



Marges

Revue d'art contemporain

03 | 2004

La place de l'image dans le monde contemporain

Anna Banti et Artemisia Gentileschi une rencontre entre récit et peinture

Anna Banti and Artemisia Gentileschi. A Meeting between Narrative and Painting

Emanuela Genesio



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/773>

DOI : 10.4000/marges.773

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2004

Pagination : 36-64

ISBN : 978-2-84292-247-4

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Emanuela Genesio, « Anna Banti et Artemisia Gentileschi une rencontre entre récit et peinture », *Marges* [En ligne], 03 | 2004, mis en ligne le 15 novembre 2005, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/773> ; DOI : 10.4000/marges.773

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

Anna Banti et Artemisia Gentileschi une rencontre entre récit et peinture

Anna Banti and Artemisia Gentileschi. A Meeting between Narrative and Painting

Emanuela Genesio

Il y a donc cette récurrence impossible parce qu'elle ne traverse que les images d'un autre monde [...] dans la mémoire du tragique. Ou d'un monde qui dans le tragique n'a jamais résidé par une seule figure.¹

- ¹ Dans le frontispice enluminé du manuscrit de Virgile ayant appartenu à Pétrarque et aujourd'hui conservé à la Biblioteca Ambrosiana de Milan, Simone Martini met en relief la figure de l'interprète latin de l'auteur de l'*Énéide* par un expédient très simple et significatif. Servius (IV^e siècle) se tenant à côté d'Enée lui indique d'une main le célèbre poète, tandis que de l'autre il ôte le voile de l'allégorie qui obscurcit le sens de l'œuvre de Virgile (voir ill. 1). Par son geste, il nous permet d'accéder symboliquement à la vérité du texte originel grec que consacre le couple d'hexamètres de Pétrarque inscrit sur les parchemins au centre de l'enluminure.

III. 1



Simone Martini (1304-1374), *Allégorie virgilienne*, enluminure. Biblioteca Ambrosiana, Milan, vers 1340.

- 2 En réalité, ce relief associé à l'acte de la traduction (*interpretatio*) est porteur d'une mise en abyme. Simone Martini offre à la sensibilité du lecteur la possibilité de saisir que la translation d'une langue vers une autre (la vulgate exégétique) est ici exprimée par une traduction ultérieure : celle du geste pictural sur l'écriture. Ce deuxième dévoilement que la peinture met en œuvre est l'une des vérités de l'image peinte, comme Rensselaer Lee nous en persuade dans son texte célèbre sur le rapport entre poésie et peinture de la Renaissance au siècle des Lumières : « si, comme le disait Aristote, ce sont les êtres humains en action qui constituent le sujet de la peinture, il s'ensuit que les mouvements corporels qui expriment les affects et les passions de l'âme constituent la vie même de l'art et le but auquel tend toute la science de la peinture² ».
- 3 Pétrarque, poète amoureux de peinture citant les grands maîtres de son temps dans son *Chansonnier* et décrivant un portrait présumé de Laure perdu à jamais, nous suggère que la complexité de la transaction entre langage et représentation remonte aux temps lointains. C'est sous cette image symbolique que nous placerons notre article abordant la complexité des échanges entre écriture et peinture, entre récit et représentation picturale.
- 4 L'*ut pictura poesis* horacien des humanistes est resté pour longtemps le *paragone* servant à mesurer la valeur picturale et littéraire des œuvres figuratives. Mais, comme nous le suggère Maurice Merleau-Ponty, le silence de la peinture devient souvent assourdissant, bouleversant, troublant : « essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces, de significations muettes³ ».

- 5 De fait, la rencontre entre écriture et peinture est généralement trop glissante, vague, imparfaite pour la critique littéraire et trop littéraire pour l'histoire de l'art. S'il est vrai qu'il est préférable de ne pas mélanger les instruments critiques propres à chaque discipline, il faut néanmoins admettre que, dans certains cas, la distance entre langage et image subit un court-circuit. Dans cette circonstance, seul le va-et-vient entre un lieu et un autre, l'entre-deux qui sépare imperceptiblement deux domaines qui se côtoient, permettra d'appréhender la diversité des œuvres métissées.
- 6 En l'occurrence, ainsi que nous l'étudions dans cet article, la peinture peut renvoyer à l'écriture, tout comme l'écriture peut cacher le pictural. Diderot le savait bien et il s'empressait de corriger son affirmation péremptoire : « le peintre n'a qu'un instant, et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions », par la précision suivante : « j'ai dit que l'artiste n'avait qu'un instant ; mais cet instant peut subsister avec des traces de l'instant qui l'a précédé, et des annonces de celui qui suivra⁴ ».
- 7 Cet emboîtement temporel, qui fait de la peinture l'égal de l'écriture en raison de sa capacité à narrer, est l'un des moteurs de la poétique d'Anna Banti. Tout comme la problématique du « *frozen moment* », l'instant congelé de la peinture, a inspiré plusieurs historiens de l'art cherchant à décrypter les messages cachés derrière certains tableaux caravagesques (*les flash temporels, l'histoire sans histoires* des représentations de Caravage) et d'Artemisia Gentileschi notamment.
- 8 L'écriture d'Anna Banti (1895-1985) et la peinture d'Artemisia Gentileschi (1593-1653 ?) constituent précisément les points de vue qui nous permettront de cerner la problématique de la narration picturale dans le langage écrit et du récit dans le pictural. La rencontre entre les deux femmes constituera l'exemplum de la confrontation fragile et atavique entre peinture et écriture. Une opposition jamais absolue (interchangeable) entre le silence riche en sons, parfums et vie que les choses portent en elles et la conversation, les dialogues, les dénonciations auxquelles la parole donne vie. « Existait-il un art, accessible à l'amour ou à la ruse, qui permettait de forcer le passage jusqu'à ces tréfonds ? Un moyen de se confondre absolument comme des eaux versées dans une même jarre, de ne faire qu'un avec l'objet de son adoration⁵ ? », se demande à ce propos Virginia Woolf dans son roman *To the Lighthouse*. Existerait-il un art, une écriture capable de garder la matérialité de la chose et leur nature visuelle dans le code du langage ?
- 9 Dans un entretien avec Marie-José Mondzain, où il explique la genèse de ses créations artistiques, le prix Nobel de littérature Gao Xingjian réfléchit sur la complexité de cette rencontre ouverte : « la peinture est une activité de l'esprit, une activité sensible, non verbale qui renvoie non pas à une zone instinctive ou hystérique de la vie du sujet, mais à l'éprouvé le plus originaire de la vie des choses en nous⁶ », dit-il. C'est exactement cette « vie des choses en nous » qui nous permettra de mettre en relation la peinture et l'écriture, les objets et leur poésie étant l'autre face de la métaphore, la substance du langage bantien et la matière de la peinture de Gentileschi.

Le remaniement de peinture

« Dans *Suzanne et les vieillards*, deux hommes menacent l'innocence d'une femme. Ici, deux femmes massacrent un homme⁷ ».

- 10 L'imbrication entre vie et œuvre qui marqua l'une comme l'autre artiste est un élément déterminant pour aborder notre sujet. En effet, *Artemisia*, la biographie-roman écrite par

Banti en 1947 est, d'un point de vue général, le récit d'une femme exceptionnelle ayant vécu avec passion et souffrance son art. Violée par Agostino Tassi (1578-1644), peintre que son père, Orazio Gentileschi (1563-1639), lui impose comme « maître de perspective », la « *bella Artemisia* » dût toujours se confronter à une figure paternelle (et, en général, à la société masculine) pour faire valoir son métier. De même, Anna Banti vécut sa passion pour l'histoire de l'art comme un défi existentiel : mariée à l'un des plus grands critiques italiens d'art du XX^e siècle, Roberto Longhi, elle s'abandonna à la littérature comme par dépit, sans jamais quitter son désir de peinture (en poursuivant notamment ses études sur les caravagesques). « Dans mon existence, j'ai toujours eu devant moi une ombre – confessa Anna Banti, dans l'une de ses rares interviews, parce que je vivais avec une personne qui avait une renommée très grande et un très grand charme. Anna Banti a toujours été la femme de cet homme que je ne nomme pas dans mon bouquin, mais qui est Roberto Longhi. Vous voyez, si je n'étais pas sa femme, j'aurais sûrement été plus en vue. D'ailleurs dans un couple, c'est fatal que celui qui émerge est le plus doué de génie⁸ ».

- 11 C'est donc à partir de cette coïncidence existentielle que nous évoquons avec Pier Paolo Pasolini l'écriture de Banti comme étant un « *remaniement de peinture* ». Dans le roman *Artemisia*, la trame, le lexique, les descriptions et le sujet communiquent le besoin de narrer à travers la peinture, de faire de la matière picturale le véhicule même de l'écriture. « *Presque sans m'en rendre compte* – nous confesse-t-elle dans la préface à son roman *Les jardins de Boboli* –, je commençai à prendre quelques notes, à reconstruire visuellement quelques-uns des épisodes les plus spectaculaires : ainsi se constitua une espèce de petit théâtre qui n'avait rien de traumatique, et qui même se prêtait à une lecture moderne et ordinairement freudienne⁹ ». Cette nécessité de visualiser, de rendre « spectaculaires » et théâtraux les événements de la fiction littéraire, masque le désir de l'auteur de détruire les limites entre les arts et, en particulier, de rapprocher les arts visuels et l'écriture.
- 12 Ce désir d'universalité, elle le poursuivit jusque dans son existence en arrivant à s'imposer dans le milieu culturel italien de l'après-guerre comme une bonne critique littéraire et cinématographique, une excellente romancière, une critique d'art érudite et, exceptionnellement, une brillante scénariste de théâtre. De ce fait, nous ne pouvons éluder la problématique de l'entre-deux, d'une recherche pluridisciplinaire et interstitielle dans sa poétique, qu'en déformant le cœur même de son écriture.
- 13 Par ailleurs, l'ambivalence et la circularité de ses intérêts entre art et littérature sont confirmées par son vécu. Rappelons qu'avant d'écrire *Artemisia*, Anna Banti signait ses écrits de son vrai nom, Lucia Lopresti. Elle l'abandonna aux débuts des années 1930, exactement au moment où elle décida de quitter officiellement sa carrière d'historienne de l'art pour se consacrer corps et âme à la littérature. Introduite dans l'univers arbitraire de la fiction, la jeune historienne de l'art se transforma alors en Anna Banti, voix féminine plus ou moins invisible qui flottera constamment dans les récits de ses personnages : « Anna Banti ? Cette femme au voile blanc qui m'enchantait quand j'étais un enfant fut un prétexte pour mon insécurité quand j'ai du signer [...]. J'avais besoin d'un nom complètement différent qui pouvait s'imposer à moi-même, un nom secret et autoritaire », nous avoue-t-elle en 1973 dans une lettre à un ami, pour revenir sur le sujet presque dix ans plus tard dans une entretien avec Nico Orengo : « parce que j'étais la femme de Roberto Longhi et je ne voulais pas l'impliquer dans mes expérimentations littéraires. Je ne voulais pas utiliser mon nom de jeune fille [...] parce que je l'avais employé pour signer les articles d'art¹⁰ ».

- 14 En effet, pendant sa jeunesse de 1919 au 1929, elle rédige huit articles concernant les XVII^e et XVIII^e siècles : du peintre graveur Pietro Testa au sculpteur Francesco Crassia, du romain Matteo Toni au calabrais Francesco Cozza, sans oublier le lettré Marco Boschini¹¹. Il s'agit de personnalités très mal connues, voire méconnues à cette époque-là, qui jouirent d'une meilleure fortune critique après les écrits de Banti. En suivant la voie ouverte par son directeur de maîtrise Lionello Venturi et son mari Roberto Longhi, elle se plonge ainsi dans l'étude des tableaux caravagesques et dans les textes précieux et capricieux des lettrés du XVII^e siècle.
- 15 Ensuite, elle abandonne pour presque une vingtaine d'années l'histoire de l'art en se consacrant exclusivement à la littérature. Dans les années quarante, elle se remet à l'écriture sur la peinture en publiant un article concernant le peintre Nino Costa et des *Notes pour un roman sur Lorenzo Lotto* (1940). Ce bref compte rendu portant sur la vie quotidienne du peintre « moderne » par excellence ira alimenter quelques années plus tard sa monographie *Lorenzo Lotto* qui eut un grand succès¹² ; tandis que l'intention de transformer l'histoire de l'art en une fiction se réalisera en 1947 avec la publication du chef-d'œuvre que nous étudions à présent, le roman *Artemisia*.
- 16 Après ce texte, elle recommence à s'intéresser plus régulièrement à la peinture en publiant, au cours des années 1950, trois monographies d'art concernant Fra Angelico, Monet et Vélasquez, ainsi que des articles portant sur des questions méthodologiques et des commentaires critiques (d'une attribution à Jacopo della Quercia à des considérations sur Pierre Bonnard¹³).
- 17 Enfin, les années 1960-1970 (pendant lesquelles elle continue à publier des récits et des romans) nous ramènent vers le contexte du XVII^e siècle et notamment aux deux textes relatifs à l'exposition des frères Le Nain au Grand Palais de Paris et à la préface aux écrits inédits de Vincenzo Giustiniani, mécène et lettré du XVII^e siècle¹⁴. En 1977, elle publie une monographie sur le peintre Giovanni Mannozi, qui fut un texte de poids dans le milieu de l'histoire de l'art de l'époque et qui est encore aujourd'hui un point de repère pour les historiens qui abordent la peinture florentine du XVII^e siècle. Aboutissement de son parcours d'historienne de l'art, la série d'articles parue dans le quotidien *Corriere della Sera*, au cours des années 1980, met en valeur l'activité de ces femmes-peintres ayant contribué « *en silence* » au développement de la peinture européenne¹⁵.
- 18 Ce bref compte rendu concernant la bibliographie des écrits sur l'art d'Anna Banti, nous pousse à réfléchir sur une première constatation de caractère général. Le choix délibéré qui fit de l'historienne de l'art Lucia Lopresti une romancière, ne suffit pas à faire d'Anna Banti une lettrée. Pendant toute sa carrière littéraire — elle publia plus de quatre-vingt ouvrages entre romans et nouvelles —, la passion pour la peinture reste toujours une trace visible dans son écriture, parfois de manière éclatante comme dans le cas d'*Artemisia* ou des monographies sur l'art, parfois en contre-jour comme dans le récit *Lavinia disparue* parmi tant d'autres¹⁶.
- 19 De l'autre côté, dans ses articles consacrés à l'histoire de l'art, c'est la tendance à faire de l'objet figuratif un élément d'une fiction qui restera l'un des traits les plus caractéristiques de son écriture. À l'instar de Roberto Longhi, et peut-être de manière encore plus radicale, Anna Banti se sert de la littérature pour parler d'art. Même ses articles des années 1920, où les problématiques méthodologiques — ainsi que les questions relatives à l'attribution, la datation, etc. — priment sur la forme du langage, le recours aux « *équivalences verbales* », à l'imagination, aux données biographiques — c'est-

à-dire au tempérament de l'homme derrière l'artiste — laissent transparaître son attrait pour le langage littéraire et l'écriture de fiction.

- 20 Bien avant la fin de sa carrière, *Artemisia* est alors la réalisation de ses deux vocations professionnelles, la littérature et l'histoire de l'art. *Artemisia*, roman multiforme côtoyant la critique d'art, est l'expression la plus pleine et originale de cet objet d'attraction irrésistible que furent les peintres et la peinture pour Anna Banti.

***Artemisia*, un roman polyédrique**

- 21 Le roman qu'Anna Banti publie en 1947 est en réalité la réécriture du premier manuscrit détruit par les bombardements de la seconde guerre mondiale et enseveli sous les débris de sa maison florentine¹⁷. Dans ce manuscrit originel, le livre se présentait vraisemblablement sous la forme classique du roman : un narrateur racontait à la troisième personne la biographie d'un personnage historique, le peintre Artemisia Gentileschi.
- 22 Cependant, la réécriture du texte apporte une modification fondamentale à cette structure : l'auteure ne réécrit plus une simple biographie sur Artemisia, mais elle décide de participer directement au récit en tant que personnage du roman. Au souvenir des documents consultés s'ajoute ainsi le souvenir de l'histoire déjà rédigée, de sorte que la biographie se transforme en un roman historique côtoyant le genre autobiographique (une « autobiographie masquée » selon la définition de Philippe Lejeune¹⁸). En effet, mêlée aux vicissitudes de l'héroïne caravagesque, la voix narrative raconte l'histoire de l'auteur — à la première personne comme dans un journal intime — en faisant d'Artemisia, jadis simple figure historique, la « *compagna* » et l'interlocutrice de monologues explicitement auto-référentiels.
- 23 De surcroît, la complexité structurelle du récit se développe — et est accentuée — à travers la superposition des niveaux temporels qui soutiennent la trame du roman. Le contexte historique du personnage — l'Artemisia, peintre ayant vécu au XVII^e siècle — et celui bien plus récent du narrateur ne sont souvent pas séparés. La voix narrative s'adresse à son personnage en le situant parmi les ruines causées par la seconde guerre mondiale, tout comme elle s'intègre et participe aux dialogues et actions caravagesques d'il y a quatre siècles. Fiction dissimulée et réalité historique, passé et présent, s'entremêlent ainsi sans répit ; l'écriture bantienne jetant continuellement « des ponts entre les événements passés et les événements futurs toujours dans la perspective du présent¹⁹ ».
- 24 L'incipit du roman est à ce propos très significatif : le lecteur écoute en direct la voix du personnage qui s'adresse doucement au narrateur : « ne pleure pas », lui chuchote-t-elle. De cette manière, nous comprenons d'emblée que les pages du roman engendrent une rencontre atemporelle sous le symbole de la douleur : le procès contre son violeur provoque chez Artemisia un désir de vengeance, une rage, une honte et une souffrance qui se rapprochent des sentiments ressentis par Anna à l'égard de l'homme qui massacre son prochain en anéantissant la beauté de la vie et de l'art. « Elle n'aura plus pour les conjonctures de sa vie, vraie ou fabulée – écrit Banti –, les répugnances, les craintes qui m'incitaient à entrecroiser le rythme et les images dans une action diligente et élaborée à deux : le jeu convulsif de deux naufragées qui ne veulent pas perdre l'espoir de se sauver *in extremis*²⁰ ».

- 25 L'évocation de la biographie s'inscrit donc pour l'auteur dans la problématique plus vaste du rapport entre fiction et histoire. En l'occurrence, le roman historique se rattache à la problématique fondamentale du « *verosimile* » ainsi qu'Alessandro Manzoni l'a entendue. Même si nous ne nous attarderons pas sur les articles de Banti relatifs à ce sujet, nous soulignons que pour elle « toute littérature et toute poésie sont le fruit de la mémoire » et que « la forme la plus élevée de la mémoire est la forme historique : une forme presque transcendante qui interprète et recompose la réalité. Par de petits rappels, par des signes de rhabdomancien se référant à une réalité franchie, la mémoire restitue la réalité à une morale constante embrassant [...] les actions et les sentiments humains de tous les temps ²¹ ». Entre fidélité et écart, l'écriture engendrée par les documents d'archive — les minutes du procès contre Agostino Tassi²² — représente pour Banti la seule vérité possible, tout comme la peinture constituait pour Gentileschi la seule forme de survivance face aux épreuves de la vie.
- 26 S'il est vrai alors que l'un des buts du roman bantien s'inscrit dans la perspective de « *sauver* » une figure historique de l'oubli et des calomnies réitérées par l'histoire, il est autant évident que son écriture nous invite à vivre les sensations, les sentiments et les pensées que l'histoire ne peut pas évoquer. En s'éloignant des écrits d'Alessandro Manzoni, Banti se refuse à multiplier les garanties de vraisemblance afin de créer l'illusion du vrai en s'abandonnant souvent à cette « mémoire qui eut le temps de choisir, qui suggère et transfère le fait le plus cru, de l'ordre de ce qui s'est passé à l'ordre du supposé²³ ».
- 27 Pour pouvoir convaincre son lecteur de cette double vérité (de l'écriture et de l'histoire), elle récupère la vérité des documents d'archives en les filtrant, en mettant en valeur les événements qu'elle considère les plus significatifs et en laissant son imagination en broder d'autres. Grâce à la fiction, l'histoire ne s'épuise jamais : ce qui compte ce n'est pas sa durée, mais le déroulement fragmentaire de la vie dans les instants changeants du devenir personnel, comme un passage tiré de son dernier roman nous le fait comprendre : « en d'autres mots, elle ne croyait pas au temps, élément perturbateur, nuisible à l'essence de la vie humaine qui est toujours en devenir. On savait qu'elle aimait l'histoire et parfois on le lui reprochait. Toutefois, pensait-elle, son histoire était toujours en mouvement, et non figée par la tradition et scellée par les documents. Le présent et le passé sont un instant à saisir et à serrer dans sa main comme un ver luisant. Celui qui veut le faire n'y arrive pas.²⁴ »
- 28 La problématique relative à la temporalité du récit nous laisse deviner que la trame n'est sûrement pas l'élément fondamental du roman. En effet, la biographie sur Artemisia n'est pas développée de façon méticuleuse, selon une narration linéaire rythmée par les événements chronologiques. Sa jeunesse est rapidement ébauchée à travers les deux ou trois points fondamentaux qui la constellent : l'abandon de l'enfance marqué par la fin de son amitié avec Cecilia Nari ; le viol subi dans sa maison romaine ; l'affection sans bornes pour son père et l'admiration vraie pour son travail. Ensuite, l'âge mûr est représenté par le mariage réparateur célébré le lendemain du procès, ainsi que par le départ inexplicable de son mari, Pierantonio Stiattesi, l'arrivée du succès tant convoité fêlé par le rapport tourmenté avec sa fille Porziella, son voyage en Angleterre et enfin son retour sans fastes dans sa patrie.
- 29 Dans la brève préface qui précède le roman, elle tient effectivement à expliquer au lecteur que c'est le paragraphe télégraphique cité ci-dessous qui délimite la section « historiquement documentée » présente dans l'ensemble du roman : « [Artemisia

Gentileschi] née en 1598, à Rome, de famille pisane. Fille d’Orazio, peintre de grand talent. Outragée, dès l’adolescence, dans son honneur et dans son amour. Victime d’un infamant procès public pour viol. Elle créa un atelier de peinture à Naples. Elle se risqua, vers 1638, dans l’hérétique Angleterre. L’une des premières femmes qui soutinrent à travers leurs paroles et leurs œuvres, le droit de travailler selon ses aptitudes et la reconnaissance d’une égalité intellectuelle entre les deux sexes. Les biographies n’indiquent pas l’année de sa mort²⁵ ». Dès le début, il est donc clair que l’Anna Banti documentaliste laisse la place aux plaisirs et devoirs de l’Anna Banti romancière, que « l’Histoire, surtout quand elle n’est pas conçue comme un répertoire d’événements déjà vécus – un cadre conclu dans le passé – [devient] un réservoir d’images, de sensations et de temps à inventer²⁶ ».

Autobiographie-autoportrait, une problématique de la description

- 30 En réalité, parmi cette maille d’événements historiques ou anecdotiques, c’est la peinture qui tient lieu de protagoniste et qui constitue le vrai liant de la trame du récit et la raison de la recherche bantienne. Nathalie Sarraute décrit ainsi l’effort que l’écriture exige lorsqu’on lui demande de nommer la peinture : « Si j’essaie, par un très grand effort, de l’évoquer de nouveau, cette image tourmentée, il me semble que, pareille à mon ombre portée, elle me rejoint, et, comme mon ombre quand le soleil monte dans le ciel, elle diminue rapidement, se ramasse à mes pieds en une petite tache informe, se résorbe en moi-même²⁷ ». De la même manière, l’ombre d’Artemisia et sa peinture ne renaissent chez Banti (des cendres de l’histoire) que sous forme de portrait autobiographique, reflet historique d’un présent qui englobe le passé en le remaniant.
- 31 « De même qu’un roman écrit à la troisième personne peut révéler autant de subjectivité qu’un récit à la première personne qui garde la trace d’une confiance intime et d’un dévoilement de soi tout en rapprochant le narrateur du lecteur, de même, en peinture, la discrète expression d’un sujet parlant peut passer par le profil ? » : le profil de trois quarts de la femme, ses pinceaux à la main, les cheveux ébouriffés, la robe changeante et sa chaîne ayant comme pendentif un masque (voir ill. 2), incarne ainsi ce moment de *poesis*, où le geste du peintre correspond au geste de l’écrivain, comme un passage tiré de l’essai *Les Mots et les images* de Meyer Schapiro semble le suggérer²⁸.

III. 2



Artemisia Gentileschi (1593-1652/1653), *Autoportrait – Allégorie de la Peinture*, tableau. Collections royales anglaises (propriété Reine Elisabeth II), 1630 ou 1638/1639.

- 32 D'après Roland Barthes, cette capacité de rendre féconde la rencontre entre le langage et la peinture, de transformer l'écriture en une bulle moulant les formes de la peinture en nous donnant l'impression qu'elle éclot au moment précis où on la lit, est le geste de l'homme créateur imitant Dieu : « ce geste n'a rien d'humain – nous dit-il – ; ce n'est pas celui de l'ouvrier, de l'*homo faber*, dont le mouvement tout usuel va jusqu'au bout de lui-même à la recherche de son propre effet ; c'est un geste immobilisé dans le moment le moins stable de sa course : c'est l'idée de la puissance, non son épaisseur, qui est ainsi éternisée. La main qui se lève un peu, ou s'appuie mollement, la suspension même du mouvement, produisent la fantasmagorie d'un pouvoir étranger à l'homme. Le geste crée, il n'accomplit pas, et par conséquent, son amorce importe plus que sa cause²⁹ ».
- 33 Depuis le paradigme de Lessing, le rôle de la description à l'intérieur du récit a basculé entre deux définitions apparemment antithétiques et contradictoires. Elle est considérée comme étant à la fois la pause de méditation lyrique que l'écrivain décrivant le réel s'octroie avec plus ou moins de parcimonie, et la tentative de reproduction fidèle et objective du réel. Elle se situe dans une zone hybride du récit, entre le fragment poétique et la *mimésis*. Dans le premier cas, elle représente une « prise de liberté par rapport à la narration. Elle y introduit la contemplation. La parole se libère des obligations utilitaires que lui impose le récit (ou la persuasion) et se met à rêver sur sa propre beauté. Car on ne peut écrire sans voir le beau, sans méditer sur sa genèse et donc sans s'interroger soi-même sur sa propre beauté³⁰ ». Perrine Galand-Hallyn, qui a étudié les poétiques humanistes et leur tangence au visuel, met en évidence la fragilité de cet équilibre précaire entre l'ouverture à l'imaginaire et la « *pression du réel* » que la description

déclenche. Le poète, nous dit-elle, est toujours tenté, par le jeu de l'imitation littéraire, de : « placer en filigrane sa propre image dans l'idée qu'il se fait de la création poétique et [de] mimer dans sa poétique le mouvement de sa création³¹ ». Cette remarque, née de l'étude de la littérature ancienne, nous rappelle les problématiques concernant le roman *Artemisia* et notamment le contraste entre le vraisemblable et l'invention, la présence du narrateur et sa promesse de fidélité au document historique.

- 34 Plus précisément, c'est la référence à l'imagination qui nous permet d'aborder la question de la description bantienne dans son rapport au visuel. Evocation d'une réalité qui existe ou création d'un monde imaginaire, la description peut se transformer à l'extrême en *enargeia*, figure rhétorique consistant à « placer devant les yeux » l'objet mentionné. Il s'agit d'une technique connue par la plupart des rhéteurs antiques qui est censée faire naître en l'auditoire les images mentales les plus vives possible. Les instruments que l'orateur utilise à cette fin se regroupent dans un « arsenal de procédés descriptifs [...] : peinture du tout par les parties, soulignée, dans la syntaxe par l'*isocolon* et la *distributio*, mention de circonstances accidentelles, usage du présent verbal, des déictiques, d'indicateurs spatiaux, établissement d'un lien (par le biais de commentaires internes, par exemple) entre le descripteur et la scène qu'il décrit, entre le réel et la fiction³² ».
- 35 L'*enargeia*, ou vive représentation, doit tirer sa force des passions mêmes de l'orateur, de son imaginaire et de sa créativité. Il s'agit toujours de savoir doser les éléments subjectifs que la narration implique inévitablement et la série d'éléments descriptifs que l'énumération objective comporte. Lorsqu'elle cherche à cerner cette oscillation entre « opacité subjective » et « transparence objective », Galand-Hallyn ajoute à ce couple un troisième terme qui nous exhorte à évoquer le vocabulaire bantien : « la rhétorique de la vive représentation oscille dangereusement, même dans son application utilitaire initiale, entre la nécessité d'une transparence objective garantissant sa crédibilité, et celle d'une subjectivité porteuse d'opacité, mais aussi d'une émotion contagieuse³³ ». Est-ce que cette passion, qui marque la naissance de l'écriture et qui doit se propager dans l'acte de réception de l'œuvre, ne pourrait pas correspondre à l'idée de « sentiment » tant recommandée par Anna Banti dans ses écrits sur le roman historique ? Le « vraisemblable » en fiction n'alimentait-il pas la même vacillation entre la « transparence objective », — fidélité au document d'archive — et l'« opacité subjective » — réécriture subjective de l'histoire ?
- 36 Nous savons que le terme *enargeia* naît d'abord pour évoquer les rêves décrits dans l'*Iliade* d'Homère. Ensuite, il s'étend à toute forme de représentation particulièrement vivante, capable de donner au lecteur l'illusion de voir des objets ou des êtres absents. L'orateur/écrivain est donc l'élément fondamental qui gère la dynamique du jeu entre le réel, la fiction et l'émotion. Mais, se demande Galand-Hallyn, peut-il émouvoir sans être ému ? Et surtout, peut-il placer sous les yeux une scène qu'il n'a pas vue au préalable ?
- 37 Le roman *Artemisia* se construit sur cette capacité à faire voir ce à quoi l'auteur assiste et participe avec sentiment et que le lecteur ne peut pas observer (vivre) sinon à travers l'écriture et les images qu'elle évoque. « Déclamateurs, poètes, romanciers demeurent officiellement les tenants de l'illusionnisme [...] ³⁴ » ; il jonglent entre la simulation du vrai et la création d'une réalité nouvelle, où la parole tient lieu de l'objet qu'elle invoque.
- 38 La description, cette « bulle de texte qu'on peut avoir envie de regarder s'enfler, ou au contraire crever en sautant des pages », nous intéresse lorsqu'elle devient le lieu par excellence de la création de l'imaginaire³⁵. Il s'agit, comme nous le suggère Raymonde Debray-Genette, de ce moment du récit où la « fabrication de l'objet » coïncide avec la

genèse de l'écriture. L'instant paradoxal dans lequel l'écriture qui se génère ne peut pas dire, avec Walter Benjamin, la « langue naturelle des choses³⁶ ». Où la description se charge de reproduire (en imitant ou en poétisant) : « l'événementiel, [le] mobile, non pas l'inertie », précise Debray-Genette. Le roman *Artemisia*, est constellé d'objets fantomatiques qui renvoient à une « dimension onirique vivante », où nous avons l'impression de voir respirer les choses d'une vie autonome (illusoirement indépendante du récit et des signes dont ils sont composés³⁷). Expression de l'*enargeia*, les objets d'*Artemisia* deviennent tout naturellement théâtralité, « vive représentation » à transporter sur la scène. Ce n'est donc pas par hasard si le roman bantien inspira au metteur en scène Luigi Squarzina la réduction théâtrale qui se transforma, dans les années 1960 en une pièce intitulée *Corte Savella...*

Un labyrinthe pictural et littéraire

- 39 Si nous revenons maintenant à notre roman, nous remarquerons que par cette capacité de rendre dynamiques les descriptions du récit, cette biographie-autobiographie « prolonge », sans la suspendre, l'histoire qu'elle raconte. S'agirait-il de la « durée sentimentale » de l'instant de fulguration que Roberto Longhi découvrait dans la peinture de Caravage au même moment où Anna Banti publiait *Artemisia* ? « Dans ses premières œuvres, lucides, transparentes, où la lumière qui s'ouvre sur les choses est si claire et nette, [Caravage] amorce cette "durée sentimentale" qui allait combler les intérieurs et les extérieurs peints si limpidelement par les hollandais du XVII^e siècle, et réapparaître ensuite dans un aspect de l'impressionnisme³⁸ ».
- 40 Ce voyage dans le temps, qui s'accomplit souvent par un trajet inverse allant, comme nous l'avons remarqué, du futur au présent en passant par le passé, retrouverait donc l'essence des choses. Dans le cas d'Anna Banti et Artemisia Gentileschi, l'écriture et la peinture, puisqu'elles résistent à l'instinct destructif de l'homme, deviennent relais et apaisement, libération et salut. Les femmes peintres étudiées par Banti le savent aussi : elle imagine par exemple Fede Gallizia (1575-1631) s'extasier face à la corbeille de fruits peinte par Caravage, concentrée à découvrir la recherche de vérité que les choses portent en elles : « les pommes sont les pommes et tout le monde peut juger leur ressemblance avec celles qu'on retrouve sur les comptoirs des marchands de légumes. Mais les pommes du jeune Caravage étaient ce qu'une pomme doit être et qu'elle n'est pas encore. Bref, il y avait dans leur aspect naturel, presque intimidateur, quelque chose à découvrir et Fede jura qu'elle allait le découvrir³⁹ ». Dans cette découverte, au moment où l'essence de la vie n'a pas encore de forme, l'écriture et la peinture ne se distinguent pas : leurs souches plongent dans la même terre, leurs antennes effleurent le même air ; seuls leurs corps se réaliseront sous des formes différentes.
- 41 Afin de montrer cette coïncidence entre peinture et écriture, entre biographie et autobiographie nous prendrons en considération le soi-disant autoportrait en *Allégorie de la Peinture* exécuté par Artemisia autour du 1638 et auquel Banti réserve une longue description dans le roman.
- 42 Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, aucun rôle n'est bien défini dans *Artemisia* : ni le peintre, ni l'écrivain n'arrivent à construire une image qui les satisfait, qui leur ressemble : « le couteau à la main, Artemisia a du mal à composer une image qui lui ressemble, l'image d'une femme d'âge mûr, heureuse de peindre et de vivre en Angleterre⁴⁰ », précise Banti. Sa propre image échappe à l'héroïne lorsqu'elle s'essaye dans un

autoportrait ; de même l'autorité du narrateur omniscient se fissure à chaque fois que ses souvenirs ne répondent pas aux appels de la mémoire. Les documents historiques étant incomplets et l'autobiographie pouvant se réaliser exclusivement dans la biographie, les deux personnages fictifs se configurent comme étant des reflets (produits de l'imagination) des modèles réels. Est-ce que « le portrait du peintre par lui-même est ce clivage, cette faille entre l'identité et l'appartenance⁴¹ », où appartenance signifie, dans notre cas, ressemblance ? « “Voilà mon portrait” – dit à une amie Lavinia, l'un des personnages les plus complets et séduisants après Artemisia – [...] “Tu l'apprends, et puis tu te souviens de moi comme si j'étais peinte”⁴² ». L'autoportrait-autobiographie dans *Artemisia* est cette représentation en absence, cette métaphore qui constitue le parcours obligé pour dire la peinture. Dérivant de ce désir, la description picturale est le résultat de ce parcours, tout comme la tentative du narrateur cèle le désir de s'approprier l'objet décrit. C'est encore Perrine Galand-Hallyn, qui nous confirme que : « le poète doit s'efforcer de jouer, même pour une part minime, le jeu du réalisme qui atteste son pouvoir démiurgique [...]. L'objet décrit n'existe plus seulement en tant que trompe-l'œil démontrant la force illusionniste du langage (fonction mimétique) : il devient le révélateur, le point de confrontation, qui permet au lecteur d'évaluer les choix poétiques de l'auteur⁴³ [...] ». C'est comme dire que l'objet révèle l'auteur ; l'objet, Artemisia et sa peinture révèlent le désir de ressemblance de Banti : l'ambition d'écrire une autobiographie par une biographie.

- 43 En réalité, le premier autoportrait que nous rencontrons dans *Artemisia* permet à Banti de faire référence à Gerrit van Honthorst et à cette manière de peindre d'Artemisia que Longhi définissait comme « vaguement honthorstienne⁴⁴ ». À cette occasion, l'auteur imagine son personnage qui passe devant un miroir et s'arrête un instant sur l'image reflétée. C'est alors qu'Artemisia ne devient qu'une « ombre » de sa personne, un modèle « à étudier » pour émuler un type de peinture à la mode à son époque. Il s'agit d'une litote qui annonce une négation plus importante car dans les lignes suivantes aucune description du tableau, qui aurait pu donner naissance au parallèle entre la peinture d'Artemisia et celle de van Honthorst, n'apparaît. Par contre, nous rencontrons peu après deux passages dans lesquels la représentation de soi se confond avec des sujets connus de tableaux existants.
- 44 Pendant les moments de doutes, lorsque les souvenirs des journées passées dans les prisons malodorantes et sombres de la Corte Savella reviennent l'accabler, Anna Banti imagine Artemisia se superposer, jusqu'à se confondre, à ses représentations des Madeleines pénitentes : « [...] la voici repentante, se tordant les mains de désespoir, comme la Madeleine qu'elle peint très souvent⁴⁵ ».
- 45 Comme on le remarque bien dans le catalogue de la dernière exposition ayant eu pour sujet Artemisia et Orazio Gentileschi, il est courant pour les écrivains, de considérer les représentations de jeunes femmes d'Artemisia comme des autoportraits. En réalité, le seul portrait certain du peintre est celui qui fut peint par Jérôme David (vers 1605 - après 1670) en 1625-1630, qui nous est parvenu sous forme de gravure (voir ill. 3). Ce portrait est donc le seul document nous permettant une comparaison avec les autres représentations féminines d'Artemisia, trop souvent hâtivement définies comme des portraits de l'artiste..

III. 3



Jérôme David (vers 1605 - après 1670), *Portrait d'Artemisia Gentileschi*, gravure. Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, Paris, 1625-1630.

- 46 En observant cette image, nous nous apercevons que « les lèvres arquées de manière caractéristique, la dépression légère du nez et le visage plutôt plein⁴⁶ », ainsi que les cheveux légèrement bouclés (et apparemment clairs) et les mains charnues avec des fossettes sur les jointures des doigts constituent les traits distinctifs définissant la physionomie du peintre.
- 47 Il reste pourtant vrai que les représentations des Marie-Madeleines, d'une *Allégorie du désir*, d'une martyre, d'une joueuse de luth, d'une Lucrece et d'une Suzanne exhibent d'une manière évidente les caractéristiques que nous venons d'énoncer. Plus précisément, nous faisons référence à la *Marie-Madeleine* (ou *Conversion de Marie-Madeleine*, 1615-1616, voir ill. 4) aujourd'hui au Palazzo Pitti de Florence, à la *Marie-Madeleine pénitente* de la cathédrale de Séville (1625-26, voir ill. 5), la toile de l'*Allégorie du désir* (vers 1615, voir ill. 6) dans la Galerie du Palazzo Buonarroti de Florence, à l'*Autoportrait en martyre* (ca 1615, voir ill. 7) appartenant à une collection privée et attribué à Artemisia par Christiansen et Mann, les commissaires de la dernière exposition à Rome, à l'*Autoportrait en joueur de luth* de la Galerie Curtis de Minneapolis (vers 1615-1617, voir ill. 8), à la *Sainte Cécile* (ou *Joueuse de luth*) de la Galerie Spada de Rome (vers 1620, voir ill. 9) et finalement à la *Suzanna et les vieillards* de la collection von Schönborn de Pommersfelden (1610, voir ill. 10). Comme le remarquait déjà Roberto Contini à l'occasion de l'exposition florentine consacrée à Artemisia, toutes ces représentations féminines ressemblent fidèlement à la jeune femme à l'éventail qu'Orazio et Agostino Tassi avaient peint dans le Casino delle Muse du palais Pallavicino-Rospigliosi du cardinal Scipione Borghese (1611-1612, voir ill. 11⁴⁷).

III. 4



Artemisia Gentileschi (1593-1652/1653). *Conversion de Marie-Madeleine*, Palazzo Pitti, Florence, 1615-1616.

III. 5



Artemisia Gentileschi (1593-1652/1653), Marie-Madeleine pénitente, Cathédrale de Séville, 1625-1626.

III. 6



Artemisia Gentileschi (1593-1652/1653), Allégorie du désir, Galerie de la 'Casa Buonarroti', Florence, vers 1615.

III. 7



Artemisia Gentileschi (1593-1652/1653), *Autoportrait en martyre*, Collection privée, vers 1615.

III. 8



Artemisia Gentileschi (1593-1652/1653), *Sainte Cécilia (ou Joueuse de luth)*, Galerie Spada, Rome, vers 1620

III. 9



Artemisia Gentileschi (1593-1652/1653), *Autoportrait en joueur de luth*, Galerie Courtis, Minneapolis, vers 1615-1617.

III. 10



Artemisia Gentileschi (1593-1652/1653), *Suzanna et les vieillards*, Collection Schönborn, Pommersfelden, 1610.

III. 11



Orazio Gentileschi (1563-1639) et Agostino Tassi (1580/1585-1644), *Concert d'Apollon et des Muses*, fresque. 'Casino delle Muse', Palais Rospigliosi-Pallavicini, Rome, 1611-12.

- 48 Même si, aujourd'hui, les historiens de l'art ont restitué aux artistes légitimes un bon nombre de toiles que Roberto Longhi avait attribué à Artemisia de façon erronée, il est fort possible qu'Anna Banti connaissait directement, les œuvres citées par son mari, y compris la *Madeleine* du palais Pitti, l'*Inclinazione* du palais Buonarroti de Florence ainsi que les fresques du Casino delle Muse à Rome. Il est donc légitime de croire que les interrogations concernant les autoportraits du peintre devaient la stimuler fortement lors de sa réflexion sur la problématique de la biographie-autobiographie-roman historique dans *Artemisia*⁴⁸.
- 49 Pour nous en rendre compte, nous allons donc analyser en détail la description de l'*Allégorie de la Peinture* qui se trouve aujourd'hui dans la collection royale de la reine Elizabeth II (voir ill. 2), exécutée par Artemisia vers 1638-1639, c'est-à-dire peu avant ou pendant son séjour en Angleterre. Beaucoup d'historiens de l'art, et surtout l'américaine Mary Garrard, l'ont étudiée, car il s'agit vraisemblablement du premier tableau ayant pour sujet un autoportrait féminin qui est aussi une allégorie de la peinture⁴⁹.
- 50 En réalité, comme le remarquent Ward Bissell et Keith Christiansen⁵⁰, ce tableau correspond à l'*Allégorie de la Peinture* (« *A Pintura A painteinge* ») figurant dans l'inventaire du 1649 du roi Charles I^{er} comme étant une toile différente d'un autoportrait désigné par la légende : « *Artemisia. gentileSCO fatto da lei* ». Ainsi, même si « le front ample, le menton grand et les lèvres arquées ressemblent aux traits de l'artiste », les deux rubriques de l'inventaire royal nous informent que l'allégorie de la peinture et l'autoportrait ne correspondent pas forcément à la même toile⁵¹. C'est d'ailleurs ce que les historiens de l'art Mina Gregori et Francis Haskell mettent en évidence lorsqu'ils soulignent que les

traits du visage et les cheveux noirs ne rappellent pas la physionomie de la femme portraiturée dans la gravure de Jérôme David citée plus haut⁵².

- 51 Au-delà de ces doutes légitimes, il est établi que le tableau des collections royales représente une *Allégorie de la Peinture*, en raison du fait qu'il retrace assez précisément les indications fondamentales établies par Cesare Ripa dans son incontournable *Iconologie* : « on la représente ici par une belle jeune femme ayant les cheveux noirs et crépus, la bouche couverte d'un bandeau, et au col une chaîne d'or où pend un masque. Elle tient d'une main plusieurs pinceaux, avec ce mot pour devise : *Imitatio*, et de l'autre un tableau, outre qu'on lui donne pour habillement une robe de couleur changeante. La peinture, profession des plus nobles que l'esprit humain ait inventées, est représentée belle [...] »⁵³.
- 52 S'il est vrai que, dans ce cas, Artemisia respecte assez fidèlement les caractéristiques définissant conventionnellement la représentation allégorique de la Peinture, cela l'est d'autant plus que : « comme on le déduit de ses lettres, Artemisia réalisa de nombreux autoportraits ». En effet, dans les missives de 1630 et 1637 qu'elle écrit à son mécène Cassiano del Pozzo⁵⁴ nous lisons : « pour servir V. [otre] S. [eigneurie] j'ai fait preuve d'un grand scrupule pour peindre mon portrait » et « [je Vous envoie] mon portrait, conformément à ce que Vous me demandiez autrefois⁵⁵ ». Même si elle reste souvent très vague et plutôt sibylline en rapport à ses propres portraits, il est clair qu'elle peint toute une série d'autoportraits qui nous restent aujourd'hui inconnus.
- 53 Il faut aussi rappeler, comme le souligne Pierre Sorlin, que « le désir de se faire connaître, [le] bonheur de se contempler » ne constituent pas à l'époque les seuls mobiles donnant naissance à la représentation de soi-même. Par exemple, la « difficulté de trouver une personne acceptant de prendre la pose » était, pour les femmes peintres, un obstacle bien concret à surmonter⁵⁶. Dans une belle lettre à un autre de ses mécènes les plus fidèles, Don Antonio Ruffo, Artemisia nous le confirme en se plaignant du prix élevé des modèles féminins qu'elle faisait poser nus : « je prie humblement Sa Seigneurie de m'envoyer un billet de cinquante écus – écrit le peintre en 1648. Une fois ce billet reçu, je pourrai terminer ce tableau : les dépenses sont énormes en raison de la nécessité d'avoir des filles nues⁵⁷ ».
- 54 Si nous ne pouvons pas nous occuper ici des autres descriptions concernant la typologie des femmes qui apparaissent dans les tableaux d'Artemisia, nous pouvons tout de même remarquer que la beauté du visage est l'une des caractéristiques qui reviennent avec une certaine régularité sous la plume de Banti pour décrire le portrait de son héroïne. Du début à la fin, nous retrouvons dans le roman ce type de notation : Artemisia est une « femme d'une telle beauté », ou Artemisia : « [...] jeune beauté, en grande toilette un peu sévère, un léger sourire sur son visage baissé », etc⁵⁸. Dans ce genre de description, il est difficile de découvrir si l'auteur fait allusion à un autoportrait ayant réellement existé ou si elle s'amuse à décrire son personnage comme d'après une photo-souvenir que l'imagination stocke dans la mémoire. Il est toutefois sûr que Banti connaissait le manuel de Ripa et qu'elle savait, par conséquent, qu'au XVII^e siècle la peinture devait être « une belle représentation ».
- 55 Si nous revenons alors à la description de l'autoportrait Spencer, nous comprenons qu'Anna Banti ne considérerait pas forcément l'*Allégorie* comme un autoportrait, ou mieux que ce portrait pouvait représenter toutes les femmes ayant vécu pour leur art : « le thème plaisait, en vérité : une jeune personne qui peint, une femme du Sud, et, avec ces longs cheveux noirs défaits, on peut aborder sans cérémonies. "La Peinture", dirent, un certain jour, les gardiens des appartements royaux. "Autoportrait d'Artemisia

Gentileschi”, déclara le fameux descendant de Lady Arabella, passionné d’archives. C’est peut-être la vengeance d’Annella qui inspira ce dernier, Annella mécontente, qui n’a pas eu le temps de voyager, mais seulement de mourir en hâte, et qui échappe, encore une fois, à la main de Maestra Artemisia. Et sous les traits de cette brune ardente, Artemisia s’enfonce dans la légende méridionale et passionnelle de sa jeunesse scandaleuse. “Elle fut violée par Agostino Tassi, et elle eut de nombreux amants”, c’est ce qui est répété en caractères d’imprimerie, en anglais aussi⁵⁹ ».

- 56 Le début de la citation est une description partielle de la femme portraiturée dans le tableau représentant la personnification de la Peinture, qu’un courtisan anglais de Charles I^{er} appela, d’après Banti, « autoportrait d’Artemisia Gentileschi ». Dans la deuxième partie de ce passage, Banti se réfère par contre à une certaine Annella, en faisant de cette apparition l’image qui déclenche le souvenir du scandale rattaché à la biographie d’Artemisia. Qui pourrait donc être cette figure féminine au triste destin qui inspira l’*Allégorie de la Peinture* jusqu’à arriver à substituer son portrait à celui d’Artemisia ? Que se cache-t-il derrière ce fondu enchaîné entre l’image fictive d’Annella et celle d’Artemisia ?
- 57 La réponse à la première question nous parvient partiellement du récit bantien : « c’est une jeune femme qu’Artemisia a aimée sans le savoir, qu’elle a regardée beaucoup, intensément, sans en avoir conscience. Elle la reconnut à sa façon rétive d’incliner l’épaule gauche, et son nom surgit : Annella De Rosa. Voici ses lèvres boudeuses, son regard sombre sous les paupières lourdes : et voici pourquoi son visage n’apparaît qu’aux deux tiers, comme par dépit, pour se dérober à l’enquête⁶⁰ ». Anna Banti ne laisse pas de doute : elle affirme que les traits de la femme portraiturée sont ceux d’une jeune peintre italienne qui n’est pas Artemisia et que la femme apparaissant dans l’*Allégorie de la Peinture* est une « figure sans modèle, de mémoire ».
- 58 En effet, Annella de Rosa est un personnage ayant réellement existé : « l’élève extraordinaire, le cher prodige » du célèbre peintre Massimo Stanzione (1585 ca.-1656), avec lequel Artemisia travailla pendant sa première période napolitaine⁶¹. Tout ce que nous connaissons d’elle se trouve dans les chroniques de Bernardo De Dominici, qui nous racontent qu’Annella, nièce du peintre Pacecco de Rosa (1607-1656), fut l’une de ses élèves les plus brillantes. Ce serait son mari, le peintre Agostino Beltrano, qui l’aurait tuée brutalement avec un poignard⁶².
- 59 À partir de ces quelques données compulsées aux archives, Anna Banti invente donc la relation qu’Artemisia et Annella cultivèrent lorsqu’elles se trouvèrent à Naples et que la dernière réapparut sous forme de portrait une fois que la première était en Angleterre, comme nous le lisons dans la citation suivante : « Annella est donc réapparue au hasard, Annella qui aurait trente ans à peine, si le poignard d’un homme ne l’avait étendue à terre et laissée exsangue et livide, telle Lucrece ou Cléopâtre⁶³ ».
- 60 En jouant avec les images, les femmes auxquelles le récit bantien donne vie, prennent la forme des femmes peintes dans les tableaux d’Artemisia. Comme l’une des nombreuses victimes féminines et malheureuses de l’histoire, Annella poignardée est alors la Lucrece de la collection Gerolamo Etro de Milan (ca 1623-1625, jadis à Gênes, palais Cattaneo-Adorno), tenant avec sa propre main l’arme qui la tuera, ou la Cléopâtre de Ferrare (1620) qui se donne à la mort en serrant dans sa main droite l’aspic venimeux.
- 61 Cet échange entre réalité et fiction, entre document historique et imagination ne fait qu’accentuer l’enchevêtrement entre écriture et peinture, donnant naissance à ce que

Dominique Kunz définit comme étant la « citation d'image ». D'après le critique, la description picturale comporte un « arrêt d'image », dans lequel, « après un geste fatal », « le personnage s'immobilise » en désignant « en abyme l'une des propriétés fondamentales de l'œuvre plastique, à savoir son pouvoir d'éternisation d'un instant tragique⁶⁴ ». L'apparition soudaine d'Annella, que Banti imagine avoir inspiré Artemisia, n'est rien d'autre que la citation d'un des tableaux au sujet tragique peint par Gentileschi.

- 62 Par conséquent, comme notre écrivain sait que toutes les femmes portraiturees par son héroïne retiennent quelque chose de leur portraitiste, elle permet à Artemisia – en extériorisant parfois son côté *femme-forte* – de se confondre avec les traits de « *cette brune ardente* » qui peint avec fougue⁶⁵. En concluant *ante litteram* son roman, le visage d'Anna-Artemisia-Annella s'identifie finalement dans le portrait de toutes les femmes ayant vécu avec passion, souffrance et engagement leur art, comme le passage suivant nous le confirme : « mais la main d'Artemisia est forte, et Annella ne s'en libère pas. Portrait ou pas, une femme qui peint en mille six cent quarante accomplit un acte de courage, cela vaut pour Annella comme pour une centaine d'autres, jusqu'à aujourd'hui. "Cela vaut également pour toi" [...] »⁶⁶.
- 63 Cette « *inconclusive conclusion* » [conclusion ouverte], comme la définit bien Joann Cannon⁶⁷, sera aussi notre conclusion car elle constitue la révélation ultime de Banti, sa confession que l'histoire d'Artemisia est aussi la sienne et que son écriture révèle en la dissimulant la peinture de cette peintre « forte et fragile » que fut Artemisia.

NOTES

1. Jean Louis Schefer, *Alors, vient*, Malakoff, Orange Export Ltd, 1979, p. 17 (ouvrage tiré à cent cinquante exemplaires numérotés plus vingt-cinq exemplaires hors commerce marqués HC).
2. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poësis. Humanisme & Théorie de la Peinture : XV^e-XVIII^e siècles* trad. fr. M. Brock, Paris, Macula, 1998, (éd. originale, Norton and Co, 1967), p. 53. Pour Léonard de Vinci, la peinture et le dessin n'ont pas besoin « d'interprètes [...] comme c'est le cas pour les lettres » ; Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Milan, TEA, 1995, p. 3 ; trad. de l'auteur.
3. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 35.
4. Denis Diderot, « Salon de 1767 », dans *Pensées détachées sur la peinture, Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1976, p. 54 et p. 776.
5. Virginia Woolf, *Vers le phare* trad. fr. F. Pellan, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1996 (éd. originale : Londres, Hogarth Press, 1927), p. 100.
6. Marie-José Mondzain, « La peinture comme méditation sur le visible », entretien avec Gao Xingjian, dans *Le Monde*, 14 octobre 2000.
7. Alexandra Lapierre, *Artemisia*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 326.
8. Luciano Simonelli, « Anna Banti si confessa », entretien avec Anna Banti parue sur le site Internet dans la rubrique *Pagine sparse per un diario del Novecento*. Dans cette citation, qui nous révèle l'ironie, la verve et la capacité d'autocritique de son écriture, l'écrivain fait référence à *Un grido lacerante*, dernier roman publié peu avant son décès. Dans cette fiction pseudo-autobiographique les personnages principaux, Agnese et Delga, recourent assez fidèlement les vicissitudes autobiographiques de Banti et Longhi même si, comme nous le rappelle Jean-Michel

Gardair, « on oublie trop souvent qu' [il s'agit d'] un roman. Certes, pour ceux qui ont le privilège de connaître l'auteur et d'avoir connu le Maître 'ai fulminei occhi perduti' duquel est dédié le livre d'Anna Banti, ce privilège risquerait d'être empoisonné. [...] Le "cri déchirant" qui donne son titre au livre [...] est bien en ce sens l'antiphrase même de l'histoire d'Agnese, l'insoutenable violence qui mue en silence la prose de toute une vie », Jean-Michel Gardair, « Testimonianze », dans *Paragone-Letteratura*, n° 240 (490), décembre 1990 (Dedicato ad Anna Banti), p. 70-72.

9. Anna Banti, « Pourquoi j'ai écrit Les jardins de Boboli », préface de *Les jardins de Boboli*, trad. fr. F. Liffra, Paris, Editions Balland, 1991 (éd. originale : Milan, Mondadori, 1973), p. 8.

10. Respectivement Anna Banti, Lettre à G. Leonelli, 4 février, 1973 (Archives Leonelli), publié dans *la Cronologia de Anna Banti, Artemisia*, Milan, Bompiani, 1998, p. XVIII et Nico Orengo, « Banti : la mia scrittura è donna ma non per i critici », dans *Tuttolibri*, Turin, 5 septembre 1981 ; trad. de l'auteur.

11. Nous faisons référence aux articles suivants : Anna Banti, « Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII », dans *L'arte* n° 1-2, Rome, janvier-avril 1919, p. 13-33 ; *id.*, « Di alcuni affreschi pregevoli tra il secolo decimosesto e il decimosettimo », dans *ibid.*, n° 1-2, janvier-avril 1920, p. 49-58 ; *id.* « Pietro Testa, incisore e pittore », dans *ibid.*, n° 1-2, mars-juin 1921, p. 74-84 ; *id.*, « Tre sculture di un siciliano a Roma », dans *ibid.*, n° 1-2, mars-avril 1923, p. 89-96. Pour la bibliographie complète des écrits sur l'art d'Anna Banti voir notre thèse *Peindre le récit et lire la peinture. Rencontre entre Anna Banti, historienne de l'art et écrivain et Artemisia Gentileschi, femme peintre du XVII^e siècle*, sous la direction de Mme Laura Malvano, soutenue à l'Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis en juin 2004, p. 405-411.

12. Anna Banti, *Lorenzo Lotto*, Florence, Sansoni, 1953 (deuxième édition revue par l'auteur Rivelazione di Lorenzo Lotto, Florence, Sansoni, 1981). Les articles mentionnés sont les suivants : Anna Banti, « Il libro dei conti di Lorenzo Lotto (appunti per un romanzo) », dans *Le tre Venezie* n° 6, Padoue, juin 1940, p. 19-23 et *id.*, « Da Ciceruacchio a Corot », dans *Oggi*, Milan, n° 8, 24 février 1940, p. 13-14.

13. *id.*, *Fra Angelico*, Milan, Edizioni Sidera, 1953 ; *id.*, *Diego Vélasquez (1599-1660)*, Milan, Garzanti, 1955 (Série Arte Garzanti) ; *id.*, *Claude Monet (1840-1926)*, Milan, Garzanti, 1956 (Série Arte Garzanti) ; *id.*, « Una Sibilla del Duomo di Orvieto », dans *Paragone-Arte* n° 39, Florence, mars 1953 et *id.*, « Le Bonnard que je propose », dans *Paragone-Arte*, n° 25, janvier 1952.

14. *id.*, « Un genio in tre fratelli », dans *La Nazione*, Florence, 21 février 1979 ; *id.*, « Il silenzio di Le Nain », dans *Paragone-Arte*, n° 349, mars 1979, *id.*, « Prefazione » à Vincenzo Giustiniani, « Scritti inediti e sconosciuti », dans *Paragone-Arte*, n° 176, août 1964 (republié dans *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, Florence, Sansoni, 1981).

15. *id.*, *vanni da San Giovanni, pittore della contraddizione*, Florence, Sansoni, 1977 ; *id.*, *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Milan, La tartaruga, 1982.

16. *id.*, *Lavinia disparue*, trad. M. Javion, Paris, Aralia, 1996.

17. *id.*, *Artemisia*, Florence, Sansoni, 1947. Nous nous référons à la traduction de Christiane Guidoni, publiée en 1988 avec le même titre par POL.

18. Philippe Lejeune, *Je est un autre - l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

19. Giovanni Barblan, « Il saluto delle autorità », dans *L'opera di Anna Banti*, Actes du Colloque 8-9 mai 1992, sous la direction de Enza Biagini, Florence, Olschki, 1992, p. XXV ; trad. de l'auteur.

20. Anna Banti, *Artemisia*, *op. cit.*, p. 128.

21. *id.*, « Manzoni e noi » (paru en 1956), aujourd'hui dans *Opinioni*, Milan, Il Saggiatore, 1961, p. 59 ; trad. de l'auteur. Les autres articles sur ce sujet sont les suivants : « Romanzo e romanzo storico » (1951) et « Ermengarda e Gertrude » (1954), les deux étant republiés dans le recueil mentionné ci-dessus.

22. Une partie du procès de 1612 a été publiée en français dans le recueil *Actes d'un procès pour viol en 1612*, suivis des lettres de *Artemisia Gentileschi*, préface de Dora Vallier avec des textes de Roland Barthes, Anne-Marie Sauzeau-Boetti et Eva Menzio, Paris, Des femmes, 1983.

23. Anna Banti, « Romazo e romanzo storico », dans *Opinioni, op. cit.*, p. 42 ; trad. de l'auteur. En réalité, cette affirmation sous-entend une attaque contre le courant néoréaliste italien qui lui est contemporain. En proposant une distinction nette entre le roman qu'elle appelle « de chronique » et le roman historique manzonien, Banti critique la profonde incapacité de juger, de sélectionner les événements (pour retenir ce qui est moralement valable) typique des néoréalistes italiens. Voir à ce propos son intervention dans *Carlo Bo, Inchiesta sul neorealismo*, Turin, Edizioni Radio Italiana, 1997.
24. Anna Banti, *Un grido lacerante*, Milan, Rizzoli, 1981, p. 161 ; trad. de l'auteur.
25. *id.*, *Artemisia, op. cit.*, p. 14.
26. Enza Biagini, « La poesia e la filosofia della storia », dans *L'opera di Anna Banti*, Actes du colloque, cité, p. 102.
27. Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* (1948), dans *Œuvres complètes de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 116.
28. Meyer Schapiro, *Les Mots et les images*, trad. fr. P. Alferi, Paris, Macula, coll. La littérature artistique, 2000 (éd. originale, New York, George Braziller Inc., 1996), p. 114.
29. Roland Barthes, « La peinture hollandaise », dans *Le texte et l'image*, catalogue de l'exposition au Pavillon des Arts, 7 mai – 31 août 1986, Paris, Éditions Paris-Musées, 1986, p. 25.
30. Perrine Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence – Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigmes, 1995, p. 12
31. *ibid.*, p. 12-13.
32. *ibid.*, p. 100
33. *ibid.*, p. 101.
34. « La description – poursuit Galand-Hallyn –, reléguant la logique narrative au second plan, apparaît désormais comme un tout autonome [...] et cette autonomie acquise envers l'exigence réaliste favorise sa fonction auto-représentative » ; Perrine Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence, op. cit.*, p. 102. A propos de la substitution de la *phantasia* à la *mimesis*, voir Erwin Panofsky, *Idea, a Concept in Art Theory* (1924), New York, Harper and Row, 1968, ouvrage dans lequel il étudie l'évolution des deux concepts depuis Platon.
35. Raymonde Debray-Genette, « La pierre descriptive », dans *Poétique* n° 43, Paris, 1980, p. 293-304 ; p. 294 pour cette citation et la suivante. À propos de la tendance de la description à devenir digression, voir Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 8 et sq.
36. Walter Benjamin, *Sur le langage et en général sur le langage de l'homme*, dans *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 2000, p. 142.
37. L'illusionnisme implicite associé à l'acte d'écriture peut être porté à l'extrême jusqu'à devenir onirisme. D'après Galand-Hallyn, la citation suivante en est un exemple : « si l'on ouvre ce qui était enfermé dans un seul mot, apparaîtront alors les flammes qui se répandent par les maisons et les temples, les toits qui s'écroulent avec fracas, les cris divers qui se fondent en une rumeur unique [...] », Quintilien VIII, 3, 68-69, cité dans Perrine Galand-Hallyn, *ibid.*, p. 126. Curieusement, ce passage nous rappelle les premières pages d'*Artemisia* et notamment la description du « spectacle aux terreurs d'une longue nuit où les mines allemandes, l'une après l'autre, s'employèrent à bouleverser la croûte terrestre », Anna Banti, *Artemisia, op. cit.*, p. 16.
38. Roberto Longhi, dans « Introduzione alla mostra », dans *Caravaggio e dei Caravaggeschi*, catalogue de l'exposition au Palazzo Reale de Milan, avril-juin 1951, Florence, Sansoni, p. XXIV ; trad. de l'auteur.
39. Anna Banti, *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Milan, La Tartaruga, 1982, p. 28 ; trad. de l'auteur.
40. Anna Banti, *Artemisia, op. cit.*, p. 203.
41. Pascal Bonafoux, *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984, p. 12.
42. Anna Banti, *Lavinia disparue, op. cit.*, p. 66.

43. Perrine Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence - Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigmes, 1995, p. 109.
44. Roberto Longhi, « Gentileschi padre e figlia », dans *L'Arte*, n° 19, 1916, republié dans *Scritti giovanili*, vol. 2, de *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, 1956-1985*, Florence, Sansoni, 14 vol. , p. 183-219, p. 256.
45. Anna Banti, *Artemisia*, op. cit., p. 121.
46. Keith Christiansen, *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogue de l'exposition, Rome/New York/Saint Louis, 2001-2002, Genève-Milan, Skira, 2001, voir fiche n° 56, commentaire de l'œuvre *Autoritratto come martire (Martire)*, p. 320.
47. Comme de nombreuses œuvres ne sont pas datées, nous retenons la datation proposée par Christiansen et Mann dans le catalogue cité plus haut.
48. Dans son étude sur l'œuvre littéraire d'Anna Banti, Enza Biagini en est absolument persuadée, car elle soutient que : « jamais comme dans ce roman, les rapports entre soi-même et l'autre sont si labyrinthiques [...] » ; Enza Biagini, *Anna Banti*, Turin, Mursia, 1978, p. 67 ; trad. de l'auteur.
49. En réalité, comme le souligne avec justesse Mary Garrard, une représentation de ce type existait déjà. Il s'agit d'une médaille en bronze forgée en 1611 par Felice Antonio Casoni pour le peintre Lavinia Fontana (1552-1614), où le profil de l'artiste figurait sur le recto, tandis que l'*Allégorie de la Peinture* était sur le verso. Ce n'est donc pas par hasard si Anna Banti lui consacre le deuxième des douze articles dédiés aux femmes peintres publiés dans *Il Corriere della Sera* de 1980 à 1981 (ensuite recueillis dans l'ouvrage *Quando anche le donne si misero a dipingere*, op. cit.). Malheureusement aucune allusion à la médaille de Casoni ne figure dans l'écrit de Banti.
50. Keith Christiansen et Judith W. Mann, *Orazio e Artemisia Gentileschi*, op. cit., p. 417 et R.W. Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1999.
51. Keith Christiansen et Judith W. Mann, *Orazio e Artemisia Gentileschi*, op. cit., p. 420.
52. Nicola Spinosa, *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli : Catalogo delle opere*, catalogue de l'exposition au Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte de Naples, 1984.
53. Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione d'imagini delle virtù vitij, affeti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*, Padoue, P.P. Tozzi, 1611 (trad. dans Pascal Bonafoux, *Les Peintres et l'autoportrait*, op. cit.).
54. Cassiano del Pozzo (1589-1657) : gentilhomme attaché à la famille Barberini et en particulier au Pape Urbain VIII, le chevalier del Pozzo servit également les Grands Ducs de Toscane. Membre de l'Accademia della Crusca et de l'Accademia dei Lincei, il fut l'un des plus importants mécènes de son temps. Son nom reste lié à celui de Poussin dont il fut le protecteur et l'ami.
55. C'est d'ailleurs à partir de ces deux lettres, aujourd'hui perdues, que la datation de l'*Allégorie de la Peinture* reste controversée. Si nous connaissons ces missives c'est grâce à la transcription faite par Giovanni Gaetano Bottari et Stefano Ticozzi dans leur ouvrage *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milan, G. Silvestri, 1822-1825, 8 vol. , vol. I, n° 139, p. 350-351 et n° 141, p. 352-353. Elles ont aussi été traduites en anglais par Marry Garrard, *Artemisia Gentileschi*, op. cit., p. 378 et 387 ; trad. de l'auteur.
56. Pierre Sorlin, *Du portrait en peinture*, Saint-Denis, PUV, 2000, p. 126.
57. Artemisia Gentileschi, lettre à Don Antonio Ruffo, datée du 12 juin 1648, citée dans *Actes d'un procès pour viol en 1612*, op. cit., p. 219. Antonio Ruffo appartenait à l'une des plus importantes familles calabro-sicilienne. Grand mécène de l'Italie du sud, sa collection, célèbre pour la richesse et la variété des œuvres qui la composaient, a été détruite par le tremblement de terre de 1908.
58. Anna Banti, *Artemisia*, op. cit., p. 121 et p. 16.
59. *ibid.*, p. 224.
60. *ibid.*, p. 220.

61. L'épisode plus significatif est sûrement la commission reçue par la cour du vice-roi espagnol dans la personne du comte de Monterrey (et par la médiation de Cassiano dal Pozzo) pour le Casón del Buen Retiro, à Madrid. De 1633 à 1634, Artemisia, Massimo Stanzione et Paolo Fenoglio (dont la toile a disparu) travaillèrent sur six tableaux pour l'Ermita de San Juan ; voir *Artemisia a Napoli, Napoli e Artemisia, dans Orazio e Artemisia Gentileschi, op. cit.*, p. 381-382.
62. Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani. Non mai date alle luce da autore alcuno*, Naples, Tipografia Trani, 1742-1744, 3 vol. , vol. III, p. 271-272.
63. Anna Banti, *Artemisia, op. cit.*, p. 221-222.
64. Dominique Kunz, « Un sentiment d'image », dans *Poétique* n° XVIII, Paris, novembre 1997, p. 471.
65. En suivant les recommandations de Cesare Ripa, Anna Banti dessine un autre autoportrait d'Artemisia qui nous rappelle l'*Allégorie de la Peinture* : « Artemisia en effet peignait avec fougue, les yeux mi-clos, délibérément sourde [...]. Le sang lui montait aux joues comme lorsqu'elle était toute jeune, "de faible complexion", et qu'elle s'appliquait trop : une boucle blonde – d'un or pâli par quelques cheveux blancs – avait glissé sur sa joue [...] », Anna Banti, *Artemisia, op. cit.*, p. 136. Et, si par deux fois, elle évite de couvrir la bouche d'un bandeau (comme le fit d'ailleurs le peintre), ce n'est pas pour affirmer qu'Artemisia refuse « le silence et la solitude » cités par Ripa, mais plutôt pour lancer un défi et, peut-être, pour invoquer le droit à la parole pour toutes ces femmes victimes de la société machiste du passé.
66. *ibid.*, p. 224.
67. Joann Cannon, « Artemisia and the Life Story of the Exceptional Woman », dans *Forum Italicum* n° 2, printemps 1994, p. 337.

RÉSUMÉS

À travers la rencontre d'Anna Banti – écrivaine et historienne d'art du 20^e siècle – et Artemisia Gentileschi – peintre du 17^e siècle –, dans l'un des romans de la première, *Artemisia*, Emanuela Genesio s'interroge sur la complexité des échanges entre écriture et peinture. En effet, la romancière fait appel à la littérature pour parler d'art, tout en s'appuyant sur la peinture pour faire récit, en même temps qu'elle imbrique son autobiographie à la biographie du peintre.

Through the meeting of Anna Banti – a 20th century writer and art historian – and Artemisia Gentileschi – a 17th century painter –, in *Artemisia*, one of the former's novels, Emanuela Genesio questions the complexity of the exchanges between writing and painting. Indeed, the novelist refers to literature in order to discuss art, while using painting in order to form a narration, tying at the same time her own autobiography to that of the painter.

AUTEUR

EMANUELA GENESIO

Docteure en Arts Plastiques Science et Technologie des Arts, Paris 8. Chargée de cours à Paris 8