

L'intelligence au pouvoir. Les *Cléopâtre* d'Elisabetta Sirani, un contre-modèle aux représentations de Guido Reni

Ilaria Splendorini, Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé :

Représentée en courtisane lascive présidant un somptueux banquet ou en victime éplorée subissant son geste plutôt qu'assumant délibérément de se donner la mort, Cléopâtre a presque toujours fait l'objet, au cours du XVII^e siècle, d'une narration sensuelle exacerbée par le prisme d'un regard masculin et répondant au désir voyeuriste du commanditaire. Allant à l'encontre des héroïnes sérielles de Guido Reni, victimisées et sexualisées dans l'abandon de leurs derniers instants, Elisabetta Sirani nous livre une image peu conventionnelle et très incisive de la dernière reine d'Égypte, qui incarne l'exemple même de la *mulier virilis*, de la femme forte maîtresse d'elle-même et de son destin. En choisissant de représenter Cléopâtre en souveraine intelligente, rusée et habile, la jeune peintre bolognaise va à contre-courant de l'historiographie classique et de la tradition iconographique de son époque. Ce choix témoigne, en dernier ressort, de son ambition non seulement de représenter l'Histoire mais de la réinterpréter.

Riassunto:

Raffigurata come una cortigiana lasciva intenta a presiedere un sontuoso banchetto o come vittima passiva – e non artefice consapevole – del proprio suicidio, Cleopatra è quasi sempre stata oggetto, nel corso del Seicento, di una narrazione sensuale potenziata dalla lente di uno sguardo maschile e rispondente al desiderio voyeuristico del committente. In contrapposizione con le eroine seriali di Guido Reni, vittimizzate ed erotizzate nel momento di abbandono che precede la morte, Elisabetta Sirani dà vita a un'immagine vigorosa e inedita dell'ultima regina d'Egitto perfettamente aderente alla figura della *mulier virilis*, padrona di sé e del proprio destino. La scelta di rappresentare Cleopatra come una sovrana intelligente, abile e astuta è frutto della volontà, da parte della giovane pittrice bolognese, di sovvertire l'immagine della regina veicolata dalla storiografia classica e dalla tradizione iconografica seicentesca. Così facendo, Elisabetta Sirani dimostra di ambire non soltanto a dipingere la Storia ma a rivisitarla.

Piange il Reno di Felsina, e sul di lui nobil margo deploro ancor'io lo scorno della Natura, il prodigio dell'Arte, la gloria del Sesso Donnesco, la Gemma d'Italia, il sole della Europa, ELISABETTA SIRANI. Tramontò sul meriggio delle sue glorie questo Sole, che rese offuscate co la sua luce le memorie de' più rinomati pennelli [...]¹.

C'est en ces termes que l'éminent juriste Giovanni Luigi Piccinardi rend un dernier hommage à l'une des gloires de la ville de Bologne, la jeune peintre Elisabetta Sirani qui vient de s'éteindre à l'âge de vingt-sept ans, le 28 août 1665. Enterrée dans la basilique San Domenico à côté de Guido Reni, elle sera par la suite et pour longtemps considérée - de façon tout à fait réductrice - comme une disciple du grand maître bolognaise, s'inscrivant dans sa lignée et perpétuant la tradition du classicisme baroque rémien². Si Giovanni Andrea Sirani est

¹ *Il pennello lagrimato. Orazione funebre del signor Gio. Luigi Piccinardi ... con varie poesie in morte della Signora Elisabetta Sirani pittrice famosissima*, Bologna, Giacomo Monti, 1665, p. 4.

² Encore au XIX^e siècle, la revue illustrée turinoise *Museo scientifico, letterario ed artistico* qualifie Elisabetta Sirani de « allieva, e talvolta perfetta imitatrice del suo maestro Guido Reni », laissant entendre qu'elle fut une

incontestablement l'un des plus fidèles collaborateurs et épigones de Reni et si Elisabetta se forme à la peinture et à la gravure dans l'atelier de son père, il est vrai qu'elle prendra rapidement ses distances avec le style et les modèles iconographiques de ce dernier : « [c]ercava ella tuttavia di staccarsi dal fare del padre [...] parendogli vera lode il far maniera da sè, non seguire l'altrui per non esser secondo come dietro di quello³ », précise le comte Carlo Cesare Malvasia dans sa biographie de l'artiste. Comme nous le verrons, c'est sans doute à travers ses représentations de Cléopâtre qu'Elisabetta s'écartera le plus de l'influence paternelle et de celle de Guido Reni, allant jusqu'à proposer un modèle qui est à l'opposé des images de la reine d'Égypte peintes par le maître bolognaise.

L'environnement dans lequel la jeune femme exerce sa profession n'est certainement pas étranger à cette évolution : deuxième cité plus importante des États pontificaux et siège de la plus ancienne université d'Europe, vers le milieu du XVII^e siècle Bologne est une ville où l'éducation et la créativité féminines sont valorisées et où l'implication des femmes dans la vie publique et religieuse est fortement encouragée. Dans la promotion de son image de capitale savante, la *virtù* de ses dames, célébrées dans les compositions en vers et en prose pour leur sagesse, leur érudition et leur rayonnement culturel et social, joue un rôle non négligeable. C'est dans ce climat qu'Elisabetta Sirani non seulement peint mais n'hésite pas à prendre la direction de l'atelier paternel et à superviser le travail des assistants et apprentis de Giovanni Andrea lorsque ce dernier, atteint d'arthrose et de goutte, se retrouve dans l'incapacité de travailler. Elle n'a alors que vingt-quatre ans et a depuis peu fondé sa propre école de peinture : une école réservée exclusivement aux femmes et ayant pour objectif de leur garantir un avenir professionnel. Cette initiative contribuera de façon non négligeable à la professionnalisation de la pratique artistique féminine dans l'Italie du Seicento⁴.

Peindre « più che da uomo »

Malvasia, ami de la famille Sirani et premier biographe d'Elisabetta, exprime à maintes reprises son admiration pour le jeune prodige dans les pages de *Felsina pittrice* :

ardita più tosto fe' vedersi, ed animosa oprando in un modo, che ebbe del virile e del grande, nella risoluzione e feracità superando, quasi dissi, anche il padre, che ad ogni modo è un grand'uomo [...] non oprò mai da donna, e più che da uomo [...]. Io posso ben dire per verità, essermi trovato presente più volte, che venutole qualche commissione di quadro, presa ben tosto la matite, e giù postone speditamente in duo' segni su carta bianca il pensiero (era questo il suo solito modo di disegnare da gran maestro appunto, e da pochi praticato, nè meno dal Padre istesso, che non me ne lascierà mentire) intinto picciol pennello in acquerella d'inchiostro, ne faceva apparire ben presto la spiritosa invenzione, che si poteva dire senza segni disegnata, ombrata, ed insiem lumeggiata tutto in un tempo⁵.

apprentie de ce dernier (*Museo scientifico, letterario ed artistico*, Anno Nono, Torino, Alessandro Fontana, 1847, p. 542). Or, lorsque le peintre meurt en 1642, Elisabetta n'a que quatre ans, ce qui contredit à l'évidence sa présence dans l'atelier du maître.

³ Adriana Arfelli [a cura di], *Carlo Cesare Malvasia. Vite di pittori bolognesi (appunti inediti)*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, p. 105.

⁴ « Son agence féminine de formation pour femmes artistes défie les pratiques d'enseignement en atelier de l'époque car, en tant qu'artiste professionnelle, *maestra*, enseignante et femme, Elisabetta offre une solution alternative radicale au modèle établi de mentor mâle dans l'éducation artistique, développant ainsi une transmission médiatrice et matrilinéaire de formation artistique, de connaissances et de capital culturel » Alain Tapié, Francesco Solinas et Valentine De Beir, *Les dames du Baroque. Femmes peintres dans l'Italie du XVI^e et XVII^e siècle*, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Gand (MSK), Snoeck, 2018, p. 167.

⁵ *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, del Conte Carlo Cesare Malvasia, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore*, Parte Quarta, Tomo Secondo, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, p. 385-386 et p. 402.

L'auteur met l'accent sur la vigueur, la rapidité et la virtuosité « da gran maestro » d'Elisabetta dans l'art du dessin au lavis, qui se traduisent dans ses tableaux par un empâtement fluide et une exécution *alla prima* énergique et robuste. Mais Malvasia va encore plus loin en qualifiant ce style de "viril", s'inscrivant de fait dans une tradition longue de plus d'un siècle sur le "rôle sexué" du pinceau et les différences de genre que son maniement révèle. L'assaut viril, aiguillonné par le génie créatif, du pinceau sur la toile, la fougue et la rapidité dans l'exécution sous l'effet de l'urgence démiurgique et l'exhibition de la touche en tant que marque de fabrique de l'artiste sont l'apanage des peintres hommes. Quant aux femmes, elles ne sauraient peindre que de façon minutieuse et exagérément soignée, c'est-à-dire léchée et passive, effaçant toute trace de geste dans un souci d'application dépourvu de personnalité et d'âme, de génie et de virtuosité⁶. Comparant Elisabetta à sa contemporaine Antonia Pinelli et surtout à son aînée, la célèbre peintre bolonaise Lavinia Fontana, Malvasia précise :

Una di queste [pittrici] già vedemmo nel nostro secolo essere stata Antonia Pinelli, e nell'antecedente l'assai più famosa Lavinia Fontana ; ora un'altra di pochi anni succede [Elisabetta Sirani], che di gran lunga quella supera, che nel suo perfetto anche operare non lasciò mai una certa timidità e leccatura propria del debil sesso ; laddove questa ardita più tosto fe' vedersi [...]⁷.

Cette lecture genrée du processus créatif prend son essor - et puise sa justification - dans la théorie des humeurs et les différences physiologiques qu'elle énonce, l'homme étant considéré comme naturellement "chaud et sec" et la femme comme "froide et humide". Une distinction humorale lourde de conséquences, car elle implique que la femme aurait une constitution psychologique et intellectuelle moins forte que l'homme, la chaleur étant, depuis Aristote, tenue pour une source d'intelligence et de vivacité d'esprit alors que l'humidité est un agent d'irrationalité et de passivité. Elisabetta Sirani, capable de "peindre comme un homme" et pourvue de *genio*, *invenzione* et *virtuosismo*, semble constituer de ce fait une exception notable que ses contemporains ne se lassent pas d'admirer et dont ils ne cessent de s'étonner.

Si Malvasia est le premier à s'extasier sur la singularité prodigieuse qu'incarne la jeune peintre, dont le style viril s'écarte résolument de la "*donnesca mano*" de ses rares consœurs (« non oprò mai da donna »), il s'empresse cependant d'ajouter « e più che da uomo ». Cette affirmation prend tout son sens si on la rapproche d'autres considérations qui ponctuent le discours du biographe et qui, en dépit d'une certaine prudence à l'égard du père (« che ad ogni modo è un grand'uomo », « che non me ne lascierà mentire »), tendent à souligner l'incontestable supériorité stylistique et technique de la fille (« nella risoluzione e feracità superando, quasi dissì, anche il padre », « da pochi praticato, nè meno dal Padre istesso »). Ailleurs, Malvasia avait observé qu'Elisabetta « poneva più forza nelle figure per non conformarsi alla maniera del padre, come fece la Lavinia [Fontana] a quella di [suo padre] Prospero⁸ ». S'il est essentiel pour la jeune femme de se démarquer du modèle paternel afin d'affirmer sa propre personnalité artistique, d'exister par elle-même et de faire taire les mauvaises langues prêtes à insinuer que le vieux Sirani serait en réalité l'auteur des tableaux attribués à sa fille⁹, il n'en reste pas moins que les qualités dont elle fait preuve sont

⁶ Philip Sohm, « Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia », *Renaissance Quarterly*, vol. 48, n° 4 (Winter, 1995), Chicago, The University of Chicago Press, p. 798. « If the act or action of the manly brush is visible on the painting's surface, then, in contrast, feminine finish pulls a cosmetic skin over the surface and conceals any action of the brush ».

⁷ *Felsina pittrice*, *op. cit.*, p. 385.

⁸ Adriana Arfelli, *op. cit.*, p. 105.

⁹ Une insinuation que Malvasia réfute aisément en relatant que nombre de visiteurs de marque étaient personnellement conviés à assister au travail d'Elisabetta dans l'atelier Sirani : « Ho fatto qui questa digressione [...] a confusione di quegli'invidi e maligni, che andavano disseminando, venir ella aiutata dal Padre, che

précisément celles qui font défaut à Giovanni Andrea. Malvasia souligne d'ailleurs la lenteur d'exécution et l'absence de vivacité et de force qui caractérisent certaines compositions de Sirani senior : méticuleux et souvent laborieux, celui-ci est incapable de peindre *alla prima* et de faire montre de cette facilité naturelle et spontanée (*sprezzatura*) dont sa fille a le secret¹⁰.

Le style viril d'Elisabetta éclipse la manière somme toute "féminine" de son géniteur et, partant, s'écarte également de celle de Guido Reni, dont Giovanni Andrea est un des élèves les plus accomplis. Malvasia ne se prive pas de souligner cette prise de distance conceptuelle et stylistique : « formò ben presto, e a termine ridusse una femmina [...] di un'aria così maestosa insieme e gentile, che l'idea, quasi dissi, di Guido [Reni] non vi avean che fare¹¹ ». Du reste, le critique est conscient que la manière de Reni est loin de séduire tout le monde et qu'elle a été qualifiée à maintes reprises d'efféminée, de léchée et de fade¹². Malvasia impute ces travers à l'influence du peintre maniériste flamand Denys Calvaert, que le Bolonais a eu pour maître dans sa jeunesse : « [Disse] Dionigi essere [...] un paziente e bravo direttore, e non aver pari ; mancargli solo una abiurazione da quella maniera troppo manierosa appunto, leccata ed oltramontana¹³ ».

À la lumière des considérations de Malvasia, il est tentant de conclure que le style viril qui caractérise quantité de tableaux d'Elisabetta Sirani se structure en réaction, voire en opposition avec la manière rénienne. Cette virilité picturale trouve son penchant figuratif dans la prédilection pour le modèle de la *mulier virilis* et pour les représentations des femmes fortes de l'Antiquité classique et biblique.

Ni banquets ni suicides : une représentation de Cléopâtre peu conventionnelle

Dans le prolongement de la Querelle des femmes - qui avait animé le débat culturel des humanistes de la Renaissance et généré de multiples déclinaisons de la *mulier virilis* dans les tragédies et les poèmes épiques de l'époque -, on assiste dans la première moitié du XVII^e siècle à l'émergence, dans les arts et les lettres, d'une figure de "femme forte" davantage inspirée par les reines et les régentes du moment et reflétant une participation féminine accrue à la vie politique et sociale¹⁴. En 1582 déjà, dans son *Discorso della virtù femminile e donnesca* dédié à Éléonore d'Autriche, dissertant sur les qualités indispensables au bon exercice du

astutamente, diceano, le proprie cose a lei attribuiva, per renderle più rare, e ammirate, come operazione di femmina, e ad ognimodo sì francamente battute », *Felsina pittrice*, cit., p. 402.

¹⁰ Nous renvoyons sur ce point à Adriana Arfelli, *op. cit.*, p. 98-100.

¹¹ *Felsina pittrice*, *op. cit.*, p. 401-402.

¹² À commencer par Caravage, qui considère qu'elle est « leccata e tutta fantastica » *Ibid.*, p. 13. Philip Sohm précise que « [a]ccording to Ferrante Carli, poet, collector and defamer of Marino, Guido Reni made his paintings "womanly, Flemish, washed out and without force" [...]. The identification of women with Flemish painting, famous in the seventeenth century for its transparent surface and detailed form of naturalism, seems to be a continuation of Michelangelo's view ». Philip Sohm, « Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia », *op. cit.*, p. 794-795. L'origine de cette analogie remonte en effet à Michel-Ange qui, le premier, a opposé la vigueur toute masculine de la fresque au caractère léché et efféminé de la peinture à l'huile, apanage des Flamands et des femmes.

¹³ *Felsina pittrice*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 165. « It was during the reign of Anne of Austria that the image of the heroic woman [...] emerged as a fully codified character in moralistic writings and in pictorial form [...]. The *femme forte* supplanted the woman worthy as a female ideal, and she differed from her Renaissance counterpart, not only in her more positively acclaimed "virility", but also in that she was inspired both by legendary women of the distant past and by modern female rulers such as Elizabeth I, Marie de' Medici, and Anne of Austria ».

pouvoir Le Tasse avait conclu à la parfaite égalité entre régnautes et régnautes sur le plan de la vertu "héroïque", soulignant que les souveraines contemporaines n'étaient pas moins aptes que leur contrepartie masculine à gouverner avec courage, intelligence et prudence. Et elles n'étaient pas non plus en reste par rapport à leurs illustres devancières antiques (Sémiramis, Cléopâtre, Zénobie...), alliant souvent vertu active et contemplative dans la gestion du pouvoir et la conduite de la guerre¹⁵.

Les représentations féminines d'Elisabetta Sirani, qui constituent la grande majorité de sa production picturale, s'inscrivent pleinement dans ce contexte historique et sont en partie la résultante de ce climat culturel. Mais la nouveauté de sa peinture réside ailleurs : « Elisabetta fece un bilancio fra tradizione e innovazione, interpretando soggetti preesistenti in una maniera del tutto personale e introducendo a un tempo nuove iconografie e tematiche che in taluni casi si possono davvero considerare promotrici di nuovi ruoli femminili¹⁶ ». Adelina Modesti se penche de façon très convaincante sur les représentations peu conventionnelles voire inédites proposées par la jeune peintre bolonaise qui, délaissant la plupart du temps les traditions iconographiques bien établies, jette son dévolu sur des épisodes guère connus ou rarement illustrés de l'histoire antique ou mythologique dont les protagonistes - Judith, Dalila, Timoclée, Porcie, Circé et Iole - sont toujours présentées comme des femmes fortes, courageuses, intelligentes et maîtresses de leur destin¹⁷.

Ces représentations sont le fruit d'une culture littéraire et historique solide. La jeune femme était en effet une lectrice assidue des ouvrages présents dans la bibliothèque paternelle qui, outre des traités d'iconologie et d'emblématique et des manuels de théorie artistique, contenait aussi quelques classiques de la littérature et de l'historiographie antiques. L'inventaire établi en 1666 fait état de plusieurs dizaines de volumes¹⁸, et nous savons que Giovanni Andrea et Elisabetta utilisaient souvent ces livres comme instruments de travail et outils de recherche indispensables à l'exécution de leurs tableaux. Parmi ces ouvrages figuraient en bonne place l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien et deux volumes des *Vies* de Plutarque¹⁹, dont la lecture servira de point de départ à la représentation des deux *Cléopâtre* peintes par Elisabetta.

¹⁵Torquato Tasso, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1997 [1582], ed. elettronica : https://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tasso/discorso_della_virtu_etc/pdf/discor_p.pdf. « [D]ico ch'ella nelle donne eroiche è virtù eroica che con la virtù eroica dell'uomo contende, e delle donne dotate di questa virtù non più la pudicizia che la fortezza o che la prudenza è propria. Né alcuna distinzione d'opere e d'uffici fra loro e gli uomini eroici si ritrova [...] rinnovo in voi la memoria della gloriosa reina Maria, sorella di Carlo Quinto e di Ferdinando vostro padre, la qual nelle guerre di valorosissimo capitano e nel governo degli Stati di prudentissimo re esercitò gli uffici. Né da lei è punto dissimile o punto inferiore Margherita d'Austria duchessa di Parma, la qual congiunge ancora la prudenza e la fortezza con tant'altre eroiche virtù, che vile in suo rispetto è la memoria di Cleopatra, di Semiramis e di Zenobia e di qual si voglia altra antica gloriosa [...]. Chi vorrà anco nelle donne eroiche non sol la virtù dell'azione, ma quella della contemplazione, si rammenti di Renata di Ferrara e di Margherita di Savoia ».

¹⁶ Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna, Editrice Compositori, 2004, p. 227.

¹⁷ Pour une étude approfondie de l'interprétation iconographique originale ou inédite de ces héroïnes nous renvoyons à *Ibid.*, p. 234-269.

¹⁸ Babette Bohn, « The antique heroines of Elisabetta Sirani », *Renaissance Studies*, vol. 16, n° 1 (March 2002), The Society for Renaissance Studies, Oxford University Press, p. 60. « [T]he 1666 inventory of her father's possessions, made the year after Elisabetta's death, supplies the interesting information that he owned a collection of twenty antique and modern books, a library to which his daughter, who lived with her father throughout her short life, demonstrably had access ».

¹⁹ *Ibid.* « Sirani's library included three key ancient works : Pliny's *Natural History* ; Ovid's *Metamorphoses* ; and Plutarch's *Lives*. [...] Thus Elisabetta had access to some key iconographic works that provided information essential for her history paintings ».

Voici comment Plutarque décrit la reine d'Égypte lors de son entrée en scène dans la *Vie d'Antoine* :

[O]n dit que sa beauté en elle-même n'était pas incomparable ni propre à émerveiller ceux qui la voyaient, mais son commerce familier avait un attrait irrésistible, et l'aspect de sa personne, joint à sa conversation séduisante et à la grâce naturelle répandue dans ses paroles, portait en soi une sorte d'aiguillon [...]. Sa langue était comme un instrument à plusieurs cordes dont elle jouait aisément dans le dialecte qu'elle voulait, car il y avait très peu de barbares avec qui elle eût besoin d'interprète [...]. On dit qu'elle savait encore plusieurs autres langues, tandis que les rois ses prédécesseurs n'avaient pas même pris la peine d'apprendre l'égyptien et que même quelques-uns avaient oublié le macédonien²⁰.

Contrairement à d'autres écrivains antiques²¹, les témoignages sur lesquels s'appuie Plutarque rapportent que Cléopâtre n'était pas d'une beauté renversante ; son attrait résidait plutôt dans l'esprit et le charme de sa conversation et dans sa maîtrise de nombreux idiomes étrangers. En d'autres termes, c'étaient son intelligence et sa culture, bien plus que son apparence physique, qui la rendaient séduisante²². Or, ce sont précisément ces qualités intellectuelles que retiendra Elisabetta Sirani lorsqu'elle s'attellera à la réalisation de ses *Cléopâtre*, choisissant de ne pas céder aux sirènes du récit autrement saisissant du suicide de la reine ; à ces sirènes succomberont en revanche, aux XVI^e et XVII^e siècles, la plupart des peintres qui représentent la souveraine égyptienne. La liste serait longue et fastidieuse, mais nous pouvons citer parmi les plus connus Andrea Solario, Rosso Fiorentino, Giampietrino, Guido Reni, Artemisia Gentileschi, Guido Cagnacci, Le Guerchin et Luca Giordano, qui peignent tous sans exception *La Mort de Cléopâtre*. Nous reviendrons plus en détail sur les nombreuses variations sur le thème proposées par Guido Reni, qui non seulement nous paraissent emblématiques des limites d'une approche répétitive et sérielle du sujet et de l'application d'une recette toute faite mais qui, d'après nous, vont servir de repoussoir et de contre-modèle aux représentations d'Elisabetta.

Dans *La vie d'Antoine*, le récit du suicide théâtral et tragique de la reine et les considérations sur sa culture et sa finesse d'esprit n'empêchent pas Plutarque - tout comme de nombreux autres biographes, moralistes et historiens de l'Antiquité influencés par l'*onda lunga* de la propagande octavienne - de prononcer un verdict sans appel à l'encontre de "*Cleopatràs lussuriosa*", dont les mœurs orientales lascives corrompent la virilité et la vertu romaines. Dans son *Histoire naturelle* (qui, rappelons-le, fait également partie des ouvrages présents dans la bibliothèque de Giovanni Andrea), décrivant le déroulement d'un des somptueux banquets offerts par la reine à Antoine, Pline, quant à lui, qualifie Cléopâtre de « courtisane couronnée » :

Au temps où Antoine se gavait journallement de mets choisis, Cléopâtre, avec le dédain à la fois hautain et provocant d'une courtisane couronnée, dénigrait toute la somptuosité de ces apprêts. Il lui demanda ce qui pouvait être ajouté à la magnificence de sa table ; elle répondit qu'en un seul dîner elle engloutirait dix millions de sesterces. Antoine était désireux d'apprendre comment, sans croire la chose possible. Ils firent donc un pari [...]. Suivant ses instructions, les serviteurs ne placèrent devant elle qu'un vase, rempli d'un vinaigre dont la violente acidité dissout les perles. Elle portait à ses oreilles les bijoux extraordinaires, ce chef-d'œuvre de la nature vraiment unique. Alors qu'Antoine se demandait ce qu'elle allait faire, elle détacha l'une des perles, la plongea dans le liquide, et, lorsqu'elle fut

²⁰ Plutarque, *Vie d'Antoine*, 27, 3-5. Nous citons ici la traduction française de Robert Flacelière et Émile Chambry, *Vies*, Tome XIII, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 123-124.

²¹ Pour n'en citer qu'un, Dion Cassius dans son *Histoire romaine* (XLII, 34, 4) proclame Cléopâtre « femme d'une beauté surprenante » (περικαλλεστάτη γυναικῶν).

²² Dans la *Vie de César* (49, 3), Plutarque évoque à nouveau la grâce de sa conversation (ὀμιλίας καὶ χάριτος) sans mentionner sa beauté.

dissoute, l'aval. Elle se disposait à engloutir l'autre de la même façon ; L. Plancus, arbitre de ce pari, mit le holà et prononça qu'Antoine était vaincu [...]²³.

L'écrivain semble trouver l'anecdote du vinaigre perlé tout à fait plausible, dans la mesure où elle corrobore les préjugés que l'Occident romain entretient sur les mœurs dissolues et outrageusement prodigues de "l'Égyptienne". L'épisode relaté par Pline, passé à la postérité comme le "banquet de Cléopâtre", est à peu près le seul événement de la vie de la reine, hormis son suicide, qui retiendra l'attention des artistes renaissants et baroques. Il faudra cependant attendre le XVIII^e siècle et les fresques de Tiepolo pour que les scènes de banquet deviennent un genre pictural à part entière²⁴. Au XVI^e et au XVII^e siècles, le *Banquet de Cléopâtre* est beaucoup moins représenté que la *Mort de Cléopâtre* : un des exemples les plus connus est celui qu'Alessandro Allori peint vers 1570 dans le *Studiolo* de François I^{er}, où la symbolique ésotérique de l'Eau introduite par la présence de la perle renvoie aux recherches alchimiques auxquelles le grand-duc de Toscane se livrait dans le secret de son laboratoire²⁵. Dans le tableau réalisé par Leandro Bassano aux alentours de 1610-1620, l'épisode, relégué à l'arrière-plan, cède la place à une scène de genre où cuisiniers et serviteurs s'affairent autour de plats et de victuailles de toutes sortes²⁶. Chronologiquement et géographiquement plus proche d'Elisabetta Sirani, le Bolognais Alessandro Tiarini, quant à lui, peint vers 1647 une *Cléopâtre qui dissout une perle dans une coupe de vin* davantage fidèle aux sources pliniennes, mettant l'accent aussi bien sur le geste éloquent de la reine qui s'apprête à retirer sa deuxième boucle d'oreille après avoir sacrifié la première que sur l'arbitrage de Lucius Plancus, qui intervient en la proclamant gagnante.

Malgré ces exemples, notre jeune peintre ne s'inspire pas le moins du monde de ses prédécesseurs dans l'exécution de ses deux *Cléopâtre*. Les tableaux examinés ici sont respectivement l'huile sur toile du Flint Institute of Arts du Michigan (fig. 1) datée de 1663 environ (dont il existe également une copie autographe dans une collection privée américaine²⁷), et une huile sur toile récemment découverte dans une collection privée de Modène (fig. 2), datée de 1664. La nouveauté de la proposition siranienne réside dans le fait que Cléopâtre, qui est sur le point de laisser choir une perle dans une coupe de vinaigre, est représentée entièrement seule, en apparence loin de l'animation d'un banquet fastueux : elle n'est entourée ni de serviteurs ni de convives et toute présence humaine semble bannie, à commencer par celle d'Antoine. Nous avons presque l'impression que la reine est en train de répéter en coulisses l'acte décisif qu'elle jouera tantôt sur le devant de la scène. Du reste, la dimension théâtrale de ces deux toiles ne saurait surprendre quand on songe à la floraison, dans la Bologne de l'époque, de tragédies, d'opéras, de drames historiques ayant pour protagonistes des héroïnes de l'histoire antique et biblique²⁸. Cléopâtre n'est pas en reste avec la publication en 1628 de la tragédie du même nom du poète et dramaturge bolognais Giovanni

²³ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, IX, 58, 119-121. Nous citons ici la traduction française de E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 75-76.

²⁴ Tiepolo exécute plusieurs versions du *Banquet de Cléopâtre*, entre autres une huile sur toile de 1743-1744 conservée aujourd'hui à la National Gallery de Melbourne et la fresque de 1746-1747 qui décore le salon du Palais Labia à Venise.

²⁵ Silvia Urbini, « Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco », *Xenia Antiqua*, II (1993), Roma, "L'Erma" di Bretschneider, p. 198. « Indubbiamente la volontà di inserire un tale soggetto nel programma decorativo del suo studiolo non nacque tanto dall'interesse per l'episodio storico, quanto dagli aspetti legati alle manipolazioni alchemiche della materia che esso richiama ».

²⁶ *Ibid.*, p. 216. « Il soggetto del "Banchetto di Cleopatra" [...] doveva indurre i commensali a paragonare la cena loro offerta a quella rappresentata ed a considerare i padroni di casa quasi come novelli Antonio e Cleopatra ».

²⁷ *Cléopâtre*, huile sur toile (86,5 x 72,5 cm), v. 1663, collection privée.

²⁸ Adelina Modesti, *op. cit.*, p. 274. « A Bologna, soltanto nel Seicento, più di una trentina di rappresentazioni drammatiche, melodrammi, opere e oratori sacri che esploravano le figure di donne eroiche, virtuose o forti (della storia e del mito, della Bibbia e della letteratura classica) [...] furono dati alle stampe e presentati pubblicamente nelle piazze locali, nel Palazzo del Podestà o nei teatri pubblici e privati sorti da poco ».

Capponi, suivie en 1635 de celle de Francesco Pona, membre, lui aussi, de l'Accademia dei Gelati de Bologne.

Dans les deux tableaux peints par Elisabetta Sirani, le cadrage resserré nous montre la reine de trois quarts, tenant la perle d'une main et la coupe de l'autre, la tête et le regard résolument tournés vers la droite. Mais la *Cléopâtre* du Flint Institute est représentée debout à mi-corps et entièrement vêtue alors que celle de Modène est à mi-genoux, assise, habillée de façon plus somptueuse et les seins dénudés. Le caractère précieux de cette seconde toile est rehaussé par l'éclat transparent de la coupe de cristal remplie de vinaigre, auquel font écho les reflets ciselés du vase à l'arrière-plan et la lumière laiteuse et opalescente de la perle baroque suspendue à l'oreille de la reine. Les vibrations chaudes et dorées du brocart négligemment jeté sur ses épaules intensifient sa carnation rosée et lumineuse et le turban ottoman dont elle est coiffée ajoute à sa mise une touche d'exotisme oriental. La présence d'un épais rideau de velours rouge qui obstrue en grande partie la vue de la pièce située à l'arrière renforce visuellement sa présence au premier plan. La toile du Flint Institute en revanche présente un fond neutre et sombre sur lequel Cléopâtre se détache fortement : aucun détail ne détourne notre attention de la souveraine égyptienne, éclairée par une lumière froide et crue, presque théâtrale, qui découpe fortement les contours de sa silhouette et accentue le geste de sa main droite, saisie sur le point de dissoudre la perle luisante suspendue au bout de ses doigts. Habillée plus sobrement et pudiquement que son homologue modénaise, elle dirige, comme elle, son regard résolu vers la droite, avec une pointe de malice dans son sourire à peine esquissé. Le blanc éclatant de sa coiffe à franges et de sa chemise est rehaussé par les reflets dorés de son fichu et les éclairs orangés qui affleurent entre les plis de son châle.

Aux antipodes des Cléopâtres réniennes

Adelina Modesti fait un rapprochement très intéressant entre cette *Cléopâtre* et une toile de Simone Cantarini :

[Elisabetta] inglob[a] altresì l'iconografia di un'altra antica regina – la vedova Artemisia che regge la tazza dalla quale beve le ceneri del marito – probabilmente desunta dai prototipi visivi sviluppati da Guido Reni (Birmingham, City Museum) e da Simone Cantarini. Così, in luogo della raffigurazione più negativa di Cleopatra, quale seducente ammaliatrice, la più diffusa nell'arte e nella letteratura, Elisabetta decide di proporre una figura composta e in pieno controllo di sé [...]²⁹.

En réalité, le tableau de Cantarini dont il est ici question ne représente pas Artémise qui s'apprête à avaler les cendres de Mausole mais Sophonisbe sur le point de boire la coupe de poison avec laquelle elle se donne la mort³⁰. Cette huile sur toile (fig. 3), datée des années 1637-1639, est exécutée à une époque où Cantarini, qui est encore l'un des élèves préférés de Guido Reni, ne tardera pas à être expulsé de l'atelier du maître après une violente altercation³¹. Mais déjà sa *Sophonisbe* semble vouloir prendre ses distances avec le modèle rémien : loin de lever son regard vers le ciel dans une attitude extatique - et anachronique - comme l'*Artémise* de Reni (fig. 4)³², ce parangon de cohérence et d'intégrité morale a choisi

²⁹ *Ibid.*, p. 268-269.

³⁰ Plutôt que de subir le déshonneur de tomber aux mains de ses ennemis et d'être emmenée à Rome comme trophée de guerre de Scipion, la carthaginoise Sophonisbe préféra se suicider en s'empoisonnant.

³¹ « [V]oltò anche le spalle a Guido in atto d'invitarlo a partire ; che però non potendo questi senza discapito di sua riputazione tollerare questo fatto così pubblico, se ne risentì con parole acri e mordaci : riuscirgli egli un impertinente [...] che però mai più avesse ardire di chiamarlo a giudicar le sue cose, anzi di capitargli avanti » *Felsina pittrice, op. cit.*, p. 377.

³² Il s'agit d'une huile sur toile (73,5 x 61 cm) de 1638, qui fait partie des collections du Birmingham Museums and Art Gallery.

de mourir sereinement, en restant pleinement maîtresse d'elle-même. Visiblement, Cantarini répugne à représenter la noble carthaginoise en victime éplorée. Et, à l'évidence, Elisabetta Sirani s'est fortement inspirée de cet exemple iconographique, dont la ressemblance avec la *Cléopâtre* du Flint Institute est flagrante, que ce soit dans la posture, l'attitude ou le regard. Mais l'aspect le plus intéressant de cette opération réside, d'après nous, dans le détournement du modèle initial : ici il n'est plus question de montrer la sobriété émotionnelle et le calme stoïque avec lesquels les héroïnes antiques affrontaient la mort (du moins d'après les sources classiques), mais l'intelligence et l'astuce d'une souveraine ; en d'autres termes, ce qui intéresse Elisabetta, ce n'est pas la représentation d'un suicide héroïque mais celle d'un acte politique. Car en faisant montre de son indifférence à l'égard de sa richesse, Cléopâtre laisse entendre que celle-ci est tellement fabuleuse que le sacrifice d'une perle, fût-elle hors de prix, ne saurait l'entamer sérieusement ; et une richesse immense a pour corollaire un très grand pouvoir. En montrant à Antoine l'étendue de sa fortune et de son pouvoir, la souveraine accomplit un chef-d'œuvre de stratégie politique : c'est elle qui mène le jeu, non pas tant grâce à son art consommé de la séduction qu'en vertu de son habileté et de son intelligence. Pourtant, notre peintre choisit de ne pas montrer la scène du banquet, se contentant d'en isoler le moment fort en le séparant du contexte. Si, comme le suggère à juste titre Babette Bohn, l'intention est de représenter Cléopâtre en femme forte sans la définir par rapport à sa contrepartie masculine³³, la raison de ce choix réside aussi dans la volonté d'Elisabetta d'aller à l'encontre de certains de ses prédécesseurs, qui avaient vu dans la scène du banquet un prétexte pour condamner les agissements à leurs yeux irresponsables de la reine, sa débauche de luxe et ses excès coupables (tout en se délectant à les exhiber)³⁴.

Mais, d'après nous, la démarche d'Elisabetta s'inscrit également dans une tentative très subtile de renversement du modèle rézien. La première forme que revêt cette tentative est le bannissement des scènes de suicide féminin de son répertoire iconographique : non seulement, comme nous venons de le voir, l'artiste transforme la *Sophonisbe* de Cantarini en *Cléopâtre* (et le poison contenu dans la coupe en vinaigre) mais, qui plus est, dans aucune de ses toiles connues à ce jour elle ne met en scène le suicide de Sophonisbe, Cléopâtre, Lucrèce, Porcie ou d'autres héroïnes antiques. Alors qu'à l'inverse de telles scènes abondent dans la production de Guido Reni, qui peindra tout au long de sa carrière plusieurs suicides de *Lucrèce* (fig. 5) et six suicides de *Cléopâtre* (fig.6 et fig.7)³⁵. D'ailleurs, à quelques détails près, ses deux protagonistes aux traits stéréotypés et à l'expression quasi identique se ressemblent au point de devenir interchangeable, la dague que Lucrèce dirige contre sa poitrine pouvant aisément être remplacée par l'aspic que Cléopâtre approche de son sein. La dimension phallique de ces deux instruments de mort cadre parfaitement avec les corps érotisés et l'attitude passive et exsangue des deux victimes, qui subissent leur suicide bien plus qu'elles ne l'assument, et dont la souffrance et le geste autodestructeur semblent destinés avant tout à pimenter une narration sensuelle exacerbée par le prisme d'un regard masculin³⁶.

³³ « Sirani's Cleopatra, in contrast, is an isolated figure whose simple juxtaposition to the pearl expresses her wealth and cleverness without reference to male companions » Babette Bohn, « The antique heroines of Elisabetta Sirani », *op. cit.*, p. 77.

³⁴ De ce point de vue, le *Banquet de Cléopâtre* (1653) de Jacob Jordaens est révélateur : dans cette scène galante, la reine, qui déploie ses talents de séductrice sous les traits d'une belle Flamande, est entourée entre autres d'un bouffon de cour grimaçant. L'allusion ne saurait être plus claire : ce dernier renvoie au geste insensé que Cléopâtre s'apprête à commettre, gaspillant une fortune en un instant. Le tableau peut être interprété de façon plus large comme une allégorie de la vanité.

³⁵ La *Cléopâtre* (v. 1625-1626) de la Bildergalerie de Potsdam, celle (v. 1626) de la collection Volterra de Florence, celle (v. 1631-1632) de la Royal Collection de Hampton Court, celle (v. 1638-1639) du Palais Pitti de Florence, celle (v. 1639-1640) de la National Gallery of Ireland et celle (v. 1640-1642) de la Pinacothèque Capitoline de Rome.

³⁶ Mary D. Garrard, *op. cit.*, p. 213. Du reste, la fascination érotique pour les suicides féminins (mais aussi pour les scènes de viol, les martyres et les actes de mutilation) n'est pas nouvelle. Mary Garrard précise à ce sujet : « [T]he image of female self-slaughter is but another aspect of the woman-as-victim theme that has been a staple

Cette érotisation du suicide féminin, fortement présente dans les *Cléopâtre* de Guido Reni, trahit l'indifférence du peintre à l'égard des sources antiques, à commencer par Plutarque. Le biographe grec précise que la reine, vêtue de ses habits royaux, avait dénudé son bras (et non sa poitrine) pour l'offrir à l'assaut du serpent, et que c'est vraisemblablement à cet endroit qu'elle avait été mordue³⁷. Si Reni n'est pas le premier peintre - loin s'en faut - à avoir opté pour une version autrement stratégique (car il est certain que la charge érotique d'une morsure sur le bras eût été bien moindre), sa démarche contraste fortement avec celle, beaucoup plus intellectuelle, d'Elisabetta Sirani. La jeune femme, en effet, dans un souci manifeste de rigueur philologique, se documentait toujours sur les sujets qu'elle comptait exécuter, lisant attentivement les pages des auteurs classiques et veillant généralement à choisir des épisodes peu connus ou rarement représentés.

Quant aux légères variations sur le thème introduites par Reni dans sa série des *Cléopâtre*, elles servent à agrémenter une recette iconographique bien rodée dont les ingrédients de base, eux, restent les mêmes et visent invariablement à satisfaire le désir voyeuriste du commanditaire. La production sérielle du maître bolonais rappelle étrangement l'approche du peintre léonardesque Giampietrino (de son vrai nom Giovan Pietro Rizzoli), qui exécute un siècle plus tôt une série de *Lucrece* (fig. 8) et de *Cléopâtre* (fig. 9 et fig. 10) tout aussi interchangeables, passives et victimisées que celles de Reni mais davantage érotisées du fait de leur nudité réaliste et charnelle : une nudité beaucoup moins diaphane et léchée que celle des héroïnes réniennes. Ces dernières ne peuvent s'empêcher, au moment du trépas, de lever vers le ciel le regard extatique et suppliant d'une martyre qui confie son âme à Dieu. De toute évidence, le modèle de départ de Reni est l'*Extase de sainte Cécile* de Raphaël : le ravissement mystique exprimé par les yeux levés vers les sphères célestes de la sainte a tellement fasciné le peintre bolonais³⁸ qu'il a décidé de prêter ce même regard à Cléopâtre, sans se soucier de l'anachronisme évident de cet emprunt figuratif et du paradoxe consistant à représenter en martyre chrétienne une reine païenne en train de se suicider³⁹. Si Guido Reni emprunte à la sainte raphaélique le regard de ses Cléopâtres, Elisabetta Sirani, quant à elle, prête aux siennes celui de la *Sophonisbe* de Simone Cantarini ; or, choisir pour modèle un peintre qui a pris résolument ses distances par rapport au style du maître bolonais (et à ses suicides sexualisés) revient, implicitement, à rejeter soi-même ce style (à plus forte raison lorsqu'on cherche à se différencier d'un père qui est un des disciples les plus zélés du maître en question). Non seulement les deux *Cléopâtre* siraniennes ne sont pas montrées en train de se suicider mais elles dirigent ostensiblement leur regard vif, intelligent et ferme vers la droite

of Western art, along with the equally popular images of women as slaves [...], as martyrs who suffered sexual disfiguration (St. Agatha), or as victims of rape (the Sabines) ». L'historienne de l'art américaine remarque d'ailleurs à juste titre que les suicides masculins, beaucoup moins représentés, sont généralement perçus comme des actes politiques ou éthiques : « The suicides of males in art and legend are typically public or political actions, for the sake of philosophical ideals or in face of danger or disgrace ; those of females are acts of private desperation » *Ibid.*, p. 214.

³⁷ Plutarque ne saurait être plus clair à ce propos, puisqu'il indique à trois reprises la localisation de la morsure : « elle dénuda son bras et l'offrit à la morsure [...]. Certains affirment que l'on aperçut sur le bras de Cléopâtre deux piqûres légères et peu distinctes, et c'est à ce rapport, semble-t-il, que César ajouta foi, car à son triomphe on porta une statue de Cléopâtre elle-même avec l'aspic attaché à son bras » Plutarque, *Vie d'Antoine*, *op. cit.*, 86, 2 et 5-6, p. 184. C'est nous qui soulignons.

³⁸ Reni exécutera une copie fidèle de l'*Extase de sainte Cécile*, et la figure de la sainte servira de modèle à la représentation de la Vierge dans ses deux retables du *Couronnement* : celui (v. 1595) de la Pinacothèque Nationale de Bologne et celui (v. 1605-1610) de la National Gallery de Londres. Le tableau de Raphaël était exposé à l'époque dans l'église bolonaise de San Giovanni in Monte.

³⁹ « Nel Seicento il fine morale e pedagogico consentì una sintonia di motivazioni tra stoicismo e cristianesimo, generando un linguaggio artistico non tanto nuovo quanto ambiguo, che alla volontà di *delectare* affiancava con pari importanza la volontà di *movere*, tanto da rendere esaltante l'idea stessa della distruzione » Silvia Urbini, « Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco », *op. cit.*, p. 207.

(et non vers le haut). Loin de toute victimisation, leur solitude active sur le devant de la scène renverse la solitude passive et sérielle des héroïnes réniennes.

Si la *Cléopâtre* du Flint Institute a une tenue vestimentaire plutôt sobre pour une reine et une apparence très chaste, celle de la collection privée modénaise, richement vêtue et les seins dénudés, correspond davantage à la courtisane couronnée décrite par Pline. Mais cette nudité partielle ne revêt pas du tout la dimension de vulnérabilité exsangue et inerte, sexualisée par le regard masculin, qui caractérise les Cléopâtres réniennes ; bien au contraire, il s'agit d'une nudité de *mulier virilis*, de *virago* (et non de *virgo*) maîtresse d'elle-même et de son destin. Loin de suggérer - comme les nus léchés et langoureux de Guido Reni - vulnérabilité et disponibilité sexuelle, cette nudité pleinement assumée et presque agressive véhicule une apparence de force et d'indépendance, voire d'invulnérabilité, caractéristique des femmes fortes et des reines évoquées par Le Tasse dans son *Discorso della virtù femminile e donnesca* :

[N]é a lei più si conviene la modestia e la pudicizia femminile di quel che si convenga al cavaliere, perché queste virtù di coloro son proprie di cui l'altre maggiori non possono essere proprie, né può esser detta infame quantunque commetta alcun atto di impudicizia, perché non pecca contra la propria virtù [...]. Non negherò, nondimeno, che maggior lode Semiramis e Cleopatra non avessero meritato se state non fossero impudiche. Ma Cesare anco e Traiano e Alessandro di maggior laude sarebbon degni se temperati fossero stati [...] sì che in ciò le ragioni dell'uomo e della donna, qual descriviamo, son così pari che per pudicizia o per impudicizia l'uno e l'altro maggior lode o biasimo non merita⁴⁰.

D'ailleurs, derrière l'assurance et la sensualité "virile" de cette reine-courtisane se profile comme possible source d'inspiration la série de vingt-quatre tableaux réalisés pour une autre reine : commandé à Rubens en 1621, le célèbre *Cycle de Marie de Médicis*, dont le programme iconographique vise à promouvoir l'identité virile et la régence héroïque de la souveraine française, peut être interprété comme l'expression de ses ambitions politiques. Dans deux tableaux en particulier - *La Félicité de la régence* et *La Parfaite Réconciliation de la reine et de son fils* - Marie de Médicis, portraiturée respectivement comme personnification de la Justice et comme mère glorifiée d'un Louis XIII-Apollon affectueux et attentionné, est représentée, telle une Amazone, avec un sein dénudé. Si la *Cléopâtre* de Modène est davantage assimilée à une courtisane qu'à une souveraine, l'exhibition de sa poitrine nue n'est pas tant un signe d'effronterie que l'expression de la hardiesse et de l'indépendance que confèrent richesses et pouvoir. Et son regard vif et intense, qui témoigne d'une parfaite maîtrise de soi et de la situation, prouve à quel point sa grande intelligence, bien plus que sa capacité de séduction, est un instrument de puissance entre ses mains.

En dépit des apparences, le décor minimaliste des deux tableaux d'Elisabetta Sirani et son choix de se focaliser uniquement sur l'essentiel (le geste stratégique de Cléopâtre) en faisant abstraction du superflu (la scène du banquet) sont diamétralement opposés à la démarche tout aussi minimaliste adoptée par Guido Reni. Alors que le maître bolonais gomme l'approche historique du sujet pour renforcer sa dimension érotique - à tel point, nous l'avons vu, que ses Cléopâtres et ses Lucrèces sont pratiquement interchangeables -, l'originalité du choix iconographique de notre jeune peintre révèle sa réelle connaissance des sources antiques et des enjeux que renferment parfois les détails de l'Histoire. En choisissant de peindre un épisode de la vie de Cléopâtre généralement peu représenté, non seulement Elisabetta Sirani fait montre de son érudition mais, à l'opposé de Guido Reni, elle souligne avec une grande économie de moyens la dimension historique voire politique du sujet illustré, renversant ainsi la perspective purement anecdotique, négative et sensuelle véhiculée par l'historiographie classique et largement adoptée par la suite. Gravissant le sommet de la hiérarchie des genres, la jeune femme accède au statut privilégié de peintre d'histoire : un statut inatteignable pour la

⁴⁰ Torquato Tasso, *op. cit.* https://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tasso/discorso_della_virtu_etc/pdf/discor_p.pdf.

grande majorité de ses consœurs artistes, très souvent cantonnées dans des genres mineurs et mimétiques tels que les natures mortes et, dans une moindre mesure, les portraits⁴¹. Mais, arrivée au sommet, Elisabetta Sirani fait un pas de plus et propose une interprétation de Cléopâtre à contre-courant de la tradition iconographique de son époque : en peignant la reine d'Égypte en femme forte et intelligente, son ambition n'est pas seulement de représenter l'Histoire mais de la réinterpréter.

⁴¹ La noblesse du sujet et son intellectualisation sont des critères fondamentaux dans la hiérarchie des genres : dans cette optique, la peinture d'histoire est perçue comme une production savante destinée à l'intellect des spectateurs, alors qu'à l'inverse la nature morte n'est qu'une simple reproduction de l'apparence. Si le portrait est considéré comme un genre plus élevé que la nature morte, la ressemblance avec le modèle sur laquelle il se fonde, aussi parfaite soit-elle, relève beaucoup plus de la technique et du savoir-faire que du savoir et de l'imagination requis par la peinture d'histoire : mettre en images un événement historique nécessite en effet un travail de composition et d'invention soutenu, afin de livrer une interprétation personnelle du récit. C'est la raison pour laquelle les femmes peintres, généralement considérées comme dépourvues de génie et de créativité, étaient aiguillées le plus souvent vers les natures mortes et les portraits.



1. Elisabetta Sirani, *Cléopâtre*
Huile sur toile (95 x 75 cm), v. 1663
Flint Institute of Art, Michigan



2. Elisabetta Sirani, *Cléopâtre*
Huile sur toile, 1664
Collection privée L. Zanasi, Modène



3. Simone Cantarini, *Sophonisbe*
Huile sur toile (64 x 49 cm), v. 1637-1639
Fondazione Sorgente Group, Rome



4. Guido Reni, *Artémise*
Huile sur toile (73,5 x 61 cm), 1638
Birmingham Museums and Art Gallery



5. Guido Reni, *La Mort de Lucrece*
Huile sur toile (91 x 73 cm), v. 1640-1642
Pinacothèque Capoline, Rome



8. Giampietrino, *Le Suicide de Lucrece*
Huile sur panneau (95,8 x 72,3 cm), v. 1525
Chazen Museum of Art
University of Wisconsin, Madison



6. Guido Reni, *La Mort de Cléopâtre*
Huile sur toile (125,5 x 97 cm), 1638-1639
Galerie Palatine, Palais Pitti, Florence



9. Giampietrino, *Le Suicide de Cléopâtre*
Huile sur panneau (73 x 57 cm), 1538
Musée du Louvre, Paris



7. Guido Reni, *La Mort de Cléopâtre*
Huile sur toile (124 x 94 cm), 1625-1626
Bildergalerie, Sanssouci, Potsdam



10. Giampietrino, *Le Suicide de Cléopâtre*
Huile sur panneau (94 x 70 cm), v. 1524-1526
Samek Art Gallery, Bucknell University
Lewisburg, Pennsylvania