté du modèle qui porte des habits colorés et des perles. La lumière provenant de la gauche accentue le teint légèrement rosé de la jeune femme. Sirani a choisi une figure biblique, sainte Dorothee, qui fut martyrisée pour avoir refusé de se sacrifier aux dieux païens. Avant son exécution, Dorothee rencontra Théophile qui la railla en lui proposant une couronne de rose et des fruits provenant du jardin d'Eden ; un ange avec des roses et des fruits apparut à Théophile qui se convertit alors au christianisme. Elisabetta Sirani a choisi ici de présenter les roses, symbole de la beauté, et des pommes, fruit défendu. Quant à la signature, c'est la première qu'Elisabetta appose sur des vêtements et en chiffres romains : « ELISA. SIRANI F. MDCLXI ».

La famille Ranuzzi est l'un des mécènes les plus importants pour les Sirani. Annibale Ranuzzi, amoureux des belles lettres, écrivait des poésies en toscan (langue qui lui plaisait, d'une part, et pour honorer la famille Médicis, d'autre part), traduisait des textes grecs et latins (la plupart du temps des tragédies de Sénèque). Il aimait beaucoup la peinture et le dessin qu'il pratiquait en amateur. Il épousa Dorotea Cospi, ce qui lui donna l'occasion d'être introduit à la cour des

Médicis par son beau-père, Ferdinando Cospi, avant d'entamer une correspondance avec Léopold de Médicis entre 1652 et 1656. Grâce à ce lien entre Bologne et Florence, Giovan Andrea Sirani est consulté à plusieurs reprises en tant qu'expert en art à la cour médicéenne, avant d'y vendre ses propres dessins. Le 21 août 1663, Ferdinando Cospi écrit à Léopold de Médicis afin de lui suggérer l'achat d'un tableau de la main d'Elisabetta Sirani, à très bon prix de surcroît. Il le lui présente comme une bonne affaire. Le 6 septembre, Annibale Ranuzzi envoie une nouvelle lettre à Florence pour annoncer que le tableau d'Elisabetta Sirani pour Léopold de Médicis est achevé et qu'il mérite une récompense³³. Ces missives prouvent l'introduction de l'artiste à la cour florentine dans un premier temps, mais aussi la difficulté à se faire un nom et obtenir une rémunération correcte. Ici, la famille Cospi-Ranuzzi intervient en faveur de l'artiste, se posant comme médiateur. Attachée à cette famille à qui elle doit une partie de son succès en dehors de Bologne, Elisabetta exécute plusieurs portraits à sa demande. Le premier représente Annibale Ranuzzi de façon très cordiale, rappelant le portrait qu'elle a fait de son père ; c'est d'ailleurs, à l'exception de ce jeune homme au pastel, le seul portrait dessiné. Le second est commandé par Ferdinando Cospi, grand ami de la famille Sirani, pour son gendre Annibale Ranuzzi et sa fille Dorotea Cospi. Il s'agit du fils cadet de ces derniers, à l'âge de 5 ans, promis à un destin de courtisan médicéen. L'enfant est représenté à la manière d'un petit dieu (il incarne Cupidon), présageant un avenir fastueux et glorieux (après avoir hérité de son grand-père, il devient comte de Porretta et sénateur bolonais), accentué par la couleur rouge. Toutefois, la couleur blanche évoque l'innocence et la pureté de l'enfance et ramène le spectateur à une certaine réalité. Le décor s'impose comme pour une pièce de théâtre, où l'enfant devient acteur et semble endosser le rôle principal.

Deux années plus tard, Elisabetta Sirani peint *Anna Maria Ranuzzi Marsigli incarnant la Charité*, à la demande du frère de cette dernière, Annibale Ranuzzi. Silvio est le garçon à droite, vêtu de rouge et tenant un cédrat ; Francesco Maria

³³ Ces échanges épistolaires sont retranscrits partiellement dans l'ouvrage d'Adelina Modesti, "Patrons as agents and Artists as dealers in Seicento Bologna", in *The Art Market in Italy : 15th-17th centuries*, eds. Marcello Fantoni, Louisa Matthew, Sara Matthews-Grieco, Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrara (*Saggi*), Franco Cosimo Panini Editore, Modena, 2003, p. 367- 388.

est le nouveau né distrait de sa tétée par des cerises. Le troisième fils se trouve dans l'ombre et ne semble pas retenir l'attention de sa mère. Elisabetta Sirani l'a intégré au tableau afin de se tenir aux critères de représentation de la Charité et de ses trois enfants. Le cédrat et les cerises ne sont pas présents par hasard : le premier est le symbole de la miséricorde, les secondes celui du printemps, donc du renouveau et de la maternité, incarnés par la présence du nouveau né. Anna Maria Ranuzzi est un exemple idéal de maternité. Ce tableau est signé : Elisabetta a "brodé" son nom sur la manche en velours d'Anna Maria Ranuzzi. Il existe trois dessins préparatoires, deux lavis brun à la pierre noire et l'autre à la plume et encre brune. Ils ne remettent en aucun cas en question la façon de représenter Anna Maria et ses enfants, mais plutôt la composition du tableau : celui à l'encre conservé au château de Windsor, qui est aussi le plus ancien, accentue la disposition triangulaire des trois enfants, mais semble encore éloigné de la conception définitive ; la seconde ébauche place la mère plus au centre, et les enfants disposés symétriquement autour d'elle. Les enfants semblent tous du même âge, ressemblant plutôt à des angelots sortis du contexte réaliste du portrait censé représenter la famille Ranuzzi³⁴. Un autre enfant transparaît à l'arrière plan sous les traces de sanguine, laissant présager un repentir de l'artiste. La dernière étude, indéniablement la plus ressemblante, reprend le positionnement précédent en insérant la technique du clair-obscur qui donne cette profondeur au tableau. En outre, les enfants apparaissent toujours aussi jeunes et la mère affiche le visage d'une vierge allaitante. L'unité familiale émanant du dessin accentue la religiosité et l'absence de réalisme. Les cerises et le cédrat sont également "omis", effaçant toute trace symbolique et historique.

³⁴ Un tableau représentant la *Charité* et attribué à Elisabetta Sirani est conservé au Palais Communal de Bologne ; les trois enfants sont à vue d'œil du même âge. La peintre a peut-être utilisé le croquis pour cette *Charité* et non pour le portrait Ranuzzi.

La peinture d'histoire : mythologie et histoire religieuse

La force des femmes

L'expression « femmes fortes » remonte au XV^e siècle, mais prend son essor au XVII^e siècle, d'un point de vue à la fois littéraire et iconographique. L'*Iconologie* de Cesare Ripa (1593) est la première référence proposant des représentations d'allégories féminines, mais la plus complète est celle du jésuite Pierre Le Moyne, *La Galerie des femmes fortes* (1647). Publiée à Lyon, la première édition est diffusée dans le sud de la France et le nord de l'Italie. L'auteur y répartit les femmes en fonction de leur position sociale ou géographique : Déborah, arborant cuirasse et bouclier, Jahel, Judith, Salomone et Mariamne incarnent le pouvoir féminin (« si les femmes sont capables de gouverner ») ; Panthée, Camme, Artémise, Monime, Zénobie sont des Fortes Barbares (« si les femmes sont capables de vertus militaires), tandis que les Fortes Romaines sont Lucrece, Clélie, Porcie (« si les femmes sont capables de la haute générosité), Arrie, Pauline et les Fortes Chrétiennes Isabelle de Castille, Jeanne d'Arc et Marie Stuart. En bon chrétien, le père Le Moyne associe la vertu de la religiosité aux femmes fortes. Leurs actions sont par conséquent largement représentées. Elles restent liées à la foi, mais pas trop, car il s'agit d'héroïnes avant tout païennes, même si certaines sont bibliques (Jahel, Judith).

La composition de la gravure représentant Judith dans l'ouvrage évoque celle d'Elisabetta Sirani pour sa *Judith Triomphante*, hormis la scène de crime figurant en arrière plan de la gravure. Il n'est donc pas impossible que la jeune peintre ait pu consulter l'ouvrage français. Ne lisant certainement pas le français (la bibliothèque des Sirani ne comprend pas d'ouvrages en langue française), elle se serait contentée des illustrations, ou d'une traduction succincte. Quant au titre de l'ouvrage - galerie - il est à la croisée de la littérature et de l'histoire de l'art³⁵. La force doit être entendue au sens moral ; de force physique et guerrière chez les

³⁵ À la *Gallerie* du père Le moyne, nous ajouterons la *Galeria* de Giambattista Marino (ouvrage poétique publié en 1620) et la *Galeria delle donne* (1663) de Francesco Pona, consacrant un récit à 12 femmes, classées de façon ascendante selon leurs mœurs : les 4 lascives, Léda, Hélène, Decreto, Sémiramide ; les 4 chastes, Lucrece, Pénélope, Artémise, Hypsicrate ; les 4 saintes : Marie-Madeleine, Sainte Barbara, Sainte Monique, Sainte Elisabeth Reine de Hongrie.

païennes, on passe à une force de patience, résistance, sacrifice chez les chrétiennes. Le répertoire d'Elisabetta Sirani regorge de noms de *femmes fortes*.

Lucrece et Cléopâtre : le sacrifice et l'honneur

Elisabetta Sirani représente *Lucrece violée par Tarquin*³⁶. Elle fait également le choix de représenter Cléopâtre renonçant aux richesses extérieures, contrairement à Artemisia, qui, elle, peint *Lucrece* puis *Cléopâtre* en plein acte de suicide³⁷. Quelques ouvrages traitent du suicide féminin comme d'un acte prestigieux : *Des Faits et Dits mémorables* de Valère Maxime, *Vertus de femmes* de Plutarque, *De mulieribus claris* de Boccace ou *Legend of Good Women* de Chaucer. Finalement, plusieurs manuscrits du XIV^e et du XV^e siècle représentèrent Lucrece, Didon et Cléopâtre en train de commettre un suicide public afin qu'elles servent d'exemples en tant que protagonistes courageuses d'un drame personnel et moral. Ces illustrations, d'autant plus fortes car accompagnées d'un texte, furent certainement une des sources d'inspiration des artistes. Avec *Lucrece* et *Cléopâtre*, Elisabetta fait redécouvrir à sa manière au public un imaginaire héroïque qui respecte les nouveaux critères, sans pour autant introduire de connotations religieuses.

De nombreuses interprétations émergent des différents tableaux représentant Lucrece. Certains préfèrent conserver l'authenticité du récit et peindre Lucrece telle qu'elle était décrite dans les œuvres littéraires (Tite-Live, Valère Maxime), c'est-à-dire entourée de plusieurs personnes et agissant en véritable héroïne. C'est le cas des peintures de Botticelli³⁸ et de Filippino Lippi³⁹, par exemple, qui donnent une signification politique au geste de Lucrece, y voyant une libération de la tyrannie, comme la *Judith* de Donatello⁴⁰. Botticelli a justement représenté Judith en relief au dessus de la fresque du viol de Lucrece,

³⁶ Dessin conservé à la Casa Calderini et répertorié par Marcello Oretti, Ms B104, p. 177.

³⁷ Les archives du département des Arts graphiques du Louvre évoquent un dessin attribué à Elisabetta Sirani représentant le suicide de Lucrece, dont la composition est similaire à la Cléopâtre d'Artemisia Gentileschi. Étendue sur un lit, Lucrece invite le spectateur d'un bras et tient la dague vers le haut de l'autre bras. Elle tend le sein droit vers l'extérieur, comme pour indiquer l'endroit de la future blessure fatale.

³⁸ *La Mort de Lucrece*, 1500, Isabella Stewart Gardner Museum.

³⁹ *La Mort de Lucrece*, non daté, Palais Pitti, Florence.

⁴⁰ *Judith et Holopherne*, 1455-1460, Palazzo Vecchio, Florence.

associant les deux héroïnes dans un même élan patriotique. D'autres artistes, en revanche, choisissent plutôt d'afficher une Lucrece sensuelle. La représentation d'Elisabetta Sirani est encore différente de celle de ses confrères ; le caractère dramatique du viol n'exclut pas la sensualité du personnage. Ces aspects forment le canevas de l'histoire de Lucrece à la fois victime et héroïne. La date d'exécution du dessin est indéterminée, car il s'agit probablement d'un croquis préparatoire. Aucun tableau ne vit le jour, Elisabetta ayant peut-être reçu un contre-ordre. Les mécènes changeaient parfois d'avis, ou bien ne pouvaient plus payer la toile.

Contrairement à Lucrece, Cléopâtre n'est pas représentée lors d'un épisode dramatique. La toile d'Elisabetta Sirani se rapprocherait plutôt d'un portrait. Les premières versions qui dépeignent Cléopâtre montrent une femme richement vêtue se faisant piquer par un ou plusieurs serpents. Dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, la gravure représentant la mort d'Antoine et de Cléopâtre (1410) montre cette dernière assise sur un trône pendant que deux serpents lui mordent les bras. Comme pour Lucrece, les diverses versions ont permis d'ouvrir un éventail d'interprétations qui vont de la plus classique à la plus élaborée. En effet, celle qui a été faite à propos du tableau de Sebastiano Mazzoni⁴¹ tend à montrer qu'il s'agit d'une représentation orgasmique de Cléopâtre, c'est-à-dire que l'érotisme du personnage aurait été poussé à son paroxysme. Ainsi, le côté sensuel de la femme a pris une telle ampleur qu'il semble faire oublier le drame qui est en train de se produire. Même le serpent ne représente plus une arme, mais un symbole phallique. Le suicide féminin a donné lieu à une sorte de lieu commun exploité à outrance par les artistes. Dans le tableau d'Elisabetta, l'aspect sensuel est conservé malgré quelques divergences. En revanche, le choix thématique est à l'opposé de ses prédécesseurs, car l'artiste a choisi de mettre en valeur la femme et non plus son histoire personnelle, et plus particulièrement sa fin tragique. *Cléopâtre* (Flint Institute of Arts) d'Elisabetta Sirani n'endosse pas d'habits luxueux, elle est représentée seule, jetant une perle dans une coupe remplie de vinaigre de vin, afin de montrer son indifférence aux richesses.

⁴¹ *La Mort de Cléopâtre*, non daté, Accademia dei Concordi, Rovigo.

Une sensualité prophétique

Entre profane et sacré, les sibylles apparaissent au nombre de deux dans le carnet d'Elisabetta Sirani. Détentrices des messages divins, elles forment le lien, l'hymen lorsqu'il s'agit de la Vierge, entre le Ciel et la Terre. Datées de 1660 (Pinacothèque, Bologne), ces deux sibylles annoncent respectivement la conception du Christ, *nascetur de Virgine*, puis sa résurrection, *resurget a mortuis*. L'une évoque le commencement (le livre reste à écrire), tandis que l'autre affûte le crayon ayant servi à écrire une partie de l'histoire biblique. Les deux femmes, richement vêtues, semblent issues de la noblesse. La perle de la boucle d'oreille pend telle une goutte de lait maternel, présageant la venue de l'Enfant. Il n'est pas non plus sans évoquer la *Sibylle* de Giovan Andrea Sirani conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Le léger drapé recouvrant à peine le sein de la sibylle et les couleurs vives (rouge, jaune, bleu) tranchent avec le visage mélancolique appuyé sur la main gauche, tandis que l'autre main tient un livre dont le contenu reste un mystère pour le spectateur. Rien ne laisse présager que cette femme s'apprête à recevoir un message divin.

La Terre et les Cieux

Le paradoxe chez Elisabetta Sirani provient du fait qu'elle ait exploité aussi bien l'image de la femme pécheresse, comme nous venons de le souligner, mais également l'opposé, la madone et son côté maternel. La religiosité était profondément ancrée dans les mœurs de la Bologne contre-réformée. Elisabetta Sirani, en tant que femme et artiste était doublement soumise aux règles ecclésiastiques. Le tableau le plus marquant d'Elisabetta Sirani, *Le Baptême du Christ*, parce qu'il est une première commande publique, inaugure en quelque sorte la carrière de l'artiste promue au rang des artistes les plus réputés de Bologne. Démonstration de son talent, ou bien stratégie commerciale, Elisabetta Sirani dut montrer ce dont elle était capable pour valider cette commande. La tâche n'était pas des plus simples, les Chartreux ayant adopté des règles de vie et des doctrines très sévères. L'entrée d'Elisabetta Sirani dans le cercle des artistes de la Chartreuse était presque une entorse à la règle selon laquelle aucune femme ne devait pénétrer dans l'univers très fermé des moines. Même Guido Reni se vit

refuser ses esquisses préparatoires des tableaux narrant la vie de saint Bruno, car une femme incarnant la tentation de la chair était trop déshabillée. Ces dessins étaient une forme de sélection avant l'approbation définitive des Chartreux.

Elle ébauche la trame du tableau en moins d'une heure, ce qui suscite l'admiration et le respect des Chartreux. Le contrat stipule qu'elle doit achever ce travail en deux ans, or elle emploie seulement une année. Babette Bohn⁴² a relevé des repentirs de la part de l'artiste dans l'une des esquisses préparatoires de l'artiste, repentirs probablement liés une nouvelle fois à la pudeur des Chartreux : un drap a été ajouté afin de cacher la nudité d'un personnage masculin derrière le Christ, ainsi qu'un voile recouvrant partiellement le sein de la femme qui allaite. Le tableau semble séquencé en mille expressions réunies autour d'un élément central : le Christ. Les couleurs et les coups de pinceaux toniques rendent l'action plus vive, non pas dans l'action, mais dans l'émotion concentrée sur un geste fondamental fondateur de l'histoire religieuse et de l'humanité tout entière. On retrouve cette profondeur et cette multitude de personnages en mouvement annonciateurs du baroque dans le *Jugement dernier* de Canuti exécuté en 1658 pour la même église. Malvasia décrit l'esquisse pour le *Baptême du Christ* comme une véritable prouesse digne, selon lui, des plus grands. Elisabetta serait doublement brillante, en dépassant son propre père d'abord, puis certains artistes reconnus. On a l'impression qu'Elisabetta Sirani savait la chance qu'elle avait d'obtenir une commande de cette envergure et qu'elle ne devait surtout pas se tromper.

Avec ses madones, Elisabetta Sirani a innové en humanisant ses personnages, restituant ainsi une certaine réalité terrestre. Ses tableaux prennent vie sous les yeux du spectateur. La *Madone à l'Enfant* de 1663 (Pinacothèque Municipale, Faenza) est l'exemple le plus probant de l'exaltation de la maternité par Elisabetta Sirani : les deux regards se croisent, offrant au spectateur l'image d'une fusion parfaite entre une mère et son enfant. La lumière semble ceindre la Vierge comme une auréole, renforçant le lien d'affection et de chaleur. De nombreux poèmes recueillis par Luigi Picinardi évoquent justement la tendresse maternelle émanant

⁴² Citée in A. PELLICCIARI, "Due dipinti di Giovan Andrea ed Elisabetta Sirani per San Girolamo della Certosa", in *Il Carrobbio*, 32, 2006, p. 190.

des toiles religieuses de Sirani. La poire est le symbole de la pureté et de la justice, présageant l'avenir de Jésus. Encore plus étonnant le *Saint Joseph à l'Enfant* (1664, Pinacothèque Municipale, Faenza), reprend la même composition que le précédent, mais avec un homme cette fois. La même tendresse émane de ce tableau où l'enfant, apaisé, dort en tenant le doigt de Saint Joseph. Cette image illustre la modernité de Sirani qui semble concevoir le rôle de la paternité comme étant aussi fort que celui de la maternité. Idée en effet récente, puisqu'avant Elisabetta Sirani, peu de peintres avaient illustré ce lien entre un père et son fils. Contrairement à ses *femmes fortes* puissantes et baroques, Sirani fait preuve d'un vérisme sentimental avec ses figures religieuses, dont les visages lumineux et les mains caressantes semblent s'animer sous les yeux des spectateurs. Son répertoire pictural met deux types féminins en évidence. On a l'impression qu'elle-même est dans cette ambivalence. Elle est à la fois une femme virilisée par le métier de peintre, une femme forte et une vierge, image qu'elle-même et que les autres ont donnée d'elle.

Vanitas

Au XVII^e siècle, le féminin s'exprimait surtout par la grâce, attribut incontournable du monde sensible en opposition au monde intelligible masculin. Le meilleur rapport avec Dieu était la maternité, symbole de pureté et de transcendance céleste. Comme pour s'assimiler à la Vierge, certaines femmes artistes se sont représentées en compagnie d'un ou de plusieurs de leurs enfants (pour celles qui en eurent évidemment). Marie-Madeleine incarne également une ambiguïté morale, car elle était à la fois considérée comme une sainte et comme une prostituée. Les femmes artistes du XVII^e siècle optèrent plutôt pour la Madeleine repentie. Les scènes où elle figure sont le *Repas chez Simon et le pharisien*, *Madeleine pénitente* ou *Madeleine dans le désert*.

On compte sept Marie-Madeleine de la main d'Elisabetta Sirani dont les deux plus significatives sont celles de 1658 (coll. particulière) et celle de 1660 (Pinacothèque Nationale, Bologne). En bas du tableau daté de 1658, on distingue la signature d'Elisabetta Sirani, et, si l'on se réfère à ses notes, on retrouve la trace de cette œuvre. La *Madeleine pénitente* d'Elisabetta Sirani est à la fois chaste et

sensuelle : icône de la beauté féminine, elle présente une longue chevelure aux reflets dorés, elle est enveloppée dans un drap rouge vif représentant le sang versé par le Christ et mettant en valeur la couleur de sa peau rosée. De plus, elle tend le sein gauche vers le spectateur, comme pour montrer que sa conversion n'est pas encore entièrement achevée. Elle semble pensive, mais elle est entièrement tournée vers la croix et le crâne représentant à la fois la vanité humaine, la brièveté du temps et les moments de prières dans le désert. La caverne que l'on aperçoit au second plan accentue l'ambivalence du tableau en créant des antagonismes, tels que l'intérieur et l'extérieur, la voie de Dieu ou celle du péché, par conséquent le bien et le mal. L'introspection permet un retour à des valeurs plus pures, le repli sur soi est aussi celui du repli du corps dans un environnement fermé, comme le ventre maternel.

Elisabetta Sirani a associé l'image de la sainte à celle de Saint Jérôme. Le pendant masculin de Marie-Madeleine lui fait face à la Pinacothèque de Bologne : il s'agit de *Saint Jérôme*, peint en 1660 également. La fragilité de la vie est encore plus marquée par la présence de trois anges dans le ciel, tandis que saint Jérôme semble rédiger ses dernières volontés sur terre. Le crâne est bien sûr présent, mais également un lion, devenu le compagnon fidèle du saint. Cette association étant récurrente, une *Sainte Madeleine* et un *Saint Jérôme* exécutés par Le Guerchin se font également face dans l'église San Giovanni in monte à Bologne. Elisabetta Sirani a également associé deux commanditaires religieux en l'église Madonna di Galliera. Beato Bonaparte Ghisilieri et Beata Filippina Ghisilieri se font face, le premier tenant un crâne dans la main gauche et des verges dans la main droite ; la seconde tenant un crucifix des deux mains. Ils prient, le visage tourné vers l'extérieur, les deux compositions étant parfaitement symétriques.

CONCLUSION

Entre normalité et marginalité

Microsociété bolonaise, les femmes artistes constituent à ce jour un *unicum* dans l'histoire de la peinture féminine. Inévitablement tributaires des archétypes antinomiques de l'époque (religieuse/courtisane, vierge/mariée, noble/roturière), les femmes peintres durent s'assurer de ne pas sortir du cadre, au risque d'en faire les frais. Elisabetta Sirani est en ce sens un "prototype", une figure presque mythologique. Ni religieuse mais pieuse, ni noble mais intégrée au cercle des familles patriciennes bolonaises, son statut se situe à mi-chemin entre le dilettantisme aristocratique et le professionnalisme des grands maîtres. Ses orientations artistiques sont également surprenantes, non dans leur traitement somme toute conforme aux goûts de l'époque, mais plutôt dans le choix de ses sujets. Sa biographie et son répertoire pictural, indissociables, s'inscrivent dans les idéaux de l'Italie contre-réformée, ne laissant guère transparaître une quelconque entorse à la règle. La vie rangée d'Elisabetta reste sujette à diverses interrogations, d'ordre sentimental d'une part, familial d'autre part. L'exceptionnalité d'Elisabetta Sirani ne résiderait donc pas uniquement dans sa capacité de travail, suscitant une stupéfaction générale, et une pratique artistique qualifiée de virile, mais plutôt dans l'exploitation de son image virginale et en tant que victime. Sa virginité est en ce sens un garde-fou, lui assurant la pérennité d'une renommée exemplaire.

On pourrait croire que la mort mystérieuse et controversée d'Elisabetta Sirani contribua à la rendre célèbre en Italie et à une échelle internationale, grâce à la diffusion des poèmes composés pour l'occasion. Au XVII^e siècle, le procès pour empoisonnement et le corpus poétique n'eurent de cesse de retentir à Bologne, mais aussi à Florence auprès des Médicis. Toutefois, cette fortune posthume se limita à ces deux villes et au laps de temps écoulé entre son décès en août et ses funérailles en novembre. La biographie felsinéenne, l'oraison funèbre et le recueil de poèmes établi par Luigi Picinardi furent à l'origine de la redécouverte d'Elisabetta Sirani, et d'une nouvelle fortune littéraire au XIX^e siècle. Grâce aux voyages d'étude ou de plaisir, le phénix put renaître de ses cendres, pour

reprendre une image du catafalque siranien. Simplement évoquée dans un carnet de voyage, ou bien source d'inspiration d'une pièce de théâtre, Elisabetta Sirani connut un *revival* hors norme. Les Italiens exploitèrent le filon de la mort suspecte à outrance, allant jusqu'à prêter à la jeune femme un amant et des tendances suicidaires. Les Français et les Anglais tombèrent pour la plupart dans le piège de l'apprentissage auprès de Guido Reni et de la « main envieuse » qui tua la jeune artiste. Son œuvre n'est que très peu évoquée, ou partiellement⁴³ et aucune étude iconographique poussée n'a été publiée avant les années 2000⁴⁴.

Où le pinceau est aux peintres ce que l'arc est aux Amazones...

Victime de son art, Niki de Saint Phalle (1930-2002) mourut également empoisonnée à cause des résines toxiques qu'elle utilisait pour créer ses fameuses *Nanas*. Le travail d'Elisabetta Sirani et son cocon familial se prêteraient irrésistiblement à des lectures psychanalytiques. Niki de Saint Phalle se servit de ses blessures incestueuses dans son art, instaurant des performances, les *Tirs*, visant à détruire la figure paternelle. Louise Bourgeois (1911-2010) reconvertit la figure maternelle en araignée, dont la toile tissée évoque les liens familiaux. La figure paternelle est réduite à un phallus, paradoxalement renommé « fillette ». La sexualité chez la femme artiste s'organise d'abord autour du couple parental, à l'origine de la création ; mais les rôles sont toujours distribués de manière traditionnelle : l'homme crée tandis que la femme procréé. C'est donc par le biais d'une sexualité renversée, déconstruite, comme l'étaient les femmes-guerrières, que les artistes contemporaines investissent leur art.

Image du sexe féminin symbolisé par une fleur ouverte chez Georgia O'Keeffe (1887-1986), ou bien du sexe masculin par Orlan (née en 1947) qui choisit la provocation en réinterprétant *l'Origine du monde* de Courbet affublée d'un pénis, la représentation visuelle du sexe n'est plus un tabou dans l'art. Orlan est connue pour ses performances en chirurgie esthétique, prenant son corps pour

⁴³ F. FRISONI , "La vera Sirani", *Paragone Arte*, 335, 1978, p. 3-18.

⁴⁴ V. FORTUNATI et J. BENTINI, Elisabetta Sirani "pittrice eroina" (1638-1665), Bologna, Compositori, 2004. A. MODESTI, *Elisabetta Sirani : Una Virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna, Compositori, 2004.

terrain d'expérimentation. Femme aux mille visages, elle est l'une des artistes contemporaines les plus controversées, mais surtout porteuse d'un message dénonçant les stéréotypes de la société actuelle. L'art devient de plus en plus *trash*, les artistes pouvant aller jusqu'à exposer des œuvres à caractère pornographique. Cette évolution remarquable marque une transition dans l'appréhension de la sexualité dans l'art, et redéfinit les valeurs de la *femme forte* peinte par Elisabetta Sirani.

On aurait envie d'opposer la virginité déclarée et la pudeur affichée d'Elisabetta Sirani à ces artistes exhibitionnistes, l'autobiographisme crypté et supposé d'Elisabetta à ces autoportraits patents où l'image et le corps des artistes sont les supports de leurs messages. Mais plutôt que de s'arrêter à ces écarts qui tiennent au moins autant à l'époque qu'à la personnalité des artistes, on pourrait tenter de creuser les convergences possibles, les continuités invisibles. *Porcia se blessant à la cuisse* (1664, Coll. D'Art et d'Histoire de la Caisse d'Épargne, Bologne), tableau "futuriste" se prête à une lecture féministe (les récriminations d'une femme) et psychanalytique. Son geste est impudique, névrotique, voire psychotique (automutilation) ; Porcia, en faisant parler son corps, participe indirectement au Body Art. Gina Pane (1935-1990) conçoit son art en communion avec la nature ou sur son propre corps, qui devint par conséquent un terrain propice aux expériences. Le corps, enveloppe charnelle, s'attacha à lui redonner une identité lors de ses performances. La quête identitaire est sans doute le fil rouge qui unit les femmes artistes depuis toujours.

BIO-BIBLIOGRAPHIE

Émilie Hamon-Lehours est docteure ès études romanes de Paris IV-La Sorbonne depuis 2010. Sa thèse portait sur Elisabetta Sirani. Ses recherches s'inscrivent dans les études du genre ; elle a notamment co-dirigé un séminaire transdisciplinaire intitulé « PAGE » (Paroles et Créations auctoriales : Approches Genrées).

Articles d'E. Hamon-Lehours publiés en lien avec Elisabetta Sirani et Bologne :

« Plutarque, source d'inspiration de l'iconographie féminine », *Plutarque de l'époque classique au XIX^e siècle*, dir. Olivier Guerrier, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2012, p. 89-102.

« Le pinceau d'Elisabetta Sirani sous la plume de Stendhal : de la biographie larvée à la mythisation », *HB, Revue des Études Stendhaliennes*, numéro 18, 2014, p. 459-472.

« Elisabetta Sirani (1638-1665) : entre réalité et phantasme littéraire », *Revue des Études italiennes, L'Âge d'homme*, 2014, p. 13-25.

« Bologne, théâtre des femmes », *Théâtralisation de l'espace urbain*, dir. Francesco D'Antonio et Myriam Chopin, Paris, Orizons Histoire, 2017, p. 169-184.

« Féminité à l'encaustique : Anna Morandi Manzolini et l'anatomie », *Femmes de sciences de l'Antiquité au XIX^e siècle. Réalités et représentations*, dir. Adeline Gargam, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, p. 143-155.

« La biographie vasarienne de Properzia de' Rossi : de l'ignorance à la reconnaissance », *La Renaissance en Europe dans sa diversité* (vol. 2), dir. Patrizia Gasparini, Danielle Morali, Roseline Théron et Hélène Vacher, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2015, p. 399-418.

« Femmes de sciences à Bologne au siècle des Lumières », *Femmes de sciences. Quelles conquêtes ? Quelles reconnaissances ?*, dir. Dominique Bréchemier et Nicole Laval-Turpin, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 27-44.

« In memoriam : mise en rimes de la peinture d'Elisabetta Sirani dans son éloge funèbre », *Le poète face au tableau : De la Renaissance au Baroque*, dir. Alice Smeesters et Ralph Dekoninck, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2018, p. 239-257.

« Coupez ce sein que je ne veux plus voir : travestissements et métamorphoses du corps des femmes dans l'art », *Dire le genre avec les mots et le corps*, dir. Christine Bard et Frédérique Le Nan, Paris, Éditions du CNRS, 2019, p. 257-270.