

Le Vice ou la Vertu ? L'iconographie de Judith dans la peinture et la gravure en Allemagne et aux Pays-Bas au XVIe siècle

Auteur : Muller, Margaux

Promoteur(s) : Allart, Dominique

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2023-2024

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/21780>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

« Le Vice ou la Vertu ? L'iconographie de Judith dans la
peinture et la gravure en Allemagne et aux Pays-Bas au
XVI^e siècle »

Margaux MULLER

VOLUME I : ÉTUDE

Sous la direction de la professeure Dominique ALLART

Travail de fin d'études en vue de l'obtention du grade de master
2^e année de master d'Histoire de l'Art et Archéologie, orientation générale, à finalité Moyen
Âge-Temps Modernes

Université de Liège
Année académique 2023-2024

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier ma promotrice, la professeure Dominique Allart, qui m'a toujours soutenue et guidée dans l'élaboration de ce travail. Je la remercie pour toutes ses réflexions qui ont dirigé les miennes, et pour sa confiance quand ce mémoire était encore à l'état d'interrogations et de recherches.

Je remercie ma maman, pour sa relecture attentive ; mon papa, pour son soutien (même quand il dit qu'il ne comprend pas tout ce que je raconte) ; ma sœur, qui n'a jamais manqué de demander des nouvelles de l'avancement de ce mémoire, et ma grand-mère, pour son enthousiasme à vouloir lire cette étude.

Je dois aussi remercier mes compagnes de galère : Axelle, Servane, Amandine et Flavie. Elles ont toujours su trouver les mots et les encouragements quand je doutais de moi. Leur amitié compte parmi les meilleures choses que m'ont apporté mon parcours universitaire (à part le diplôme, évidemment).

Enfin, comprendront qui pourront : je dédie ce travail à Zebra.

Table des matières

- I. Introduction
- II. Prolégomènes
 - a. Judith au Moyen Age
 - i. Le Livre de Judith : récit et exégèse
 - ii. Premières représentations : fresques et enluminures
 - 1. Les premières représentations sur fresques
 - 2. La *Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs* et le *Psautier Doré* de Munich
 - 3. La *Bible Historiale*, la *Bible moralisée* et la *Biblia Pauperum*
 - 4. Le *Speculum Humanae Salvationis* et le *Speculum Virginum*
 - iii. Les vitraux et la sculpture
 - 1. Les vitraux de la Sainte-Chapelle
 - 2. La cathédrale de Chartres
 - b. Judith à la Renaissance en Italie
 - i. La politisation de Judith
 - 1. Un cas en particulier : Lucrezia Tornabuoni
 - 2. Dans la suite de Donatello
 - ii. L'érotisation de Judith
 - 1. Le diptyque de Botticelli
 - 2. Giorgione et la jambe de Judith
 - 3. Dans la suite de Giorgione
 - iii. Judith et la Contre-Réforme
 - 1. Judith Triomphante
 - 2. Caravage et son école
- III. Arrière-plan socio-culturel et religieux en Allemagne et aux Pays-Bas
 - a. La Réforme
 - i. Luther, l'Humanisme et les *95 Thèses*
 - ii. Luther, la Vierge et Judith
 - iii. Luther et les femmes
 - iv. La Réforme aux Pays-Bas
 - b. Judith comme exemple : Vivès, Erasme, Corneille Agrippa
 - i. *L'Institution de la Femme Chrétienne* (1524), de Juan Luis Vivès
 - ii. *De Vidua Christiana* (1529) d'Erasme
 - iii. *De l'excellence et la supériorité de la femme* (1529), de Corneille Agrippa
 - c. Dans les faits : les femmes au XVIe siècle en Allemagne et aux Pays-Bas
 - i. Le topos du *Pouvoir des Femmes*
 - d. Judith dans la culture populaire
- IV. La peinture et la gravure allemande
 - a. Albrecht Altdörfer
 - b. « Die gottlosen Maler von Nürnberg »
 - i. Les frères Beham
 - ii. Georg Pencz
 - c. Hans Baldung Grien
 - d. Lucas Cranach
 - e. Judith dans les cycles de femmes allemands
 - i. Hans Burgkmair et les Neuf Preuses
 - ii. Erhard Schön et le *Ehren-Spiegel* de Sachs

- V. La peinture et la gravure dans les Anciens Pays-Bas et la principauté de Liège
 - a. Maître de la Madeleine Mansi
 - b. Jan Cornelisz. Vermeyen
 - c. Jan Massys (Metsys)
 - d. Jan van Hemessen
 - e. Les frères van Doetecum
 - f. Maarten van Heemskerck
 - g. Hendrik Goltzius
 - h. Les cycles de femmes aux Pays-Bas et en Principauté de Liège
 - i. Lambert Lombard et les Femmes Vertueuses
 - 1. L'abbaye d'Herkenrode
 - 2. Le cycle des Femmes Vertueuses
 - ii. Maarten van Heemskerck
 - 1. Le Pouvoir des Femmes (1551 & 1569)
 - 2. Les Femmes Vertueuses (1560)
 - iii. Hendrik Goltzius
 - iv. Maarten de Vos
- VI. Conclusion

I. Introduction

La figure de Judith a fait couler beaucoup d'encre et inspiré de nombreux artistes de tous temps. L'avènement des *gender studies* à partir des années 70 a permis de recentrer les études autour des femmes, que ce soit celles représentées, le public visé ou les artistes.¹ Judith, par son histoire violente et hors-norme pour une femme, a suscité l'engouement parmi les chercheurs et chercheuses. C'est l'une des héroïnes bibliques les plus connues, associée aux tableaux du Caravage et d'Artemisia Gentileschi dans l'imagination populaire, particulièrement au XXI^e siècle, à un moment où les œuvres de l'artiste italienne sont redécouvertes et interprétées à l'aune du féminisme. La littérature sur Gentileschi est depuis devenue abondante, et certaines expositions se sont même centrées uniquement autour de ses représentations de Judith.² De nombreux historiens de l'art et autres chercheurs se sont penchés sur la figure de l'héroïne, donnant lieu à de nombreuses monographies, ouvrages collectifs et expositions, avec plus ou moins de réussite quant aux conclusions. Ainsi, certains lecteurs s'étonneront peut-être de ne pas retrouver ici le livre de Margarita Stocker consacré à Judith³ : il s'est avéré, à notre lecture, que celui-ci était bien trop influencé par son agenda féministe, avec de nombreuses affirmations non-étayées par des références solides. Heureusement, la majorité des ouvrages que nous avons consulté nous ont permis à chaque fois d'élargir nos recherches, et de nous rendre compte à quel point ce sujet d'étude était vaste.

Vaste, mais lacunaire. En effet, il est rapidement apparu qu'en ce qui concernait les arts en Italie et en France, les sources étaient abondantes, et que très souvent, celles-ci mettaient en avant un constat intéressant : "Les représentations de Judith sont plutôt positives en Italie, alors qu'elles sont négatives dans le nord de l'Europe". Pourtant, cette affirmation n'était pas étayée par des références académiques, et le sujet ne semblait pas avoir été abordé dans la littérature

¹ L'article de Linda NOCHLIN, *Why have there been no great women artists?* (ARTnews, 1971) est considéré comme le point de départ de ces études sur l'invisibilisation des femmes artistes ; de manière générale, les *gender studies* sont un courant de pensée qui d'abord connu le succès dans le milieu académique américain, avant de s'exporter.

² Ève STRAUSSMAN-PFANZER, *Violence and Virtue: Artemisia Gentileschi's "Judith Slaying Holofernes"*, cat. d'exp., Art Institute Chicago, New Haven : Yale University Press, 2013

³ Margarita STOCKER, *Judith : Sexual Warrior. Women and Power in Western Culture*, New Haven : Yale University Press, 1998

récente.⁴ Dès lors, il nous est apparu intéressant de nous pencher spécifiquement sur ces représentations et ces artistes, afin de vérifier la véracité de ce constat. Surtout, un parallèle nous a frappé : les territoires évoqués étaient également ceux qui avaient vu naître et se propager la Réforme protestante. Existait-il un lien entre ces changements socio-culturels et l'iconographie de Judith ?

La première étape était la composition d'un catalogue. Dans un premier temps, nous avons visé le champ le plus large possible, en regroupant les peintures, gravures et sculptures produites en Italie, Allemagne, France et aux Pays-Bas depuis le milieu du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Evidemment, il était impossible d'être exhaustif, tant les représentations sont nombreuses : nous avons commencé par une centaine d'œuvres, que nous avons classées chronologiquement, géographiquement et en mettant en évidence des éléments iconographiques récurrents : Judith habillée ou dénudée, avec ou sans servante, avec ou sans son épée, avec ou sans la tête d'Holopherne... Ce classement a permis de mettre en avant des répétitions ou, au contraire, des motifs inédits, mais également de pouvoir déjà nuancer l'affirmation qui voulait que Judith soit perçue négativement dans le nord de l'Europe.

Face à l'ampleur potentielle du catalogue et du travail, l'histoire de Judith étant depuis le Moyen Âge très populaire, nous avons fait le choix de nous concentrer uniquement sur les arts graphiques, et en l'occurrence la peinture et la gravure. Nous n'évoquerons donc pas ici les nombreux bas-reliefs, sculptures, objets décoratifs qui évoquent l'histoire de la veuve : bien qu'abondants, la documentation les concernant est faible et nécessiterait de visiter les lieux en question pour fournir de bonnes illustrations. En ce qui concerne le Moyen Âge, nous évoquerons très brièvement la sculpture monumentale et l'art du vitrail, car ils font écho aux représentations présentes dans les manuscrits enluminés et forment des cycles intéressants, dans les divergences ou les ressemblances par rapport aux miniatures médiévales. En Italie, il était impossible de ne pas évoquer l'œuvre de Donatello en détails, tant elle a inspiré d'autres artistes italiens contemporains du maître.

Géographiquement, nous avons décidé de nous limiter à l'Allemagne et aux Pays-Bas : principalement parce que les chercheurs qui évoquent l'aspect "négatif" de Judith en Europe du Nord se basent sur des exemples de ces territoires ; ensuite parce que les représentations de l'héroïne dans le territoire français ont déjà été abordées dans la littérature scientifique. Enfin,

⁴ Par exemple, la récente publication *The Sword of Judith* (2010) ne compte qu'un seul article traitant de l'héroïne en Allemagne, et aucun sur les Pays-Bas ; le mémoire qui traite de l'iconographie de Judith en Allemagne date des années 80

c'était également l'occasion de traiter d'artistes proches de chez nous et dont les œuvres sont peu souvent évoquées d'un point de vue iconographique, comme le cycle des *Femmes Vertueuses* de Lambert Lombard.

Egalement par souci de restriction, nous nous cantonnerons ici au XVI^e siècle, aussi parce qu'après composition du catalogue, il est apparu que les nouveautés iconographiques mises en lumière apparaissaient au cours de ce siècle. Un siècle qui voit le développement et la diffusion de la gravure, riche en originalité en ce qui concerne les représentations de Judith. C'est également un moment de grands changements socio-culturels pour le nord de l'Europe, et en particulier l'Allemagne et les Pays-Bas. La Réforme de Luther bouscule et renverse l'hégémonie de l'Eglise catholique, provoquant des changements sociétaux importants. Or, grâce à notre catalogue et notre classification, nous avons pu rapidement détecter que l'Allemagne était une terre fertile pour l'émergence de ces iconographies inédites, mettant en avant des moments de l'histoire peu évoqués jusqu'à présent, voire des inventions sans fondements dans la littérature ou l'exégèse. Dès lors, une question nous est apparue : pourquoi, après des siècles de représentations de Judith en tant qu'exemple pour les femmes, y a-t-il un changement dans les connotations que les artistes lui donnent ? Pourquoi ce changement semble-t-il apparaître dans le nord de l'Europe ? Ce changement pourrait-il être lié à ces grands mouvements socio-culturels et religieux qui traversent les territoires en question ?

Pour mettre en avant les différences existantes, une sorte d'avant/après dans les représentations de Judith, il était important d'évoquer la tradition iconographique de l'héroïne. Celle-ci est tributaire à la fois du texte de la Bible, traduit par saint Jérôme, et des exégèses des auteurs patristiques, que nous passerons rapidement en revue. Ensuite, nous présenterons les premières œuvres mettant en scène Judith, les fresques et les enluminures de manuscrits religieux, et quels épisodes sont choisis en fonction du public visé. Nous analyserons également deux manuscrits importants du Moyen Age, et qui proposent Judith comme exemple à suivre pour les femmes et les hommes : Le *Speculum Humanae Salvationis* et le *Speculum Virginum*, qui posent les bases des représentations de Judith en tant que personnification de différentes vertus. Nous verrons l'impact que ces différents manuscrits ont pu avoir sur la production des vitraux de la Sainte-Chapelle et des sculptures de la cathédrale de Chartres.

Puisque la littérature semblait suggérer que l'image de Judith était "positive" en Italie, nous devons également examiner ce qu'il en était, afin de comparer par rapport à la production contemporaine dans le nord de l'Europe. La littérature étant très abondante, nous avons décidé

de mettre en avant trois temps : la politisation de la figure (principalement à Florence, où elle représente la défense de la ville), son érotisation (notamment chez les artistes vénitiens) puis sa récupération par la propagande de la Contre-Réforme, pour terminer par une brève présentation de son iconographie chez Caravage et son école (probablement les représentations les plus célèbres aujourd'hui).

Nous aborderons ensuite le contexte historique et social en Allemagne et aux Pays-Bas au XVI^e siècle. C'est une époque riche en changements, dont le plus important arrive dès le début du siècle : la Réforme de Luther. Sans analyser en profondeur les tenants et les aboutissements de la doctrine luthérienne, nous verrons comment les principes du moine de Wittemberg ont pu affecter la manière de représenter Judith, et son importance pour les chrétiens en tant que personnification de la chasteté et de l'humilité. Nous verrons que le rapport de Luther au culte mariale (qu'il rejette) aura des répercussions sur l'importance de la Béthulienne (qui, depuis le Moyen Âge, est considérée comme une préfiguration de la Vierge). Enfin nous regarderons comment Luther considérait la place des femmes au sein de la communauté, sa doctrine se positionnant en faveur d'une égalité théorique entre les sexes, mais mettant en avant un schéma traditionnel où la femme est soumise à son mari.

Après avoir évoqué la place de Judith chez les Protestants, nous nous tournerons vers des auteurs catholiques et humanistes, en nous concentrant sur trois œuvres importantes : *L'Institution de la Femme Chrétienne* de Vivès, le *De Vidua Christiana* d'Erasme et *De l'Excellence et la Supériorité de la Femme* de Corneille Agrippa ; trois textes qui évoquent Judith de près ou de loin pour la donner comme exemple aux femmes qu'ils ont pour ambition d'instruire.

Derrière la théorie, il y a la réalité – qu'en est-il de la condition des femmes au XVI^e siècle en Europe du Nord ? Comment les préceptes mis en avant par les théoriciens et les philosophes régissent-ils ou non leur vie ? Nous verrons que le XVI^e siècle est un moment où la société patriarcale se renforce et force peu à peu les femmes à quitter le monde du travail et à devenir des femmes au foyer, particulièrement en Allemagne, où les guildes et leur mainmise sur la cité les tiennent éloignées de la vie publique. Aux Pays-Bas, le paysage est plus nuancé, offrant une certaine liberté aux femmes par rapport au reste de l'Europe à la même époque, notamment pour les veuves qui peuvent reprendre les commerces de leur mari à leur mort. Cette société permettra le renouveau et le succès d'un topos connu depuis le Moyen Âge : celui du *Pouvoir des Femmes*, où le sexe féminin se joue des hommes et les surpasse à l'aide de ruse et de

séduction. Un topos qui trouvera un écho dans l’histoire de Judith, que les artistes exploiteront pour mettre en avant cette idée de danger inhérent au sexe faible. Plus spécifiquement, nous analyserons quelques œuvres littéraires qui utilisent l’histoire de Judith pour véhiculer un message, qu’il soit positif ou négatif, selon le public visé.

Nous commencerons par aborder la peinture et la gravure allemande. Nourrie des nouveaux motifs venus d’Italie, nous verrons comment certains artistes, notamment les frères Beham en gravure, les détournent pour créer de nouvelles iconographies, qui vont résonner chez d’autres artistes. Lorsque cela a été possible et pertinent, nous verrons aussi les liens que ces artistes ont pu entretenir avec la Réforme et les idées de Luther, comme avec Lucas Cranach par exemple. Encore une fois, il est impossible de prétendre à l’exhaustivité, tant les représentations de Judith sont nombreuses. Nous avons donc choisi celles qui, par leur style, leur innovation, leur message, sortent des normes définies au Moyen Âge et à la Renaissance en Italie. Nous nous pencherons aussi sur la place de Judith au sein des cycles de femmes, et comment ceux-ci reproduisent des schémas traditionnels médiévaux, comme les *Neufs Preuses*, et en se basant sur le succès des manuels d’éducation comme celui de Vivès.

Nous passerons ensuite aux Pays-Bas, où certains artistes continuent de perpétuer les canons de la peinture flamande dans les représentations féminines, ou s’inspirent de la peinture allemande dans leurs compositions (elle-même s’étant inspirée des réalisations flamandes), tandis que d’autres font des artistes italiens et de l’art antique leurs modèles, après avoir réalisé (ou pas) un voyage en Italie, ou en s’inspirant des motifs italiens en circulation grâce aux gravures. Enfin, comme pour l’art allemand, nous terminerons en analysant les cycles de femmes qui reprennent la figure de Judith, et quel message ces représentations véhiculent à travers la figure de la veuve : un exemple à suivre ou, au contraire, une illustration du *Pouvoir des Femmes* (un topos qu’elle intègre explicitement pour la première fois dans la gravure hollandaise).

A. Quelques précisions

Nous avons déjà évoqué plusieurs fois “l’Allemagne” plutôt que le Saint-Empire germanique. Nous choisissons ici de faire référence à l’entité culturelle, qui se reconnaît comme telle à partir de la fin du XVe siècle, se mettant ainsi en opposition avec d’autres cultures, comme l’Italie (cf. chapitre III). Il nous paraissait plus judicieux de l’utiliser ici, plutôt

que l'entité politique de l'Empire, qui regroupe des territoires qui ne se considèrent pas comme faisant partie de cette culture germanique (par exemple, la principauté de Liège). De plus, en parlant d'Allemagne, cela permet d'englober des régions restées catholiques et celles qui se montrent réceptives aux réformes luthériennes. Enfin, le terme "Allemagne" est le plus simple et le plus clair pour le lecteur. Il en va de même pour les "Pays-Bas" qui, dans ce contexte, évoquent le territoire des anciens Pays-Bas, comprenant les actuels Pays-Bas et une grande partie de la Belgique actuelle. Il n'existe pas, comme en anglais, de distinction entre "Low Countries" et "Netherlands", les deux se traduisant de la même façon. Par souci de légèreté du style d'écriture, nous évoquerons donc plus volontiers les "Pays-Bas" plutôt que les "anciens Pays-Bas".

Les citations françaises de la Bible proviennent de la Bible Crampon de 1923⁵, tandis que les citations latines proviennent de l'édition sixto-clémentine de la Vulgate, fixée à la suite du Concile de Trente.⁶ Pour l'histoire de Judith, nous nous sommes donc bornée à la version de saint Jérôme et de la Vulgate, parce que c'est également cette version qui sera reprise par les bibles protestantes (jusqu'à la Bible du roi James au XVIIe siècle), plutôt que la version de la Septante, plus longue mais moins diffusée.

⁵ *La Sainte Bible*, traduit par l'abbé CRAMPON, Société de saint Jean l'Évangéliste, 1923 [en ligne, https://fr.m.wikisource.org/wiki/Bible_Crampon_1923]

⁶ *Biblia Sacra Juxta Vulgatam Clementinam*, édité par Michael TUVEDALE, Londres, 2005 [en ligne, <https://laportelatine.org/medias/ebooks-livres-numeriques/biblia-sacra-vulgata>]

II. Prolégomènes

A. Judith au Moyen Âge

i. Le livre de Judith : récit et exégèse

Le livre de Judith fait partie de l’Ancien Testament, et est l’oeuvre d’un auteur anonyme. Il s’agit d’un récit “historique” qui s’ouvre avec la colère de Nabuchodonosor, roi des Assyriens, qui envoie son général, Holopherne, conquérir les terres qui se sont refusées à sa domination, dont le pays de Juda, royaume des Israélites. Le général s’empare de toutes les villes rebelles et arrive devant ce dernier. Les Juifs, exhortés par Eliacim, s’affairent à fortifier leurs villes, et Holopherne convoque ses chefs d’armée. Là, un de ceux-ci, Achior, lui annonce que tant que les Juifs auront Dieu de leur côté, ils seront toujours vainqueurs. Furieux de cette réponse, Holopherne expulse Achior et le fait attacher à un arbre devant la ville de Béthulie, dont les habitants le délivrent et le recueillent. Holopherne et ses troupes finissent par arriver eux aussi devant la ville et en font le siège : ils détruisent les aqueducs et font garder les fontaines. Ozias, le chef des Béthuliens apeurés, leur annonce qu’il livrera la ville si Dieu ne s’est pas manifesté au bout de cinq jours. C’est à ce moment du récit que Judith fait son entrée : mise au courant du discours d’Ozias, et outrée par celui-ci, elle se rend auprès des chefs de la ville pour les inciter à faire preuve de courage. Elle leur annonce également qu’elle compte quitter la ville avec sa servante, mais ne les informe pas de son projet. Après ce discours, elle prie longuement Dieu, puis se pare de ses plus beaux habits, prépare des provisions, puis se rend dans le camp d’Holopherne, où elle est reçue par le général et où elle lui promet qu’elle l’aidera à triompher des Israélites. Celui-ci l’installe dans une tente avec ses autres trésors, et Judith lui demande la permission de pouvoir sortir du camp afin de prier et de se laver, ainsi que de pouvoir manger sa propre nourriture. Au bout de quatre jours, il l’invite à un festin avec lui, auquel elle se rend, et où Holopherne boit plus que de raison. Judith se retrouve seule dans la chambre du général avec lui, endormi dans son lit. Elle se saisit alors de son épée et, de deux coups, lui tranche la tête. Elle s’enfuit du camp avec sa servante, la tête du général dans le sac. A Béthulie, elle est accueillie en héroïne, et lorsque les Assyriens découvrent leur chef mort, ils s’enfuient de peur, poursuivis par les Israélites qui récupèrent un important butin. Le grand prêtre Joachim vient rendre visite à Judith, et celle-ci chante un cantique pour célébrer son propre triomphe. Le butin de guerre est amené à Jérusalem pour être offert au Temple, et la victoire est célébrée pendant trois mois. Le livre s’achève en nous apprenant que Judith restera veuve tout le reste de sa longue vie (105 ans) et qu’à sa mort, tout le peuple d’Israël pleura pendant sept jours.

La langue originale du texte n'est pas connue, parce que la première version qui nous en est parvenue se trouve dans la Septante, la première traduction en grec de la Bible hébraïque, datant du III^e et II^e siècles BC. Le livre en lui-même est daté de la seconde moitié du II^e siècle BC.⁷ Le livre n'est pas reconnu par le canon hébraïque de nos jours, ni par les Protestants (nous reviendrons sur ce point dans les chapitres suivants). Il fait en revanche partie de la Bible catholique et orthodoxe. Dans son prologue au livre de Judith (annexe 1), saint Jérôme nous apprend qu'il était reconnu par le Concile de Nicée comme faisant partie des Saintes Écritures, et qu'il était écrit dans une écriture qu'il qualifie de "chaldéenne" (de l'araméen).

La première chose intéressante concernant ce prologue est l'emploi successif en latin des termes "apocrypha", "historias" et "sanctarum scripturarum", respectivement "apocryphe", "historique" et "saintes écritures". Déjà dans ce prologue sont mis en évidence tous les problèmes que causera la classification du livre de Judith pour les siècles à venir.⁸ Comme déjà mentionné plus haut, "apocryphe" fait référence au fait que les Juifs ne le reconnaissent pas comme un livre officiel de la Bible hébraïque, et rien ne semble indiquer qu'il ne l'ait jamais été.⁹ Ensuite, le terme "historique", qui qualifie les livres qui comportent l'histoire du peuple juif mais aussi des narrations "moralisantes" de fiction, semble renforcé par le fait que Jérôme nous dit qu'il a entrepris la traduction en une seule nuit, en traduisant "sens pour sens" plutôt que mot pour mot. Une traduction un peu à la hâte donc, un sort qu'il ne réserve pas pour les livres les plus importants. Mais cet adjectif "historique" est rapidement suivi par l'affirmation que ce livre a été reconnu parmi les "Saintes Ecritures" au Concile de Nicée (325), le premier concile œcuménique de l'Histoire et l'un des plus importants. Bien qu'en réalité, ce concile ne se prononce pas sur la canonicité du livre, il est très souvent employé comme référence dès les premiers temps du Christianisme, ce qui tend à montrer que les Chrétiens l'ont tout de suite adopté comme authentique.¹⁰

Ce qui est également certain, c'est que la traduction latine de Jérôme est plus courte et condensée que le texte original : le livre de la Vulgate fait environ un tiers du livre de la

⁷ Deborah L. GERA, "The Jewish textual traditions", in Kevin BRINE, Elena CILETTI, Henrike LÄHNEMANN (eds.), *The Sword of Judith*, Open Book Edition, 2010, p.26

⁸ Elena CILETTI et Henrike LÄHNEMANN, "Judith in the Christian Tradition", in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, p.44

⁹ GERA 2010, p.27; cependant, il n'est pas exclu que les Juifs lisaient ce texte à l'époque de Jérôme. Il faut aussi noter que certains manuscrits médiévaux de la Vulgate remplacent "apocrypha" par "hagiographa", sans doute pour donner plus de crédit à la canonicité du livre.

¹⁰ Hugh POPE, "Book of Judith", in *Catholic Encyclopedia*, vol.8, 1913 [En ligne, consulté le 22 mars 2023, [https://en.m.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Book_of_Judith](https://en.m.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Book_of_Judith)]

Septante. Jérôme ne s’embarrasse pas trop de la première partie du récit pour se concentrer plus particulièrement sur la figure de Judith (qui, dans la Septante, ne fait son entrée que vers le milieu de l’histoire). Il qualifie celle-ci de “paradigme de chasteté” et en concentrant toute sa narration autour de cet aspect, sa traduction se distingue de la Septante et forme la base de toute l’exégèse autour de Judith des siècles suivants.¹¹ De plus, cette version raccourcie de la Vulgate restera la version la plus recopiée et éditée, y compris pour les Protestants (sauf pour la Bible du roi James), jusqu’au XIXe siècle.¹²

Dès lors, il nous semble important de revenir brièvement sur certains de ces commentaires exégistiques, avant de s’intéresser à quelques exemples importants pour la représentation de Judith au Moyen Âge.

Le premier commentaire théologique de l’ensemble du livre de Judith est dû à Raban Maure, au IXe siècle avec son *Expositio in librum Judith* (830); il le dédie à l’impératrice Judith, et reprend la formule du prologue de Jérôme, qui insiste sur la chasteté du personnage et les louanges qui lui sont dûes. Avant lui, les auteurs patristiques se contentent simplement de courts commentaires sur le personnage, en insistant une nouvelle fois sur la chasteté. Maure reste dans cette veine et attribue ainsi deux qualités à Judith : la *castitas* et la *temperantia*, qui sont indissociables, tandis qu’Holopherne représente la *Luxuria*. Si Judith triomphe, c’est avant tout grâce à ses deux qualités, mettant en place un système de contrepoint où Judith est le parfait opposé d’Holopherne. Nous voyons donc très bien ici l’influence du prologue de saint Jérôme, et sa mise en avant de la chasteté de son héroïne. Avec son commentaire, Maure se concentre également sur l’interprétation du personnage de Judith comme figure du *miles Christi*, soldat du Christ, l’Eglise guerrière triomphant de ses ennemis. Avant lui, saint Ambroise et Origène font de ses bijoux et ornements des armes de la chasteté ; Maure reprend cette métaphore en commentant pour la première fois l’ensemble du livre.¹³ Il va aussi insister sur un aspect important pour la préservation de la chasteté de Judith : Judith ne mange pas ni ne boit ce que lui proposent les hommes du camp d’Holopherne, les païens. En refusant cette nourriture, elle n’est pas souillée par le péché des Assyriens, et représente par extension l’Église elle-même

¹¹ CILETTI et LÄHNEMANN 2010, p.45

¹² *Ibid*, p.48

¹³ Marie SARNY, « Judith, figure de la prophétesse et du miles Christi dans le Commentaire sur Judith de Raban Maure », in Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre | BUCEMA, vol.18, n°1, 2014 [en ligne, <http://journals.openedition.org/cem/1339>, consulté le 27 mars 2024] ; l’auteur met également en avant le caractère prophétique de Judith, développé pour la première fois par Maure.

qui, au milieu des païens, n'est pas touchée par leur idolâtrie.¹⁴ Ce détail aura son importance : alors qu'au Moyen Âge, Judith ne sera pas représentée à la table du général, nous verrons qu'à l'époque moderne, les artistes vont contrevenir à cette affirmation sur la nourriture.

Insister autant sur cette vertu, c'est évacuer une des grandes difficultés du texte : le lien entre Judith et Holopherne, le fait que ce soit Judith qui le séduise (avec ses vêtements luxueux et ses bijoux) et le fait qu'elle trompe un homme pour le tuer. Ainsi Jérôme écrit dans la Vulgate : "Le Seigneur aussi lui donna de l'éclat, parce que toute cette parure ne venait pas d'un mauvais désir, mais de sa vertu : et c'est pour cela que le Seigneur lui augmenta sa beauté, afin qu'elle parût aux yeux de tous dans une parure incomparable" (Judith 10, 4). La fin justifie les moyens, et ses moyens sont d'autant plus renforcés qu'ils profitent à une nature vertueuse.

Avec Nicolas de Lyre, l'autre commentateur médiéval du livre de Judith dans son *Postilla litteralis super Biblia* et sur lequel nous reviendrons, les écrits de Maure seront repris dans la *Glossa Ordinaria*, qui restera la référence des exégèses pour les Catholiques jusqu'au XVIIe siècle. A ceux-ci s'ajoutent les différentes remarques explicatives d'autres Pères de l'Eglise, comme saint Ambroise, saint Augustin, Origène... Au XVIe siècle, la *Glossa* intègre aussi des commentaires historiques, dont le plus important est l'*Historica Scholastica* de Petrus Comestor (1100-1179).

Petrus Comestor (Pierre le Mangeur en français) est un théologien français qui entreprend d'écrire un récit narratif de la Bible pour la replacer dans l'Histoire de l'humanité. L'*Historia Scholastica* (c'est-à-dire destinée aux écoles) regorge de commentaires et récits anecdotiques à valeur morale sur les épisodes de la Bible, et met en parallèle l'histoire antique et l'histoire chrétienne.¹⁵ Cependant, le livre de Judith n'a aucune base historique, ce qui fait que Comestor modifie en grande partie le récit pour l'insérer dans sa narration, et le raccourcit encore davantage (environ un quart de la longueur du livre de la Vulgate). L'histoire est une nouvelle fois amputée, et Judith est caractérisée par une seule phrase (où elle est décrite comme une veuve d'une grande beauté, mais chaste). L'*Historia Scolastica* de Comestor connaîtra un énorme succès (près de 800 manuscrits sont parvenus jusqu'à nous), participera à la formation des clercs dans les monastères et les universités, et formera aussi la base de la plupart des récits

¹⁴ Axelle COSSET, *La représentations de Judith dans les manuscrits enluminés du XIVe siècle en France*, Université Rennes 2 : mémoire de 2^e année de Master, 2023, pp. 22-24 [en ligne, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04289160>, consulté le 25 avril 2024]

¹⁵ Eléonore FOURNIÉ, "Les manuscrits de la *Bible Historiale*. Présentation et catalogue raisonné d'une oeuvre médiévale" in *L'Atelier du Centre de Recherches Historiques*, 2009, note n.4 [en ligne, <https://journals.openedition.org/acrh/1408>, consulté le 26 avril 2024]

en langue vernaculaire autour de la Bible : le livre sera traduit dès le XIII^e siècle en allemand, puis en néerlandais, français, portugais et espagnol. Parmi ces traductions, nous reviendrons sur la *Bible Historiale* de Guyart des Moulins. Le succès de Comestor cimente la popularité du récit de Judith.¹⁶

ii. Premières représentations : fresques et enluminures

1. Les premières représentations sur fresques

La Judith médiévale est donc avant tout une femme sainte et chaste telle que présentée dans le prologue de son livre par saint Jérôme et par les commentateurs théologiques. Si la canonicité du récit est débattue, le succès des récits en langue vernaculaire qui l'intègrent font d'elle une héroïne biblique populaire. En outre, ce récit et son iconographie s'adaptent assez facilement à des contextes historiques et régionaux particuliers, qui à leur tour façonnent ses représentations.¹⁷

La première représentation connue de Judith (aujourd'hui disparue) date du Ve siècle. Elle se trouvait dans la basilique de Nola, au sud de Naples, érigée par l'évêque Paulinus. Judith s'y trouve dans un cycle de fresques qui relie l'Ancien et le Nouveau Testament, dans une iconographie typologique alors en vogue dans l'exégèse de l'époque. Il n'est donc pas étonnant de voir que Paulinus a entretenu une correspondance avec saint Jérôme, dont une des lettres à son attention lui résume le contenu de certains livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, et l'importance des liens entre eux.¹⁸ Ici, Judith fait partie d'un thème typologique et théologique plus large : elle est représentée en compagnie de Tobias, Job et Esther. Pour Paulinus, ces représentations devaient "inspirer les pèlerins à la prière, à la renonciation des plaisirs carnaux, et pour l'émulation spirituelle".¹⁹

L'autre cycle de fresques connu où Judith est représentée date du VIII^e siècle, dans la basilique Santa Maria Antiqua du forum romain, dont quelques fragments nous sont parvenus. Ceux-ci montrent le camp, la tente d'Holopherne et Judith tenant sa tête. Encore une fois, cette

¹⁶ CILETTI et LÄHNEMANN 2010, pp.49-51

¹⁷ *Ibid*, p.53

¹⁸ SAINT JÉRÔME, Lettre 53, vers 394 [En ligne, consulté le 27 mars 2024, <https://www.newadvent.org/fathers/3001053.htm>]

¹⁹ CILETTI et LÄHNEMANN 2010, p. 54

représentation fait partie d'un cycle de figures de l'Ancien Testament, cette fois-ci au service de la personnification de l'Eglise et la préfiguration de la Vierge.²⁰

2. La Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs et le Psautier doré de Munich

A partir du IXe siècle, l'enluminure prend le pas sur les représentations monumentales. La plus ancienne apparaît dans la *Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs*, une bible carolingienne du IXe siècle offerte par Charles le Chauve au pape Jean VIII.²¹ Son histoire est représentée dans une des 35 pages décoratives qui servent de frontispices aux différents livres de la Bible. L'artiste a composé son image sur trois registres, chacun accompagné d'une inscription latine décrivant la scène :

1. Le registre supérieur se lit de gauche à droite et nous montre le départ de la ville de Béthulie de Judith et de sa servante, ainsi que leur retour, la servante portant la tête d'Holopherne.
2. Le second registre se lit de droite à gauche et nous montre Judith assise discutant avec un messager, avant d'être présentée à Holopherne, représenté en roi trônant.
3. Le registre inférieur se lit de gauche à droite et représente Judith qui brandit son épée au-dessus du corps d'Holopherne, déjà décapité (représentant ainsi le deuxième coup sur la nuque).²² Sur la droite du lit, Judith se saisit de la tête, puis les deux femmes s'en vont avec celle-ci dans le panier de la servante.

Bien qu'il s'agisse ici de la plus ancienne miniature représentant Judith, il est plus que probable que l'artiste possédait un modèle pour chaque épisode de l'histoire racontée, mais on ignore s'il s'agissait d'épisodes séparés réunis ici par l'imagier carolingien, ou s'il s'agissait déjà de représentations en registres.²³ D'autres Bibles de la période carolingienne, byzantine et ottonienne représentent le cycle d'une façon similaire : la *Bible de Léon* (Bibliothèque Vaticane, Ms. Reg. Gr. 1, fol. 383r, fig. 1), la *Bible de San Pedro de Roda* (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 6, fol. 134v, fig. 2) et la *Bible de Santa Maria de Ripoll* (Bibliothèque Vaticane, Ms. Lat. 5729, fol. 327r, fig.3). Chacune se distingue par des éléments qui lui sont propres, mais il existe plusieurs points communs, comme la présence des hommes sur les remparts de la ville

²⁰ *Ibid*, p.54

²¹ Joachim E. GAEHDE, "The Bible of San Paolo Fuori le mura in Rome : Its Date and Its Relation to Charles the Bald" in *Gesta*, vol. 5, 1966, pp. 9-21

²² "Et de deux coups sur la nuque, elle lui trancha la tête." (Judith 13, 10)

²³ Joachim E. GAEHDE, "The Pictorial Sources of the Illustrations of the Books of Kings, Proverbs, Judith and Maccabees in the Carolingian Bible of San Paolo Fuori Le Mura in Rome," in *Frühmittelalterliche Studien*, vol.9, 1975, pp.380-383

et la représentation d'Holopherne en roi. Le frontispice le plus original provient du manuscrit de Ripoll, daté des années 1015-1020, qui met l'accent principalement sur les guerres d'Holopherne contre Israël (Judith n'apparaît que deux fois), comme le fera le *Psautier doré* de Munich, sur lequel nous reviendrons. Le plus proche stylistiquement de la Bible de Saint-Paul est la Bible de Léon, mais la narration y est grandement raccourcie (on n'y voit que les hommes sur les remparts, Judith et sa servante accueillie par un serviteur, la mort d'Holopherne et la déroute de l'armée assyrienne). Dans le nombre de scènes représentées et certains détails (comme le bâton de Judith), c'est la Bible de Roda qui se rapproche le plus de celle de Saint-Paul.

La Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs se distingue par plusieurs détails : tout d'abord, la canopée à croix qui entoure le lit d'Holopherne ne trouve pas d'explication satisfaisante.²⁴ Ensuite, parmi tous les exemples de Bibles citées plus haut, c'est le seul frontispice qui représente à la fois la décapitation, et Judith qui se saisit de la tête (les imagiers font le choix de l'un ou l'autre dans les autres manuscrits). Enfin, un autre détail resté inexplicé est la présence de la servante, qui tient l'étui vide de l'épée pendant que Judith décapite Holopherne, ce qui contredit le texte biblique où Judith est seule,²⁵ et où elle se saisit de l'épée d'Holopherne présente dans la chambre.²⁶ Ce détail de l'arme accrochée au lit se retrouve dans la Bible de Léon et la Bible de Roda. Dans la Bible de Ripoll, la servante est également présente au moment de l'exécution. L'imagier carolingien de la Bible de Saint-Paul intègre donc des détails inédits ; impossible de savoir s'il en est l'inventeur ou s'il s'inspire de modèles antérieurs.

Entre le XI^e et le XIII^e siècle, les représentations de Judith se limitent aux miniatures historiées : on représente la scène de la décapitation d'Holopherne dans la tente, dans le A majuscule du nom "Arphaxad" qui ouvre le livre de Judith dans la Vulgate.²⁷

Dès le début du XIII^e siècle, on voit l'apparition de cycles narratifs autour de Judith, différents des frontispices déjà évoqués, avec un nombre important d'illustrations. L'exemple le plus ancien est celui du *Psautier doré* de Munich (fig.4), un manuscrit d'origine anglaise, daté entre 1200 et 1225, avec une probable année de commande en 1201 à l'occasion du

²⁴ Gaehe parle de l'explication de Godwin, pour qui les croix représenteraient le triomphe de l'Eglise sur ses persécuteurs, mais il rappelle que le lit d'Holopherne est sensé représenter la volupté, la luxure, et que le parer d'une décoration qui rappelle celle des autels dans d'autres miniatures serait une référence très mal venue ; GAEHDE 1975, p.383

²⁵ "Et Judith restait seule dans la chambre" (Judith 13, 3)

²⁶ "Ayant dit ces paroles, elle s'approcha de la colonne qui était à la tête du lit d'Holopherne et détacha son épée qui y était suspendue" (Judith 13, 8)

²⁷ CILETTI et LÄHNEMANN 2010, p.54

mariage de Margaret de Braose avec Walter de Lacy.²⁸ Les de Braose sont une puissante famille baroniale anglo-galloise ; Margaret est la fille de William de Braose et de Maud de St. Valéry, à qui son mari a notamment confié la défense de leurs châteaux de Hay et Painscatle.²⁹ Il n'est donc pas surprenant que ce psautier se distingue par plusieurs motifs autour de femmes héroïques, dont Judith. Ce ne sont donc pas moins de 24 images qui sont consacrés au récit de l'héroïne juive, et celle-ci apparaît sur 11 d'entre elles (en comptant une miniature représentant sa mort). L'imagier anglais représente l'ensemble du récit de la Vulgate, et chaque miniature est accompagnée d'une légende explicative, ainsi que la référence bibliographique aux différents chapitres du Livre de Judith.³⁰ Attardons-nous un instant sur ce manuscrit, qui nous propose des choix d'images intéressants et inédits, que nous retrouverons dans d'autres cycles.

Ainsi la première page de miniatures (4a) est consacrée à Holopherne : on y voit le roi Nabuchodonosor l'appeler auprès de lui pour soumettre les villes qui ont refusé son autorité, et les guerres menées par le général assyrien. La dernière vignette montre la soumission des ambassadeurs devant Holopherne. La deuxième page (4b) montre l'exhortation d'Eliacim et la fortification des villes d'Israël par les Juifs, Holopherne convoquant ses lieutenants pour leur demander des explications, Achior attaché devant les portes de la ville de Béthulie, et le siège de la ville par Holopherne avec la destruction de l'aqueduc. Nous faisons ici la supposition que les deux femmes représentées à l'avant-plan derrière le mur de la ville, dans la dernière vignette, représentent Judith et sa servante (supposition qui nous paraît plausible étant donné que les deux femmes deviennent les personnages principaux de la page suivante, sans avoir été introduites au préalable).

Les pages suivantes (4c-d) se concentrent donc sur la figure de Judith en elle-même. A la troisième page, on la voit se couvrir la tête de cendres pour invoquer le seigneur, puis quitter la ville avec sa servante et leur sac de provisions et être conduite auprès d'Holopherne, son installation dans la tente des trésors, son bain et le festin en lui-même sur la dernière vignette (d'où Judith est absente, peut-être pour souligner un aspect sur lequel insistait déjà Maure, le fait qu'elle ne mange pas à la même table que le général). Sur la dernière page (4d), on voit Judith trancher la tête d'Holopherne, la ramener à Béthulie (où elle est accrochée sur les

²⁸ LIBRARY OF CONGRESS, *Golden Munich Psalter*, consulté le 20 avril 2024 [en ligne, <https://www.loc.gov/item/2021667767/>]

²⁹ Brock W. HOLDEN, "King John, the Braoses and the Celtic Fringe, 1207-1216", in *Albion : A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, vol. 33, n.1, 2001, pp. 1-23

³⁰ Certaines légendes sont manquantes, mais les restes de la réglure tracée pour les accueillir est toujours visible.

remparts au bout d'une pic qui sort du cadre de la vignette), la découverte du corps du général et la déroute des Assyriens, Judith offrant le butin de guerre au Temple de Jérusalem, et le peuple qui pleure la mort de Judith à la dernière vignette.

Deux scènes importantes manquent à l'appel : celle de l'exhortation à Ozias, chef de la ville par Judith, après que celui-ci a promis la reddition de celle-ci après cinq jours si le Seigneur ne s'était pas manifesté ; et la scène où Judith chante un cantique en l'honneur du Seigneur et de sa propre victoire. En revanche, l'imagier représente une scène de bain. Il ne s'agit pas pour nous d'une représentation de Judith se préparant au festin, comme l'atteste la légende de la vignette qui cite presque mot pour mot le texte de la Vulgate ("et exhibat noctis in vallem Bethuliae, et baptizabat se in fonte aquae", "elle sortait donc chaque nuit dans la vallée de Béthulie, et elle se lavait dans une fontaine"). C'est donc une scène de bien moindre importance par rapport à la place que prennent respectivement l'exhortation à Ozias (24 versets du chapitre 8) et le cantique (21 versets du chapitre 16).

Deux hypothèses concernant ces choix d'images : la première concerne la scène du bain, ainsi que celle d'Achior attaché à un arbre. Les deux nous semblent des références claires à la vie du Christ dans une idée de symbolisme typologique. Nous pouvons nous référer à deux autres vignettes issues du même manuscrit, représentant le baptême du Christ et sa flagellation (fig.5). En effet, on retrouve ce même effet d'eau "en cloche" dans la scène du baptême et dans celle du bain de Judith ; et tout comme Achior, le Christ est représenté de dos, attaché à un poteau, au moment de sa flagellation. Le choix du terme latin "baptizabat" est également un choix clair de la part de saint Jérôme. Nous avons vu plus haut que les premières représentations de Judith font partie de cet objectif de faire concorder l'Ancien et le Nouveau Testament. Une personne feuilletant l'intégralité du psautier, et éduquée à ce type de représentations (que l'on trouve fréquemment dans les fresques des églises) peut facilement faire le rapprochement entre les différentes images. La scène du bain est particulièrement intéressante : elle n'a pas d'antécédent iconographique, mais elle se retrouve dans un autre grand cycle, celui des vitraux de la Sainte-Chapelle, sur lesquels nous reviendrons.³¹ Dans les enluminures, le premier manuscrit français à reprendre cette scène est celui des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*

³¹ Aline HÉRITIER, "La Bible du Roi : le vitrail de Judith à la Sainte-Chapelle de Paris et les Bibles moralisées", in *Cahiers archéologiques*, 2009, n.52, pp. 99-108

(Fr. 1753), un probable remaniement de l'*Historia Scholastica* de Petrus Comestor.³² Elle n'apparaît pas dans les trois bibles moralisées où est illustré le livre de Judith.³³

Concernant l'omission de certaines scènes, elle pourrait également facilement s'expliquer si nous admettons l'hypothèse très probable du psautier destiné à une femme de l'aristocratie (en l'occurrence, Margaret de Braose). En effet, les deux scènes en question font partie de celles où Judith prend le plus de place au sein de la ville, où elle sort de son rôle de veuve recluse, en s'opposant de manière vigoureuse aux gouvernants, puis en chantant ses propres louanges (en tant qu'instrument du Seigneur). On peut difficilement omettre la scène de la décapitation d'Holopherne sans vider le récit de sa substance ; on peut, par contre, ne pas mettre en avant les prises de paroles de Judith devant les hommes, au profit d'autres scènes qui mettent plutôt en avant sa piété : la prière au Seigneur en se couvrant la tête de cendres, sa sortie du camp d'Holopherne pour prier et se laver à la fontaine, son absence de la vignette du festin, et son offrande du butin de guerre au Temple de Jérusalem qui s'étale sur deux vignettes. Le message encore une fois nous paraît clair : il s'agit ici de mettre en avant toutes les actions qui font de Judith un exemple à suivre pour une femme, c'est-à-dire sa chasteté et sa tempérance, plutôt que les moments où elle sort de sa position de soumission à la hiérarchie patriarcale.

Enfin, un autre élément nous paraît intéressant : l'importance du contexte guerrier, qui s'étale sur deux pages sur quatre du cycle. Ce choix conforte l'hypothèse d'une commande venant de Margaret de Braose et de son entourage. En effet, en ce début des années 1200, le contexte est particulièrement difficile pour les de Braose et les de Lacy, qui se retrouvent en conflit avec le roi d'Angleterre, Jean Sans Terre.³⁴ Le cycle de Judith vient réaffirmer le rôle important que peuvent prendre les femmes en temps de guerre, tant qu'elles restent pieuses et en retrait.

3. La Bible Historiale, la Bible Moralisée et la Biblia Pauperum

La *Bible Historiale* est un ouvrage de la fin du XIII^e siècle et du début du XIV^e siècle. Elle aurait été composée entre 1291 et 1295 par le prêtre et chanoine Guyart des Moulins, originaire du diocèse de Thérouanne en Artois (actuel Pas-de-Calais).³⁵ Il s'agit d'une œuvre tout à fait originale, qui n'est pas seulement une traduction de l'*Historia Scholastica* de Petrus

³² COSSET 2023, pp. 37-42

³³ HÉRITIER 2009, p.100

³⁴ HOLDEN 2001, pp.1-23

³⁵ FOURNIÉ 2009

Comestor (approuvée officiellement par le Concile de Latran en 1215)³⁶, mais qui est en réalité un remaniement de la Vulgate qui intègre les commentaires de Comestor. Les deux œuvres partagent un but commun : faire coïncider les épisodes bibliques avec une perspective historique. Tous les deux négligent aussi certains livres prophétiques et sapientaux au profit de récits apocryphes et historiques. Cette *Bible* sera remaniée plusieurs fois, et notamment en 1310 pour être complétée par *La Bible du XIIIe siècle*, une première traduction complète de la Bible en français. Cette version augmentée est connue sous le nom de *Bible Historiale Complétée* et se présente en deux volumes, complétant ainsi les livres omis par des Moulins dans la première version. Cette traduction connaîtra elle aussi un grand succès, notamment parce qu'elle offre aux lecteurs, clercs et laïcs, une histoire biblique romancée en langue vernaculaire, et surtout illustrée.³⁷

Cependant, et bien qu'elle soit richement illustrée, la *Bible Historiale* n'a pas vocation à remplacer le texte par les images. Les miniatures servent principalement d'aide, comme résumé visuel d'un livre ou d'un chapitre, mais ne fonctionnent pas indépendamment du texte, comme ce sera le cas dans les *Bibles Moralisesées* et la *Biblia Pauperum* sur lesquelles nous reviendrons.³⁸ Les manuscrits de la *Bible Historiale* qui nous sont parvenus contiennent souvent aux alentours d'une centaine de miniatures, beaucoup plus que les Bibles latines gothiques du XIIIe siècle, de petit format et destinées à un public clérical, ce qui limitait les illustrations à des initiales historiées pour marquer les débuts des différents livres.³⁹

Judith est représentée dans une majorité des exemplaires de *Bibles Historiales*. C'est évidemment la scène de la décapitation ou de Judith donnant la tête à sa servante qui est le plus souvent représentée, ainsi que les scènes où Judith quitte Béthulie et où elle est présentée à Holopherne. Les illustrations restent fidèles au texte biblique, et la glose de des Moulins ne s'attarde pas sur le personnage de Judith (tout comme Comestor la résumait en une phrase).⁴⁰

La *Bible Moralisée* apparaît au début du XIIIe siècle à Paris, une probable commande du roi Louis IX (saint Louis). Il s'agissait d'une Bible entièrement illustrée, où chaque image vient expliquer un épisode biblique et son commentaire. Les images en question étaient souvent

³⁶ Maria C. SHERWOOD-SMITH, *Studies in the Reception of the Historia Scholastica of Peter Comestor*, Oxford : The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2000, p.3

³⁷ FOURNIÉ 2009

³⁸ Libby KARLINGER ESCOBEDO, "Heroines, Wives and Mothers : Depicting Women in the *Bible Historiale* and the Morgan Picture Bible", in Colum HOURIHANE (ed.), *Between the Picture and the Word. Manuscript Studies from the Index of Christian Art*, Princeton University & Penn State University Press, 2005, p.100

³⁹ *Ibid*, p.102

⁴⁰ *Ibid*, p.107

mises dans des rondelles, de sorte que les pages d'illustrations ressemblent aux vitraux de la même époque (mais sans pour autant en être l'inspiration, comme nous le verrons avec les vitraux de la Sainte-Chapelle). Les plus longs exemplaires contiennent 600 folios et jusqu'à 5000 miniatures. Cette abondance iconographique fait des *Bibles Moralisées* des ouvrages imposants, coûteux et rares. Les exemplaires qui nous sont parvenus sont donc presque tous liés au milieu aristocratique de la cour royale française.⁴¹

Judith apparaît dans trois des quatre *Bibles Moralisées* du XIII^e siècle encore conservées aujourd'hui : la *Bible latine de Vienne* (Vienne, ÖNB 1179, du fol.182 au fol.185v), la *Bible de Tolède* (ou *Bible de Saint Louis*, cathédrale de Tolède, Mss 1-3, du fol.165v au fol.168) et sa jumelle, la *Bible d'Oxford-Paris-Londres* (Oxford, Ms Bodl. 2706, du fol.197v au fol.200, fig.6). Toutes les trois consacrent 13 paires de médaillons à l'histoire de Judith, en se concentrant sur le cœur de l'histoire : les images commencent avec la destruction des aqueducs et se terminent avec les Béthuliens qui attaquent le camp des Assyriens. Le manuscrit de Vienne ne montre pas la veuve qui se verse des cendres sur la tête, mais représente le moment juste avant la mort d'Holopherne, quand Judith le trouve endormi.⁴² Nous sommes donc ici en présence de cycles d'une dizaine d'illustrations, sans innovation iconographique par rapport à la *Bible Historiale*, et qui raccourcissent considérablement le cycle créé pour le *Psautier doré*. On peut cependant noter que contrairement à ce dernier, la scène où Judith s'adresse à Ozias et aux anciens de la ville est clairement représentée dans les *Bibles Moralisées*.⁴³

Si les deux premiers exemples de Bibles illustrées s'adressaient à minima à un public urbain bourgeois, et le plus souvent à une élite aristocratique fortunée, la *Biblia Pauperum*, comme son nom l'indique, est destinée à un public moins fortuné. Ici, il s'agit clairement de remplacer le texte par des images, afin de faire comprendre aux lecteurs le symbolisme typologique, en mettant en parallèle des illustrations des épisodes de l'Ancien Testament avec le Nouveau Testament. Le nom cependant est trompeur : les premières *Biblia Pauperum* qui apparaissent en Allemagne dès le début du XIV^e siècle sont plutôt destinées à un public de clercs afin de les aider à préparer leurs sermons, et aux hommes et femmes qui vivaient dans une pauvreté dévote, les *clerici pauperes*. En effet, il faut déjà une certaine connaissance du

⁴¹*Ibid*, p.102

⁴² HÉRITIER 2009, pp.99-100

⁴³ Nous ne sommes pas d'accord avec Héritier quand elle classe une des vignettes du *Psautier* comme représentant Judith s'adressant aux Anciens. La manière dont la scène est représentée clairement dans les *Bibles Moralisées*, avec une vignette entière où Judith est représentée devant une assemblée d'hommes, contrairement au *Psautier* où elle n'apparaît que derrière les murs de la ville quand les aqueducs sont détruits, semble nous donner raison.

symbolisme typologique pour comprendre la portée des images, ainsi que des rudiments de latin ; bien que les images composent le cœur de ces recueils, elles restent accompagnées de légende dans cette langue.⁴⁴ Il faut rappeler qu'aux XIVe et XVe siècles, moment d'émergence de ces livres qui comptent entre 40 et 50 pages d'illustrations, le mot "pauvre" peut désigner un nombre important d'acteurs, ecclésiastiques comme laïques. On peut parler des moines, des Frères mendiants (Franciscains et Dominicains), ainsi que des mouvements laïques qui souhaitent vivre dans la pauvreté christique.⁴⁵ La structure des *Biblia Pauperum* est simple et presque toujours la même : une image centrale du Nouveau Testament, entourée de deux images de l'Ancien Testament ; en bas et en haut de la page se trouvent des portraits en buste de prophètes. Aux quatre coins d'une feuille sont inscrites les explications (brèves) des images.⁴⁶

Malgré l'inclusion de Judith dans les autres Bibles illustrées citées plus haut, l'histoire de la Béthulienne ne figure que très rarement dans les *Biblia Pauperum*. Nous avons pu trouver deux exemplaires, Le *Cod. Pal. Germ. 59* de l'Université d'Heidelberg (fig.7), et le *King Ms. 5* de la British Library⁴⁷, qui représentent respectivement Achior attaché devant la ville, et Judith tenant la tête d'Holopherne. Achior est une préfiguration de la flagellation du Christ (comme nous avons pu le voir dans le *Psautier Doré*), mais cette scène est assez rare. Dans le *King Ms. 5*, Judith remplace la figure de David avec la tête de Goliath.

4. Le *Speculum Humanae Salvationis* et le *Speculum Virginum*

A côté des *Biblia Pauperum*, le *Speculum Humanae Salvationis* possède la même vocation d'apprentissage du symbolisme typologique pour les clercs et les moines. Contrairement aux *Biblia*, le *Speculum* est également composé de longs textes qui viennent expliquer les miniatures.⁴⁸ Il est compilé au début du XIVe siècle, en latin, et connaît

⁴⁴ Anke TE HEESSEN, *The World in a Box : The Story of an Eighteenth-Century Picture Encyclopedia*, Chicago : University of Chicago Press, 2002, p.66

⁴⁵ Guy LOBRICHON, "La *Bible des Pauvres* du Vatican, Palat. Lat. 871. Essai sur l'émergence d'une spiritualité laïque dans l'Allemagne de la fin du Moyen Âge", in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, n.98, vol.1, 1986, p.297

⁴⁶ John CORBETT, "Bible of the Poor" in *Catholic Encyclopedia*, vol.2, 1913 [en ligne, [https://en.m.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Biblia_Pauperum](https://en.m.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Biblia_Pauperum)]

⁴⁷ Malheureusement, la base d'images en ligne de la British Library n'est plus accessible depuis octobre 2023 à la suite d'une cyber-attaque. Une description des folios est toujours disponible grâce à l'archivage de la page [en ligne, https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.bl.uk%2Fmanuscripts%2FFullDisplay.aspx%3Fref%3DKings_MS_5#federation=archive.wikiwix.com&tab=url]

⁴⁸ Adrian WILSON et Joyce LANCASTER WILSON, *A Medieval Mirror. Speculum Humanae Salvationis 1324-1500*, Berkeley : University of California Press, 1984, p.11

immédiatement un énorme succès ; en témoignent les différentes traductions en néerlandais, français, allemand, anglais et tchèque. Aujourd’hui, ce sont 350 de ces manuscrits qui sont parvenus jusqu’à nous. Le plus ancien date de 1324, est probablement basé sur un manuscrit antérieur, et servira de modèle formel pour presque toutes les copies connues aujourd’hui. Les sources textuelles majeures sont *L’Historia Scholastica* de Comestor, *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine (une compilation hagiographique du XIII^e siècle), les *Antiquitate Judaica* de Flavius Josèphe (un récit historique du peuple juif par un historien romain) et l’œuvre de saint Thomas d’Aquin.⁴⁹ Les manuscrits complets se présentent tous de la même manière : un prologue de deux pages, un Prohemium de quatre, 42 chapitres contenant une miniature du Nouveau Testament avec trois préfigurations dans l’Ancien Testament (ou d’autres sources comme celles mentionnées plus haut) qui s’étalent sur deux folios ; ces images surplombent un texte en quatre colonnes. Les trois derniers chapitres sont dédiés aux Sept Etapes de la Passion et aux Sept Joies et Sept Peines de Marie, où chaque chapitre s’étend sur quatre pages avec huit miniatures. Ainsi, un recueil complet fait plus ou moins 50 pages, la même longueur qu’une *Bible des Pauvres*.⁵⁰

Judith est ici clairement présente, et associée à la Vierge Marie. Dans la première miniature de gauche, la Vierge est représentée piétinant les instruments de la Passion au pied de la croix. Dans la chronologie, ce moment intervient pendant la descente aux Enfers du Christ⁵¹ et avant l’anastasis, traditionnellement représenté par Jésus tirant Adam des Enfers. À côté de la Vierge, la première représentation est celle de Judith. Ce qui frappe dans certains manuscrits, dont le *Ms. Lat. 593* de la Bibliothèque de l’Arsenal à Paris (fig.8) et le *Clm 146* de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (fig.9), c’est la représentation de Judith en homme, surtout quand on la compare avec les deux autres représentations féminines qui l’accompagnent, celles de Jaël et Tomyris. Dans le manuscrit parisien, on distingue sa longue chevelure sous le casque de soldat, et sa poitrine sous sa tunique ; dans le manuscrit allemand, sa physionomie peut être rapprochée de celle utilisée pour le roi David dans d’autres pages du manuscrit (9c). Cette représentation peut s’expliquer par une nouvelle dimension qui s’ajoute au caractère de Judith à partir du XIV^e siècle avec Nicolas de Lyre. Pour lui, Judith constitue une exception à la faiblesse du sexe féminin, parce qu’elle a acquis des qualités “viriles”.⁵² Déjà dans le texte

⁴⁹ *Ibid*, p.25

⁵⁰ *Ibid*, p.28

⁵¹ La quatrième ligne du Credo catholique nous dit que Jésus “a souffert sous Ponce Pilate, a été crucifié, a été enseveli, est descendu aux Enfers”.

⁵² COSSET 2023, p.26

de la Vulgate, on retrouve cet adjectif : quand Joachim se rend à Béthulie pour voir Judith, il souligne qu'elle est "l'honneur de notre peuple ! Car tu as montré une âme virile, et ton cœur a été plein de vaillance".⁵³ C'est aussi l'occasion de souligner une nouvelle fois, dans le même verset, la chasteté de l'héroïne, la condition sinequanone pour pouvoir prétendre à un statut égal à celui des hommes.⁵⁴ Judith devient ainsi véritablement une *virago*, une femme masculine (du latin *vir*, qui forme aussi la base du mot "vertu"), un concept qui sera exploité également par la peinture italienne, notamment chez Mantegna, puis dans la gravure humaniste chez van Heemskerck.

Le XIVe siècle est le moment où l'on voit mis à l'honneur, en littérature, cette idée de femme chevaleresque, avec les Neuf Preuses, une création de Jehan le Fèvre dans son *Livre de Léesce*, écrit vers 1373. Il s'agit ici de faire un parallèle féminin à un concept de Jacques de Longuyon dans *Les Vœux du Paon* (1312), celui des Neuf Preux, des guerriers illustres issus de la tradition chrétienne, païenne et juive. Cependant, Le Fèvre ne met en avant que des figures antiques, principalement des Amazones.⁵⁵ De même que Boccaccio une dizaine d'années plus tôt dans son *De Mulieris Claribus*, Judith n'est pas mentionnée dans ce premier groupe de femmes célèbres.⁵⁶ Ainsi, Judith dans cette représentation virile reste l'apanage de l'exégèse religieux. Sa première apparition dans cette liste a lieu en Allemagne, dans une gravure de Hans Brugkmair (cf. Judith dans les cycles de femmes allemands). En Angleterre, il faut attendre 1586 pour que Judith fasse son apparition dans la littérature des Neuf Preuses. Elle est citée dans l'œuvre *The Blazon of Gentry* de John Ferne, un dialogue entre six personnages masculins, représentant chacun une classe de la population ; ainsi, l'Antiquaire explique qu'il y avait Neuf Preuses, presque équivalentes aux Preux masculins, et qu'elles étaient trois païennes, trois Juives et trois Chrétiennes. Nous sommes donc ici plus proche de la tradition créée par Longuyon, et une fois encore, la valeur de ces femmes est déterminée en fonction de leurs

⁵³ En latin, "quia fecisti **viriliter**, et confortatum est cor tuum" (Judith 15,11, nous soulignons)

⁵⁴ COSSET 2023, p.26 ; dans le texte : "Parce que tu as aimé la chasteté et que, après avoir perdu ton mari, tu n'as pas voulu en connaître un autre, la main du Seigneur t'a revêtue de force, et tu seras bénie éternellement." (Judith 15, 11)

⁵⁵ Deborah FRAIOLI, "Nine Worthy Women", in Margaret SCHAUS (ed.), *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, New York and London : Taylor & Francis Group, 2006, p.608

⁵⁶ Contrairement à la reine Tomyris, son pendant historique dans le *Speculum Humanae Salvationis*, à qui Boccaccio consacre un chapitre (BOCCACCIO, *On Famous Women*, traduit et édité par Guido A. GUARINO, New York : Italica Press, 2011, pp.104-106)

attributs “masculins”. Elles sont notables parce que leurs faits d’armes ne sont pas de nature féminine, mais correspondent plutôt à des faits chevalresques masculins.⁵⁷

Dans le *Speculum Humanae Salvationis*, Judith est associée à deux autres femmes : Jaël, une autre héroïne biblique, et la reine Tomyris, mentionnée par Hérodote dans ses *Histoires* comme ayant défait et décapité le roi des Perses Cyrus le Grand.⁵⁸ Tomyris est un ajout spécifique au *Speculum Humanae Salvationis*, probablement influencé par cette nouvelle littérature autour des femmes antiques admirables, mais l’association de Judith et Jaël remonte au XIIe siècle, dans le plus ancien exemplaire connu du *Speculum Virginum*, le *Arundel Ms. 44* de la British Library (fig.10).

Il s’agit d’un manuscrit originaire de la région du Rhin moyen, daté des années 1130-1140, bien que le manuscrit anglais soit plutôt daté de 1140-1150.⁵⁹ L’hypothèse la plus probable concernant la conception de ce manuscrit est son emploi par les moines pour instruire les femmes souhaitant se mettre au service de Dieu ; en effet, le moment de création coïncide avec la réforme des monastères pour en permettre l’accès aux femmes.⁶⁰ Son auteur est admis comme étant Conrad de Hirsau, un moine bénédictin qui s’exprime à travers les traits de Peregrinus, en dialogue avec une jeune femme, Theodora. Le manuscrit Arundel 44 contient 12 illustrations qui, comme son nom l’indique, doivent servir de “miroir” afin de refléter les vices et les vertus de la jeune fille. Ainsi, en premier lieu, Peregrinus lui conseille de rechercher l’Humilité, la vertu de laquelle naîtra toutes les autres. Il utilise les exemples de différentes femmes, notamment des Amazones, qui sont sensés apporter la “force d’un esprit viril dans le cœur des femmes.”⁶¹

Judith est représentée avec Jaël et une personification de l’Humilité sur le folio 34v. du manuscrit. Elle se tient debout sur le corps d’Holopherne, tenant une épée dans une main et une palme de la victoire dans l’autre. Elle est tournée vers la figure d’Humilité, qui se tient debout sur la figure de Superbia (habillée comme un soldat) et qui lui transperce la poitrine de

⁵⁷ Ann McMILLAN, “Men’s Weapons, Women’s War: The Nine Female Worthies 1400-1640”, in *Mediaevalia*, vol.5, 1979, pp.129-130

⁵⁸ HÉRODOTE, *Histoires*, livre I, chapitres 201-215 [En ligne, http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/Herodote_Histoires/lecture/21.htm, consulté le 2 mai 2024]

⁵⁹ Guylène HIDRIO, *L’Iconographie du Speculum Virginum*, Turnhout : Brepols, 2017, p.26

⁶⁰ Elizabeth BAILEY, “Judith, Jael and Humilitas in *Speculum Virginum*”, in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN (eds) 2010, p.277 ; cependant, sa diffusion est dûe aux communautés masculines : tous les manuscrits latins qui nous sont parvenus ont été conservés par ces derniers. Il est impossible de dire si les hommes l’ont utilisé pour leur propre formation spirituelle (HIDRIO 2017, p.37)

⁶¹ BAILEY 2010, p.279

son épée. Jaël se tient de l'autre côté, également debout sur le corps de Sisera, le piquet de tente fiché dans sa tempe. C'est ici la première fois que Judith est associée à la vertu de l'Humilité.⁶²

Cependant, cette association entre Judith et une allégorie de Vertu est encore plus ancienne. Elle remonte à la *Psychomachie* de Prudentius, datant du IV^e siècle, un ouvrage qui relate le combat intérieur de l'âme entre les Vices et les Vertus. Particulièrement populaire, on retrouve l'influence de cette œuvre dans de nombreuses iconographies du Moyen Âge.⁶³ Deux manuscrits illustrés des IX^e et X^e siècles, le *Latin 8318* (la *Psychomachie* de Tours) et le *Latin 8085* (*Psychomachie* de Reims) de la Bibliothèque Nationale de Paris semblent avoir tous les deux servis de prototypes pour l'illustration du *Speculum Virginum* de la British Library. Dans le *Latin 8318* (fig.11), on retrouve les vêtements d'inspiration antique et les visages sereins du *Speculum*, ainsi que des figures de Vertus se tenant debout sur des représentations des Vices. Dans le *Latin 8085* (fig.12), on retrouve l'aspect dramatique du visage et de la pose de Superbia du *Speculum*.⁶⁴

Cependant, dans la *Psychomachie*, ce n'est pas à la vertu de l'Humilité que Judith est associée, mais à celle de la Chasteté, ou *Pudicitia*, dans une lutte contre la luxure, *Libido*, représentée par la figure d'Holopherne.⁶⁵ Dans les manuscrits que nous venons d'évoquer, l'Humilité est en effet représentée par Abraham. Conrad de Hirsau, s'adressant à un public féminin, le remplace donc par une figure féminine dont l'attribut est également une épée, et qui possède en plus la vertu de la Chasteté. De plus, dans le texte, Peregrinus indique que l'humilité est une vertu féminine, parce que les femmes constituent le sexe faible, et que cette valeur vainc toujours l'orgueil, qui est une faiblesse masculine.⁶⁶ Cette combinaison d'Humilité et de Chasteté faisait d'elle un prototype marial parfait pour servir d'exemple aux jeunes filles.⁶⁷ Cependant, après le *Speculum Virginum*, Judith sera rarement utilisée pour représenter l'Humilité (contrairement à la Chasteté qui restera son "attribut" principal) : un seul manuscrit reprendra cette analogie visuelle entre Vierge, Judith et *Humilitas*, le *De Laudibus Sanctae Crucis* (BSB Clm 14159, fig.13), une œuvre originaire de Munich aux alentours de 1170-1185. Sur le folio de la Crucifixion (fol.5v), on retrouve Humilitas qui transperce Superbia de son épée, tandis que sur le folio d'en face, on retrouve Judith, l'épée levée, s'appêtant à trancher

⁶² *Ibid*, p.277

⁶³ Marc MASTRANGELO, "Typology and Agency in Prudentius' Treatment of the Judith Story," in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN (eds) 2010, p.153

⁶⁴ BAILEY 2010, pp.281-283

⁶⁵ MASTRANGELO 2010, p.153

⁶⁶ HIDRIO 2017, p.91

⁶⁷ BAILEY 2010, p.283-284

la tête d'Holopherne pour de bon (le sang qui s'échappe déjà de son cou indique qu'un premier coup a déjà été porté).⁶⁸

Judith est représentée une deuxième fois dans le *Speculum*, dans un diagramme arborescent qui représente les "Trois Types de Femmes" selon saint Jérôme (fig.14). Il y a les femmes mariées (le niveau le plus bas), les veuves (où se trouve Judith) et les vierges (le niveau le plus élevé, celui auquel les femmes sont le plus récompensées). Ici, elle n'est plus utilisée comme exemple en tant qu'allégorie, mais en tant qu'elle-même, le personnage "historique" de la Bible. Elle montre la voie pour les veuves chrétiennes, qui peuvent être récompensées si elles suivent son exemple et se placent en servante de Dieu.⁶⁹ Le manuel, bien que son premier public semble être les jeunes femmes qui souhaitent entrer au couvent, s'adresse ainsi à toutes les femmes, et Judith est une des rares figures à portée presque universelle.

Le *Speculum Virginum* connaîtra un regain de popularité au XVe siècle, à la faveur du développement de la *Devotio Moderna*. Ce sont auprès des communautés féminines du Nord de l'Europe, en Allemagne et aux Pays-Bas, que ce succès sera le plus important. En effet, le personnage de Theodora montre une certaine acuité spirituelle, en étant déjà bien éduquée à la théologie, loin de la position subalterne qu'elle est sensée occuper auprès de son instructeur. Comme le fait remarquer Hidrio, c'est un moyen intelligent de montrer ainsi un public féminin hautement instruit, mais en le gardant tout de même sous l'instruction d'un homme.⁷⁰ Ce succès mènera à de nombreuses traductions en langue vernaculaire. On conserve ainsi aujourd'hui 29 copies, principalement en moyen allemand ; cependant, celles-ci sont rarement illustrées.⁷¹

iii. Les vitraux et la sculpture

1. Les vitraux de la Sainte-Chapelle

Ils constituent le plus grand cycle monumental sur l'histoire du Livre de Judith. Certains restaurateurs ont estimé le nombre original de scènes consacrées à l'histoire à quarante ; il en reste aujourd'hui une trentaine conservée.⁷² Pour d'autres, ces trente médaillons constituent

⁶⁸ HIDRIO 2017, pp.93-94

⁶⁹ BAILEY 2010, pp.285-286

⁷⁰ HIDRIO 2017, p.36

⁷¹ *Ibid*, pp.30-31

⁷² Sophie LAGABRIELLE, "La Baie de Judith à la Sainte-Chapelle. De la belle héroïne au modèle de vertu", in Sandrine HÉRICHÉ-PRADEAU et Maud PÉREZ-SIMON (ed.), *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p.120

l'entièreté du cycle, et ceux manquants feraient plutôt partie du cycle de Job, aussi présent dans la baie D.⁷³ L'histoire de Judith présentant de nombreux commentaires en français (les seuls de toute la chapelle, ceux sur Job étant également en latin), les chercheurs ont tenté de faire le rapprochement entre les vitraux et les *Bibles Moralisées* françaises, légèrement antérieures à la conception de la Sainte-Chapelle et venues du même milieu aristocratique autour de Saint Louis. Bien que quelques scènes puissent être mises en parallèle, la comparaison est loin d'être satisfaisante (surtout quand on compare avec d'autres verrières, beaucoup plus proches des enluminures de la même époque).⁷⁴

En effet, comparé aux autres cycles contemporains, celui de la Sainte-Chapelle se concentre assez peu sur l'héroïne, qui n'est présente que sur 11 ou 14 scènes (un peu moins de la moitié des vitraux conservés).⁷⁵ A la place, et comme dans le *Psautier de Munich*, une part importante est laissée aux scènes de guerre et de conquêtes : Lagabrielle propose d'y voir ici le thème d'une armée de Dieu victorieuse, comme référence et encouragement pour l'armée de Saint Louis qui part en croisade pour Jérusalem. Cette interprétation serait en accord avec l'objectif idéologique global de la Sainte-Chapelle.⁷⁶

En ce qui concerne les sources des imagiers, on peut noter l'effacement de certains détails anecdotiques, au profit d'autres qui semblent moralisateurs (l'habituel sac de provisions de la servante est remplacé par un tonnelet, il n'y a pas de cheveux défaits pour Judith). Lagabrielle y voit l'influence du *De Eruditione* de Vincent de Beauvais, commandé par Marguerite de Provence, la femme de Saint Louis, au moment de la construction de la Sainte-Chapelle. Les représentations de Judith se conforment aux leçons de morale pour les jeunes femmes promues dans le livre. Ainsi on note la sobriété de ses vêtements, ses cheveux presque toujours couverts, l'absence de scène où on la voit se préparer pour le festin, et la représentation de sa servante en femme âgée. L'histoire et les représentations de Judith auraient donc été remodelées pour satisfaire à la fois la propagande militaire du roi, mais également l'éducation des jeunes filles de l'aristocratie, y compris les enfants royaux (puisque la Sainte-Chapelle fait aussi office de chapelle particulière pour le roi et sa famille). Les inscriptions en français

⁷³ HÉRITIER 2009, p.107

⁷⁴ LAGABRIELLE 2013, p.119; HÉRITIER 2009, p.107

⁷⁵ LAGABRIELLE 2013, p.124

⁷⁶ *Ibid*, p.122

auraient donc été rédigées à l'intention de ces jeunes filles qui maîtrisent mal le latin et qui peuvent voir en Judith un modèle de vertu.⁷⁷

2. La sculpture monumentale : la cathédrales de Chartres

A la cathédrale Notre-Dame de Chartres, on retrouve une statue monumentale de Judith à la façade septentrionale, sur le portail de droite, dans un ensemble iconographique dédié à l'Ancien Testament et mis en relation avec un portail dédié à la Vierge, daté d'environ 1220.⁷⁸ On est ici dans une volonté claire de symbolisme typologique, avec un programme entier dédié aux figures de l'Ancien Testament qui servent de préfiguration soit à la Vierge, soit au Christ. Avec Judith, on retrouve ainsi les figures de Salomon et de la reine de Saba, ainsi que d'autres comme Joseph (fils de Jacob, vendu par ses frères comme le Christ sera vendu par Judas).⁷⁹ A la voussure, contrairement au portail méridional qui privilégie les anges et les saints, on retrouve des ensembles narratifs. Ainsi, on retrouve cinq scènes consacrées à l'histoire de Judith, les épisodes principaux de son histoire dont le moment où elle se recouvre les cheveux de cendre, où elle quitte la ville avec sa servante et où elle tue Holopherne.⁸⁰

⁷⁷ *Ibid*, pp.127-133

⁷⁸ Emile MÂLE, *Notre-Dame de Chartres*, Paris : Flammarion, 1994 [1948], p.117

⁷⁹ *Ibid*, p.118

⁸⁰ *Ibid*, p.122

B. Judith à la Renaissance en Italie

Nous n'avons pas vocation, dans ce chapitre, à faire une liste exhaustive de toutes les représentations de Judith à la Renaissance en Italie. Nous nous concentrerons plutôt sur quelques œuvres qui, par leur originalité ou leur interprétation possible, nous paraissent particulièrement pertinentes pour se former une idée de l'utilisation de la figure de Judith dans la péninsule italienne.

i. La politisation de Judith

Donatello (1386-1466) conçoit la statue de *Judith et Holopherne* (fig.15) comme un pendant à celle en bronze de *David*, réalisée sur commande des Médicis en 1428-30 pour commémorer une victoire contre le Duché de Milan.⁸¹ La date d'exécution de la *Judith* reste floue, mais les historiens s'accordent à dire qu'elle ne peut pas avoir été conçue avant 1453⁸², et la date la plus probable pour une commande se situe à la fin des années 1450 ou au début des années 1460. Quoiqu'il en soit, la statue se trouve dans le jardin du Palais Médicis en 1469.⁸³

Nous avons déjà vu plus haut les liens qui pouvaient exister entre Judith et David, notamment quand Judith le remplace dans certaines enluminures ou quand elle est stylisée de la même manière que lui. Alors que David avait déjà été associé à la ville de Florence, c'est ici la première fois que Judith est utilisée comme symbole pour celle-ci. Il n'est pas étonnant que cette figure soit utilisée à des fins politiques, le texte lui-même ayant été écrit dans un but patriotique pour les Juifs du IIe siècle BC.⁸⁴ A Florence plus particulièrement, ces deux figures

⁸¹ Christine M. SPERLING, "Donatello's Bronze "David" and the Demands of Medici Politics", in *The Burlington Magazine*, vol.134, n°1069, 1992, pp.218-224

⁸² Richard E. STONE, "A New Interpretation of the Casting of Donatello's "Judith and Holofernes"", in *Studies in the History of Art*, vol.62, Symposium Papers XXXIX: Small Bronzes in the Renaissance, 2001, pp.54-69

⁸³ Sarah Blake MCHAM, "Donatello's Bronze "David" and "Judith" as Metaphors of Medici Rule in Florence", in *The Art Bulletin*, vol.83, n°1, 2001, pp.32-33 ; certains historiens considèrent le *David* comme pouvant avoir été réalisé dans les années 1450, ce qui ferait que les deux statues auraient pu être commandées en même temps (*Ibid*, p.34)

⁸⁴ *Ibid*, p.35; Gera nous indique que le nom même de Judith veut dire "juive" et qu'elle représente l'héroïne juive idéale (GERA 2010, p.23)

vont être étroitement associées dans des programmes iconographiques, sur la *Porte du Paradis* de Ghiberti mais aussi, dans le cas de la sculpture de Donatello, au Palais Médicis.⁸⁵

Donatello nous donne la première (et la seule) représentation monumentale de Judith en pleine action, telle qu'elle était représentée dans les manuscrits jusqu'ici, mais jamais dans la sculpture⁸⁶ : à Chartres, la statue du porche la montre sans épée, et même sans Holopherne à ses pieds, remplacé par un chien. Ici, la veuve se tient debout au-dessus du corps du général, brandissant son cimenterre et le tenant par les cheveux. Avant la statue de Donatello, d'autres œuvres monumentales représentaient l'héroïne avec l'épée brandie, notamment à la cathédrale San Antonio (*Santo*) de Padoue (fig.16), où Donatello a travaillé⁸⁷ ; mais elle était dans une position hiératique, immobile, le meurtre déjà commis, si bien que Judith était confondue avec une représentation de la Justice avec la légende "Iustitia Iudith".⁸⁸ La représentation de Donatello est donc particulièrement novatrice en termes de sculpture, mais l'inscription apposée sur le socle la rapproche de celle du *Speculum Virginum* :

Regna cadunt luxu, surgunt virtutibus urbes
Cesa vides humili colla superba manu

(Les royaumes tombent à cause de la luxure, les villes s'élèvent à travers les vertus
Voyez la tête de l'Orgueil tranchée par la main de l'Humilité)

Ici, nous avons donc la deuxième association entre Judith et *Humilitas*, après le *De Laudibus Sancta Crucis*, lui-même inspiré du *Speculum Virginum*. Nous ne sommes pas ici pour discuter les possibles influences de Donatello lors de la conception de sa sculpture, mais nous pouvons dresser un parallèle intéressant entre la pose de Judith et d'Holopherne avec celle d'Humilitas et Superbia dans le *Speculum* et le *De Laudibus* qui montre l'allégorie en pleine action et la pose pathétique de Superbia soulevée à mi-corps par ses cheveux. Ici aussi, Judith est habillée richement mais modestement, ses cheveux recouverts, contrairement aux

⁸⁵ Anna SCONZA, "David et Judith, l'idéalisation de l'androgynisme dans la Florence de la fin du Quattrocento" in Luciana BORSETTO, Marie-Madeleine FRAGONARD et Corinne LUCAS FIORATO (eds.), *Entre Violence et Séduction. Judith et ses consoeurs bibliques dans la France et l'Italie des XIVe-XVIIe siècles*, Paris : Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2017, pp.65-79

⁸⁶ MCHAM 2001, p.35; on peut également citer le haut-relief de Ghiberti sur sa *Porte du Paradis* (1425-1452), où Judith est représentée l'épée brandie au-dessus de la tête, mais l'action est déjà passée, puisqu'elle tient la tête dans sa main.

⁸⁷ Geraldine A. JOHNSON, "Approaching the Altar: Donatello's Sculpture in the Santo" in *Renaissance Quarterly*, vol.52, n°3, 1999, pp.627-666

⁸⁸ Renaud VILLARD, "La Tentation de Salomé. L'érotisation de Judith et l'effacement du tyrannicide en Italie, XVe-XVIIe siècle", in *Mélanges de l'école française de Rome*, vol.118, n°2, 2006, p.337

représentations suivantes qui seront inspirées par l'œuvre de Donatello et sur lesquelles nous reviendrons. Ainsi, le sculpteur combine à la fois une représentation de l'épée brandie, associée à la Justice, et une de l'action, où Humilitas transperce Superbia.⁸⁹

Une autre inscription ornait la base de la statue de Judith, beaucoup plus politique : elle nous indique que Piero de Médicis, le fils de Cosimo (Côme l'Ancien, premier Médicis à gouverner Florence, mort en 1464) donne cette statue aux citoyens afin qu'ils puissent retrouver leur esprit "constant et invincible" pour la défense de la République.⁹⁰ Ainsi Judith représente un exemple de tyrannicide justifié : son histoire est notamment citée par un auteur dont l'œuvre revient en vogue au XVe siècle, John de Salisbury et son *Policraticus* (1159). Il s'agit d'un traité sur le bon gouvernement, écrit au XIIe siècle par un théologien anglais, et qui sera utilisé de manière récurrente comme inspiration par les auteurs de "miroir des princes", un genre littéraire humaniste qui a pour but l'enseignement des futurs gouvernants. Dedans, Salisbury y propose, entre autres, une justification du tyrannicide, qui est légal et même un devoir s'il permet de libérer un peuple au service de Dieu. Il utilise l'exemple de Judith pour montrer que le mensonge et la dissimulation sont de bons moyens d'y parvenir si la personne agit pieusement, ce que le texte de la Vulgate nous rappelle sans cesse. En commandant la statue de Judith et en lui donnant une telle inscription, Cosimo et Piero de Médicis veulent rappeler aux Florentins que leur famille sont les protecteurs de leur liberté, en particulier à un moment de leur histoire où leur régime est menacé par différents opposants politiques.⁹¹ Le fait que Judith, dans son histoire, ne remplace pas le tyran, mais au contraire rentre chez elle et ne participe plus à la vie publique et politique, peut également servir aux Médicis pour se prémunir d'une accusation de tyrannie contre eux.⁹² Cela ne les empêchera pas d'être chassés de Florence en 1494 par un mouvement populaire, encouragé notamment par Savonarole.

En 1495, la statue est enlevée de son emplacement originel dans le jardin du Palais Médicis pour être placée sur la *ringhiera* du Palazzo della Signoria, une estrade surélevée près de l'entrée du bâtiment.⁹³ Dès lors, Judith, jusqu'alors associée aux Médicis, va être plus

⁸⁹ *Ibid*, p.337

⁹⁰ Allie TERRY-FRITSCH, "Embodied Temporality. Lucrezia Tornabuoni de' Medici's sacra storia, Donatello's Judith and the performance of gendered authority in Palazzo Medici, Florence", in Merry WIESNER-HANKS (ed.), *Gendered Temporalities in the Early Modern World*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, p.189

⁹¹ MCHAM 2001, pp.38-41

⁹² Roger J. CRUM, "Judith between the Private and the Public Realms in Renaissance Florence", in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, pp.291-306

⁹³ Matthias KRÜGER, "Wie man Fürsten empfangt. Donatellos "Judith" und Michelangelos "David" im Staatszeremoniell der Florentiner Republik", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol.71, n°4, 2008, p.488

étroitement liée aux Florentins eux-mêmes ; à cette occasion, l’inscription à la base de la statue change pour devenir “Exemplum sal[utis] pub[licae]. Cives pos[uerunt] MCCCCXCV” (“Un exemple du bien public. Les citoyens l’ont installée ici en 1495”).⁹⁴ Dès 1494, Savonarole fait mention de l’histoire de la veuve quand il encourage les Florentins à prier et se repentir alors que l’armée française est aux portes de la ville. Pour le moine, c’est Judith (plus que David) qui est la plus à même de représenter Florence. En effet, elle figure l’Humilité-même devant Dieu, alors que David ferait plutôt preuve d’orgueil. Les deux statues de Donatello, dont l’une représente un jeune homme nu et arrogant, la main sur la hanche, tandis que l’autre montre une femme modeste, le regard baissé, illustrent bien cette différence entre les deux figures.⁹⁵ Ainsi la Béthulienne, à cet endroit stratégique qu’est la Piazza della Signoria, est utilisée pour représenter la politique florentine elle-même ; une politique qui mettrait en avant un pouvoir prudent, humble devant Dieu et juste dans ses punitions.⁹⁶

Mais une telle représentation explicite de la violence, d’une femme qui plus est, à un endroit visible par tous les dignitaires étrangers visitant la république, ne pouvait paraître que comme une “provocation” de la part de la cité italienne. Francesco Filarete, le maître des cérémonies florentines, voit même en elle un “signe mortifère” et la cause des malheurs militaires florentins. Dès 1504, elle est donc remplacée par le *David* de Michel-Ange.⁹⁷

1. Un cas en particulier : Lucrezia Tornabuoni

Nous l’avons vu, Judith, grâce à la famille Médicis, en vient à représenter la république florentine. Mais une femme en particulier va s’approprier cette figure : Lucrezia Tornabuoni, la femme puis la veuve de Piero de Médicis, la mère de Laurent le Magnifique.

Certains considèrent que par son esthétique et ses traits “masculins”, la *Judith* de Donatello est un exemple de *virtu* masculine et qu’elle rentre ainsi dans le cadre de l’exégèse patristique évoquée dans le chapitre précédent, où elle devient “virile” par son geste héroïque.⁹⁸ Dès lors, il n’est pas étonnant qu’elle puisse inspirer une femme qui, déjà du vivant de son mari mais encore plus après sa mort, assume un rôle politique important au sein de la famille des

⁹⁴ Sarah Blake MCHAM, “Donatello’s Judith as the Emblem of God’s Chosen People”, in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, p.311

⁹⁵ KRÜGER 2008, pp.485-487

⁹⁶ MCHAM 2010, p.318

⁹⁷ KRÜGER 2008, pp.491-495

⁹⁸ Elena CILETTI, “Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith”, in Marilyn MIGIEL et Juliana SCHIESARI, *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca : Cornell University Press, 1991, pp.58-63

Médicis ; une femme également qui participait aux discussions humanistes à Florence. Elle écrit elle-même plusieurs textes, dont une *sacra storia* consacrée à Judith.⁹⁹

Dans ce texte, Lucrezia Tornabuoni utilise la figure de Judith pour montrer la légitimité des femmes à prendre le pouvoir quand les hommes, qui sont sensés les protéger, ne remplissent plus leurs fonctions et causent même leur perte.¹⁰⁰ Ce n'est pas la première fois que la veuve est utilisée dans une littérature "proto-féministe" : dès 1404, Christine de Pizan la fait apparaître dans *Le Livre de la Cité des Dames*, où elle est mentionnée par Droiture, qui cite également Esther et Deborah comme femmes bibliques choisies par Dieu pour "sauver leur peuple". En 1429, dans son *Ditié de Jehanne d'Arc*, Judith réapparaît comme précurseur de Jeanne pour la même raison.¹⁰¹

Tornabuoni reprend ici les codes du récit chevaleresque, un genre auquel elle donne un nouveau souffle à Florence grâce à son mécénat de plusieurs auteurs. Les hommes de son récit se battent pour l'honneur, une valeur qui sert à démontrer leur masculinité.¹⁰² Tornabuoni donne un monologue intérieur à Judith avant qu'elle s'adresse aux chefs de la ville, où elle laisse transparaître que la décision de s'exprimer vient de la veuve elle-même, et non pas d'une inspiration divine. On trouve ici l'écho à la propre vie de Lucrezia, qui gouvernait aux côtés de son mari malade puis de son fils, au moins en arrière-plan. Par son récit, elle veut illustrer que les femmes sont capables de prendre les bonnes décisions, quand les hommes semblent au contraire attendre un salut venu d'ailleurs.¹⁰³ L'originalité de son récit arrive également au moment "critique", c'est-à-dire la séduction d'Holopherne : Tornabuoni fait d'elle une *donna angelicata*, une femme angélique capable de changer les hommes (dans la veine de Beatrice chez Dante), enlevant ainsi toute allusion à une violence sexuelle masculine.¹⁰⁴

Mais Judith tue Holopherne ; par ce geste, Tornabuoni coupe aussi la tête du genre amoureux qu'elle vient de construire dans son récit, pour rappeler la vraie nature de la veuve, qui n'a pas vocation à sauver des hommes violents plutôt que son propre peuple. Lucrezia, par cette narration, donne un exemple à suivre pour les descendantes des Médicis : elle leur fait

⁹⁹ TERRY-FRITSCH 2018, p.191-192

¹⁰⁰ Gerry MILLIGAN, "Unlikely Heroines in Lucrezia Tornabuoni's "Judith" and "Esther"", in *Italica*, vol.88, n°4, 2011, p.543

¹⁰¹ Michèle GUÉRET-LAFERTÉ, "Jeanne la Preuse, Jeanne la Sainte : la "Pucelle" dans le *Ditié de Jeanne d'Arc* de Christine de Pizan", in François NEVEUX, *De l'hérétique à la sainte. Les procès de Jeanne d'Arc revisités*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2012, pp.213-226

¹⁰² MILLIGAN 2011, *op.cit.*, pp.540-542

¹⁰³ *Ibid*, pp.542-543

¹⁰⁴ *Ibid*, pp.543-545

entrevoir un espace de pouvoir au sein même des rôles que les hommes ont cherché à attribuer aux femmes, que ce soit sauveuses angéliques ou séductrices. En manipulant ce discours, elles peuvent effectivement accomplir de grandes choses.¹⁰⁵

De plus, Tornabuoni utilise un vocabulaire spécifique pour parler des actions de Judith, comme le verbe “frammettersi”, littéralement “se mettre entre”, dans la bouche de la veuve qui s’adresse aux chefs, affichant ainsi clairement sa volonté de se mêler de politique, comme le faisait Lucrezia elle-même. Dans les années où elle écrit le texte, elle vient elle-même de devenir veuve ; qu’elle ait voulu s’associer à cette autre veuve politiquement active n’est donc pas étonnant.¹⁰⁶

Ce récit littéraire de Tornabuoni peut s’articuler autour de deux œuvres : un diptyque de Botticelli (sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant) et la statue de Donatello, qui était alors exposée dans le jardin du Palais Médicis. C’est ce jardin qui aurait servi d’espace de représentation pour les *sacre storie* écrites par Lucrezia et jouées dans un cadre intimiste pour des amis ou lors de visites diplomatiques. Dans son texte, elle invite directement son audience à regarder la statue placée dans le jardin, qui interagit alors directement avec le texte et qui fait office de représentation directe de la justice.¹⁰⁷ De la même manière, le texte résume sommairement la décapitation, ce qui permet à son public de la regarder (dans la statue) plutôt que de l’écouter, dans la tradition des représentations théâtrales d’autres vies de saints, comme saint Jean Baptiste.¹⁰⁸

2. Dans la suite de Donatello

Andrea Mantegna est un peintre originaire de Mantoue, né vers 1431 et mort en 1506 dans la même ville. Il est trop tôt influencé par la statuaire antique, grâce à son maître Squarcione qui fait venir des moulages dans son atelier.¹⁰⁹ On reconnaît aussi chez lui, de manière générale, une grande influence de Donatello. Il reprend des motifs et des compositions au sculpteur florentin, notamment pour son œuvre la plus célèbre, le *retable de San Zeno*.¹¹⁰ Il

¹⁰⁵ *Ibid*, pp.546-547

¹⁰⁶ TERRY-FRITSCH 2018, pp.205-207

¹⁰⁷ *Ibid*, p.193

¹⁰⁸ *Ibid*, pp.200-201

¹⁰⁹ Giorgio VASARI, *Le Vite de più eccellenti pittori scultori e architettori*, édité par R. BETTARINI & P. BAROCCHI, Florence, 1966-1987 [1568], vol.1, p.487-488

¹¹⁰ Martha Levine DUNKELMAN, “Donatello’s Influence on Mantegna’s Early Narrative Scenes”, in *The Art Bulletin*, vol.62, n°2, 1980, pp.226-235

composera également plusieurs œuvres autour de Judith, partiellement dans la lignée de celle de Donatello. Nous en examinerons deux ici.

La première est un dessin de 1491 (fig.17), conçu comme tel (et non comme un dessin préparatoire) et d'assez grandes dimensions : mesurant 38,9 x 25,8 cm, il est ainsi plus grand que le tableau le plus connu et sur lequel nous reviendrons. On y voit Judith de dos et de profil, déposant la tête dans le sac de sa servante, l'épée baissée à son côté. De prime abord, l'œuvre ne semble pas avoir beaucoup de points communs avec la statue de Donatello, mais une analyse plus approfondie permet de les révéler. Revenons d'abord sur quelques détails de l'œuvre florentine : au cou de Judith, on peut apercevoir un imposant "collier", également associé à de lourds bracelets aux poignets (fig.18). Ces deux éléments de "bijouterie" peuvent être lus comme des références à l'armure d'Athéna dans la statue *Minerve au collier* (fig.19), aujourd'hui conservée au Louvre, et qui montre cette cuirasse incomplète ne recouvrant que le haut du torse. La présence de putti et de chariots sur l'ensemble de Judith vient également renforcer l'association avec les représentations de héros antiques. Autre détail rappelant la déesse : le médaillon laissé vide au centre de la cuirasse peut être lu comme une référence à l'Egide, le bouclier d'Athéna que Persée viendra décorer avec la tête décapitée de la gorgone Méduse après avoir été aidé par la déesse dans son combat.¹¹¹

Dans son dessin, Mantegna associe également l'héroïne juive avec la déesse grecque : son profil est celui d'un marbre antique, ainsi que la stylisation de ses cheveux. La légère ouverture de sa bouche rappelle celle visible dans son tableau *Pallas chassant les vices* (fig.20); enfin, l'encolure carrée de sa tunique rappelle celle d'une armure, en contraste avec l'encolure ronde de sa servante.¹¹² Cette association entre une déesse chaste et un personnage dont l'héroïsme dépend de cette chasteté se retrouve également dans le tableau énigmatique de Botticelli, *La Calomnie d'Apelle* (fig.21) où Judith occupe la niche derrière le trône du prince, et où Athéna est représentée tenant la tête de la gorgone dans un panneau à la base de l'estrade, dans l'alignement de la statue de Judith.¹¹³

Plus encore que Donatello cependant, Mantegna représente la *virilité* de Judith dans son acte, cette transformation en héros masculin que nous avons évoquée plus haut. En la

¹¹¹ Diane APOSTOLOS-CAPPADONA, "Costuming Judith in Italian Art of the Sixteenth Century", in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, pp.331-332

¹¹² Yael EVEN, "Mantegna's Uffizi *Judith*: The Masculinization of the Female Hero", in *Konsthistorik tidskrift*, vol.61, n°1-2, 1992, pp.11-15

¹¹³ *Ibid*, p.15

représentant de dos, l'artiste efface tout aspect visible de sa féminité, comme la poitrine. Le vêtement lourd vient à peine souligner son déhanché. Quand le bras se révèle, c'est pour montrer la musculature, soulignée par les ombres au lavis.¹¹⁴ Quant à la pose de la jeune femme, Mantegna reprend le motif du centurion romain qu'il avait réalisé pour sa fresque *Saint Jacques conduit au supplice* (fig. 22) dans la chapelle Ovetari à Padoue.¹¹⁵ En la représentant sans son arrière-plan classique, la tente et le lit d'Holopherne, Mantegna finit de séparer complètement son héroïne de l'aspect féminin et sexualisant de son acte.¹¹⁶

Quelques années plus tard, l'artiste peint un autre tableau sur le sujet (fig. 23). On y voit Judith se tenant debout devant la tente, déposant la tête dans le sac tendu par une servante, détournant son regard de cet acte. La proposition est moins radicale que dans le dessin : Judith est vue de face, son vêtement souligne certaines de ses formes (sa jambe pliée) et dévoile négligemment son bras et son épaule. On ne retrouve plus ici les éléments évocateurs d'une armure, et la musculature du bras a disparu. Le peintre replace l'action dans son contexte, avec la tente et le lit, d'où on aperçoit seulement le pied d'Holopherne. Celui-ci évoque son attachement aux vices terrestres, son "point faible" grâce auquel il est vaincu par la veuve (Lorenzo Lotto utilisera le même motif dans sa marquetterie pour la cathédrale de Bergame).¹¹⁷ Ici, l'inspiration "donatellesque" se retrouve plutôt dans la raideur de la pose et son aspect statuesque ; la blancheur de sa peau évoque aussi celui du marbre, contrastant avec les carnations de la servante et d'Holopherne. Bien que l'épée soit ici abaissée, cette représentation se rapproche plus volontiers des Judith-Justice du XVe siècle par son côté hiératique et son impassibilité.¹¹⁸

Un peintre va intégrer les éléments de Donatello et Mantegna : Giorgio Vasari (1511-1574), dans un tableau de 1554, commandé par Antonio Bracci (fig.24).¹¹⁹ Il va également reprendre une composition d'un autre artiste : Michel-Ange et ses fresques de la *Chapelle Sixtine*.

¹¹⁴ EVEN 1992, p.13

¹¹⁵ *Ibid*, p.8

¹¹⁶ *Ibid*, p.18

¹¹⁷ Corinne LUCAS FIORATO, "Judith et Achior : entre annotations bibliques (1517) et images" in Luciana BORSETTO, Marie-Madeleine FRAGONARD et Corinne LUCAS FIORATO (eds.), *Entre Violence et Séduction. Judith et ses consoeurs bibliques dans la France et l'Italie des XIVe-XVIIe siècles*, Paris : Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2017, pp.119-120

¹¹⁸ VILLARD 2006, p.338

¹¹⁹ Liana DE GIROLAMI CHENEY, "Giorgio Vasari's Judith: Athena or Aphrodite", in *Fifteenth Century Studies Journal*, vol.25, 2000 p.159

Michel-Ange (1475-1564) peint l'épisode de la fuite dans un écoinçon de la chapelle (fig.25) : après avoir décapité le général, Judith et sa servante s'emparent de la tête avant de quitter le camp. Comme dans le dessin de Mantegna, la veuve est représentée de dos, et son visage semble tourner vers le corps nu d'Holopherne dans le lit. Elle est en train de recouvrir d'un drap la tête du général, posé sur un plateau sur la tête de la servante. Bien qu'il n'y ait ici aucune allusion à une armure, on retrouve certains éléments présents chez Donatello : l'héroïne est entièrement vêtue et ses cheveux sont recouverts. Comme chez Mantegna, l'encolure carrée rappelle la forme d'une cuirasse, tandis que la forme du carré jaune sur ses épaules rappelle celle des épauettes d'armure ; la couleur quant à elle indique le judaïsme de l'héroïne.¹²⁰ Dans le coin opposé, on trouve une représentation de *David et Goliath* (fig.26) : encore une fois, un Florentin combine les deux personnages tyrannicides.

Vasari cependant s'inspire d'une autre composition de la chapelle pour son propre tableau : celle de la *Sibylle Libyque* (fig.27). On retrouve cette position contorsionnée et les épaules dénudées qui révèlent la musculature, et une jupe haute maintenue par une ceinture.¹²¹ Une autre source d'inspiration pour cette position caractéristique serait le tableau de Rosso Fiorentino, *Moïse défend les filles de Jethro* (fig.28). On retrouve cette contorsion et le bras levé ; de plus, tout comme le personnage de Moïse, Judith reçoit la tâche de Dieu de délivrer son peuple, ce qui permet une nouvelle analogie entre deux figures de l'Ancien Testament.¹²²

Quoiqu'il en soit, on retrouve ici le même geste que chez Donatello ; plus encore, la jeune femme porte ici une véritable cuirasse, d'un rose pâle. Comme chez Mantegna, les avant-bras dénudés le sont pour souligner les muscles, tandis qu'on retrouve cette coiffure antiquisante qui mêle tresse et bandeau. Encore une fois, il existe un lien entre Judith et Athéna : sur l'épaule gauche de la veuve, on retrouve un camée représentant la déesse avec sa lance et son bouclier, que le peintre a placé directement dans l'axe du regard de l'héroïne, qui se saisit des cheveux du général.¹²³ C'est ici l'ambiguïté de la belle jeune femme qui se retrouve dans un rôle de héros masculin.¹²⁴

Celle-ci s'exprime plus encore dans un tableau de Pierfrancesco Foschi, daté des années 1545 (fig.29). Dans ce tableau, la veuve effectue une nouvelle fois le geste triomphant de la

¹²⁰ APOSTOLOS-CAPPADONA 2010, p.335; en outre, le personnage d'Aminadab, dans une autre fresque de la chapelle, arbore la rouelle jaune, signe distinctif imposé aux Juifs à partir du XIIIe siècle.

¹²¹ *Ibid*, pp.336-337

¹²² DE GIROLAMI CHENEY 2000, pp.163-164

¹²³ *Ibid*, p.163

¹²⁴ *Ibid*, p.162

statue de Donatello, ses cheveux sont couverts, et ses vêtements prennent à nouveau l'apparence d'une cuirasse. Cependant, et presque de manière incongrue, on distingue son tétou entre sa main et son épaule. Ce détail est absent d'une première version du tableau, redécouverte en 2017, et qui montre le même moment (fig.30). Cette fois, Judith est habillée d'une robe rose (comme chez Vasari) qui évoque aussi une cuirasse dans sa forme, et ses cheveux sont presque invisibles sous le bonnet, tandis que son expression est plus dure, le sourcil froncé. Ses bras sont musclés et c'est sa cuisse qui vient cacher le bas du corps d'Holopherne, la mettant dans une position où elle chevauche le général, comme chez Donatello. L'austérité du costume n'aurait sans doute pas plu aux commanditaires plus mondains de Vasari, et sans doute la seconde version du tableau est-elle due au rapprochement de Foschi de la cour médicéenne.¹²⁵

Cette érotisation, presque incongrue, reste un détail minime. Chez d'autres artistes, et particulièrement les Vénitiens, celle-ci va prendre une place de plus en plus importante.

ii. L'érotisation de Judith

1. Le diptyque de Botticelli

Avant les peintres vénitiens et le tableau de Foschi que nous venons de mentionner, on retrouve les prémices d'une érotisation de Judith chez Sandro Botticelli (1445-1510). Les deux panneaux, l'un montrant *Le Retour de Judith à Béthulie* (fig.31) et l'autre *La Découverte du corps d'Holopherne* (fig.32), ont été peints aux alentours de 1470. Les commanditaires n'en sont pas connus, mais nous savons que l'œuvre a été offerte, dans le dernier quart du XVI^e siècle, à Bianca Cappello, femme de François I^{er} de Médicis, Grand-Duc de Toscane, pour décorer un cabinet de peintures.¹²⁶

L'œuvre est bien différente de la statue de Donatello : on y voit Judith représentée en jeune femme sur le chemin du retour vers Béthulie après avoir tué Holopherne, dont la servante transporte la tête dans un panier, enveloppée dans un drap. Judith tient dans sa main droite le cimenterre et de l'autre, une branche d'olivier, qu'on pourrait assimiler à une palme de la

¹²⁵ Gloria ANTONI, "Pierfrancesco Foschi, *Giuditta decapita Oloferne*, 1540-1545", in Maria Cristina TERZAGHI (ed.), *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta: violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento*, catalogue d'exposition, Rome: Gallerie Nazionali Barberini Corsini, 2021, n° I.1

¹²⁶ Raffaello BORGHINI, *Il Riposo*, Florence, 1584, p.352

victoire (en parallèle avec la branche qu'elle tient dans le *Speculum Virginum*) ou au fait que Judith, par son acte, ramène la paix dans sa ville. Contrairement à Donatello, l'action est passée : il ne reste rien de guerrier dans la posture et la démarche de la veuve, qui a ici l'apparence d'une jeune femme élégamment habillée, les cheveux détachés. Il n'y a pas ici non plus d'éléments du costume pouvant évoquer une armure, comme nous l'avons vu plus haut. Elle est, *de facto*, séparée de son acte : même le lieu de l'action, la tente du général, n'apparaît pas dans l'arrière-plan. Déjà ici, Judith perd de son pouvoir politique et de sa force.

Nous pouvons rapprocher cette représentation à celle du texte de Lucrezia Tornabuoni, composé à peu près au même moment que les deux petits panneaux de Botticelli. Elle apparaît ici véritablement sous les traits de cette *donna angelicata* décrite par Tornabuoni, dépourvue de la menace de son épée brandie, contrairement à Donatello. De même, le corps d'Holopherne, sur le second panneau, ressemble à celui d'un jeune homme alangui, le Holopherne "transformé" par la vision de Judith, tandis que la tête de vieil homme que l'on aperçoit dans le panier de la servante semble presque ne pas lui appartenir.¹²⁷ Quelques années après la sculpture de Donatello, et dans la même ville, la figure de Judith commence à prendre un nouveau tournant.

Cependant, il est important de noter que Botticelli, même dans une version moins "violente" de Judith, ne place aucune référence érotique ou sexuelle dans le personnage : pour certains critiques, son apparence juvénile et gracieuse ne serait que le reflet de son âme vertueuse.¹²⁸

Dans un tableau plus tardif et inachevé (fig.33), Botticelli reprend le thème de Judith mais lui confère un autre traitement. Il s'agit toujours de représenter le moment après la décapitation, où Judith quitte la tente pour retourner à Béthulie, mais cette-fois, il ne sépare plus la veuve de son acte. Elle est représentée debout devant la tente, occupant l'intégralité du cadre ; elle soulève la tête d'Holopherne d'une main, et de l'autre, elle tient son cimenterre droit. Mais ce sont surtout les positions des deux têtes qui nous interpellent : celle du général mort est levée à hauteur de celle de la veuve, qui est légèrement inclinée vers celle-ci. Leurs deux bouches sont légèrement entrouvertes, se miroitant l'une l'autre. Botticelli semble ainsi placer sur le même niveau les deux protagonistes de l'histoire, dans une proximité inédite qui laisse le spectateur perplexe. Cependant, c'est bien le peintre vénitien Giorgione qui ira plus loin dans cette sensualité déjà esquissée chez Botticelli.

¹²⁷ MILLIGAN 2011, pp.545-546

¹²⁸ John RUSKINS, *Mornings in Florence*, Kent : G. Allen, 1875, pp.65-67, cité par CILETTI 1991, p.56

2. Giorgione et la jambe de Judith

Georgio Gasparini¹²⁹, plus connu sous le nom de Giorgione de Castelfranco, est un peintre vénitien, dont on situe la date de naissance au milieu des années 1470¹³⁰, et mort en 1510 de la peste. Il est l'un des grands représentants de la peinture vénitienne du début du XVI^e siècle, avec son élève Titien. Avec sa *Judith* (fig.34), il est le précurseur d'une nouvelle tendance de représentation de la veuve dans la peinture italienne. Le panneau de Giorgione, daté d'environ 1504 et aujourd'hui conservé au musée l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, était à l'origine une porte d'armoire.¹³¹ Nous reviendrons sur ce format intéressant, qui pourrait justifier des libertés iconographiques que prend le peintre par rapport à son sujet. Il représente un épisode qui n'existe pas dans la littérature : Judith se tient dans un paysage champêtre, devant un muret et un arbre. Elle tient son épée posée sur le sol, à moitié caché par sa jambe droite, tandis qu'elle pose son pied gauche sur la tête d'Holopherne au sol. L'ouverture de sa robe dévoile sa jambe gauche jusqu'à la mi-cuisse.

Contrairement à d'autres représentations, nous ne sommes pas ici en face d'une narration (le moment de la décapitation ou le retour vers Béthulie), mais face à une image figée, presque dévotionnelle.¹³² En effet, nous avons déjà vu plusieurs images médiévales qui représentent cette Judith hiératique, que ce soit dans le *Speculum Virginum* ou au portail de la cathédrale de Chartres. Mais dans le cas de l'œuvre de Giorgione, c'est évidemment la jambe et le pied de Judith qui interpelle le plus le spectateur.

Le geste d'écrasement n'est pas inédit : on peut aisément le rapprocher, une nouvelle fois, des représentations allégoriques de Judith, quand elle représente l'Humilité triomphant sur l'Orgueil (comme dans le *Speculum*) ou la Vierge triomphant du Mal.¹³³ Mais aucune de ses représentations ne montraient un contact direct, peau à peau, entre le pied de Judith et la tête d'Holopherne. Le regard de Judith, baissé vers ce détail de la peinture, vient renforcer son importance. Le pied, symboliquement, est associé à la terre et aux affects terrestres, les vices

¹²⁹ Renata SEGRE, "A rare document on Giorgione", in *The Burlington Magazine*, vol.153, n°1299, 2011, ppp.383-386

¹³⁰ Vasari nous dit que l'artiste avait 34 ans au moment de sa mort en 1510 (VASARI 1966-1987, vol.2, p.11)

¹³¹ Tamara FOMICIEVA, "The History of Giorgione's "Judith" and its restoration", in *The Burlington Magazine*, vol.115, n°844, 1973, pp.417-421

¹³² Jan BIAŁOSTOCKI, "La Gamba Sinistra Della Giuditta : Il Quadro di Giorgione Nella Storia Del Tema", in Rodolfo PALLUCCHINI (ed.), *Giorgione e l'Umanesimo Veneziano*, Florence : Leo S. Olschki, 1981, p.195

¹³³ LUCAS FIORATO 2017, p.120

qui nous empêchent de nous élever. Que le pied de Judith vienne reposer sur le front d'Holopherne, le centre de son intellect, vient souligner le fait qu'il est gouverné par ses vices.¹³⁴ De la même manière, dans sa composition, Giorgione oppose la lumière du haut de son tableau avec l'ombre du bas, le céleste et le terrestre ; le vêtement de Judith apparaît lisse et ordonné sur le haut, froissé et animé sur le bas.¹³⁵

Une telle représentation de Judith est tout à fait novatrice : d'où Giorgione tire-t-il son inspiration ? Plusieurs hypothèses : Jaynie Anderson suggère le motif antique de l'*Aphrodite Ourania* (avec le pied posé sur une tortue)¹³⁶, tandis que Pignatti voit dans la pose de la jeune femme une référence à une gravure de Dürer, *Le Songe du Docteur* (fig. 35), où l'artiste allemand représente Vénus nue.¹³⁷ En effet, dans ce même catalogue raisonné, Pignatti montre l'importante influence de la peinture allemande et flamande sur Giorgione, ainsi que la grande probabilité que l'artiste vénitien ait été en contact avec les gravures qui commencent à circuler. Ces influences apparaissent notamment dans sa représentation de Judith.¹³⁸ Si l'autre porte de l'armoire peinte de Giorgione représentait plus probablement un *David*¹³⁹, l'association entre Judith et Vénus existera de manière plus explicite encore dans la peinture de Hans Baldung Grien, sur laquelle nous reviendrons.

Quant au motif de la jambe, une peinture anonyme siennoise, datée d'environ 1500 (fig.36), nous indique que Giorgione n'a pas inventé ce motif, mais la peinture "originelle" donne un tout autre effet que celle de Giorgione. Sur celle-là, Judith tient la tête par les cheveux et brandit son épée, faisant ainsi écho aux représentations de Judith-Justice¹⁴⁰, ainsi qu'à celle de Donatello. Elle nous fait face et son visage affiche un air triomphant. D'autres similitudes avec le panneau de Giorgione peuvent être pointées, comme la signification des arbres en arrière-plan, une allusion à la métaphore de *l'Arbre des Vices et des Vertus*¹⁴¹ : dans la peinture

¹³⁴ *Ibid*, pp.119-20

¹³⁵ BIAŁOSTOCKI 1981, pp.198-201

¹³⁶ Jaynie ANDERSON, *Giorgione, peintre de la brièveté poétique*, Paris : Editions de la Lagune, 1996

¹³⁷ Terisio PIGNATTI, *Giorgione*, catalogue raisonné, New York: Phaidon, 1971, p.96

¹³⁸ *Ibid*, pp.52-53

¹³⁹ Susannah RUTHERGLEN, "Painting at the Threshold: Pictures for Doors in Renaissance Venice", in *The Art Bulletin*, vol.98, n°4, 2016, p.442

¹⁴⁰ On peut également retrouver une de ces représentations dans une fresque d'Ambrogio Lorenzetti (1338-1339) à Sienne, dans le Palazzo Pubblico, qui représente une *Allégorie du Bon Gouvernement*. La Justice y est figurée sous les traits d'une femme assise, brandissant une épée, une tête coupée sur son genou.

¹⁴¹ Il s'agit d'une métaphore inventée par Hugues de Saint-Victor (1096-1141), où l'arbre des Vices a pour racine l'Orgueil (*Superbia*), tandis que l'Humilité compose le tronc de l'autre, dont les branches sont les Sept Vertus théologiques et cardinales (LUCAS FIORATO 2017, p.121)

siennoise, l'arbre mort (celui des Vices) se trouve du côté de la tête d'Holopherne, tandis que l'arbre vivant est représenté sous le bras triomphant de Judith. Chez Giorgione, l'arbre occupe une place importante dans l'arrière-plan, mais la métaphore n'est pas aussi claire que dans la peinture antérieure. Cependant, dans l'œuvre vénitienne, la jambe dénudée vient directement contraster avec l'épée avec laquelle elle est mise en parallèle : c'est ici l'association Mort-Amour qui est mise en avant, un thème qu'on retrouvera abondamment dans la gravure, et plus particulièrement allemande dans les cycles du *Pouvoir des Femmes*, ou *Weibermacht*, dans lesquels Judith trouvera une place au cours du XVI^e siècle. Jusqu'alors, les représentations avaient complètement évacué l'aspect charnelle de la ruse de Judith pour au contraire mettre l'accent sur sa chasteté et son rejet total de la luxure d'Holopherne, même quand les œuvres laissaient transparaître une certaine sensualité. L'artiste suggère ici que cette carnalité fait partie intégrante du personnage, qu'elle est responsable de la mort d'Holopherne autant que l'épée ; bref, qu'il meurt à cause de la séduction de Judith. Giorgione inaugure donc une nouvelle interprétation de Judith : non plus comme allégorie de valeurs morales supérieures, mais comme une femme capable de séduire et de tuer, où la tête coupée de l'homme revêt une symbolique érotique.¹⁴²

En outre, on retrouve dans la peinture de Giorgione en général des concepts propres aux discours sur l'amour qu'on voit apparaître, notamment à Venise, à cette époque, comme celui de l'être aimé inatteignable. Par ses tableaux, il cherche à rivaliser avec la poésie, en offrant au regardant une expérience sensorielle. Giorgione invite le spectateur à entrer dans ses paysages : sa technique de *sfumato* révèle certains éléments comme elle en dissimule d'autres aux regards du public.¹⁴³ Elle se retrouve dans le paysage derrière la Judith ; de même, la chair révélée par la lumière nous invite à la toucher, ce qui nous est impossible. Le fait qu'Holopherne, lui, puisse le faire, mais en a payé de sa vie, renforce cette association entre la jeune femme et la mort.¹⁴⁴

Ce n'est pas un hasard si cette iconographie, assez transgressive par rapport aux autres représentations de Judith, ait pu servir de porte d'armoire. Ce genre de décorations privées

¹⁴² BIAŁOSTOCKI 1981, p.214

¹⁴³ Marianne KOOS, Julia BERNARD, Lynette WIDDER, "Imagination, Identity and the Poetics of Desire in Giorgione's Painting", in *American Imago*, vol.57, n.4, 2000, pp.369-385

¹⁴⁴ Thomas GOLSENNE, "Le Vénérable et le Vénérien", in BORSETTO, FRAGONARD et LUCAS FIORATO 2017, pp. 327-334

permettaient aux artistes de développer de nouvelles iconographies et compositions, hors des conventions religieuses.¹⁴⁵

3. Dans la suite de Giorgione

Le motif de cette jambe dénudée va connaître une certaine postérité dans la peinture italienne. Tout d'abord, elle se retrouve dans une des fresques peintes par Titien sur la Fondaco dei Tedeschi à Venise, en collaboration avec son maître Giorgione¹⁴⁶ (fig.35). Aujourd'hui, il ne reste presque rien de ses fresques, mais celle qui représente Judith en Allégorie de la Justice nous est parvenue grâce à une gravure de Giacomo Piccini de 1658. En 1557, Lodovico Dolce identifie déjà la figure comme étant une Judith¹⁴⁷, mais dans ses *Vies*, Vasari y voit plutôt une personification de Germania (puisque'il s'agit ici d'un entrepôt de marchands allemands et que la femme représentée regarde un soldat allemand)¹⁴⁸. Quoiqu'il en soit, on retrouve ici les deux éléments mis en place par Giorgione dans son œuvre : la jambe dénudée, et le pied nu posé directement sur la tête tranchée. L'effet pourtant, est bien différent de celui du *sportello* de 1504 : ici, la femme brandit son épée, et son regard est dirigé vers le soldat encore vivant devant elle. On ne perçoit plus rien ici de la sensualité évoquée plus haut : au contraire, on semble ici être face à un avertissement clair contre le péché et ses conséquences. Avec son épée brandie, on retrouve également une fois de plus une référence aux Judith-Justice du XVe siècle italien.¹⁴⁹ Cette œuvre, publique, ne pouvait sans doute pas se permettre la même transgression que la porte d'armoire, réservée uniquement aux yeux du commanditaire.

Un autre tableau du Titien a fait couler beaucoup d'encre quant à son sujet : une œuvre datée de 1515, et que les spécialistes ont longtemps désigné comme étant une *Judith* (fig.36). Il s'agit pourtant bien d'une *Salomé*, comme en attestent les inventaires successifs des propriétaires du tableau. Ceux-ci attestent également du fait que les contemporains de l'œuvre savaient faire la distinction entre les deux iconographies.¹⁵⁰ Pour sa composition, Titien s'inspire à la fois des tableaux dévotionnels de Salomé qui existent à son époque dans le nord de l'Italie, ainsi que d'une composition de Giorgione pour une *Judith*, aujourd'hui perdue mais

¹⁴⁵ RUTHERGLEN 2016, p.444

¹⁴⁶ Juergen SCHULZ, "Titian at the Fondaco dei Tedeschi" in *The Burlington Magazine*, vol.143, n°1182, 2001, pp.567-569

¹⁴⁷ Lodovico DOLCE, *Dialogue sur la peinture intitulé l'Arétin*, Florence, 1735 [1557], pp.236-237

¹⁴⁸ VASARI 1966-1987, vol.2, p.806

¹⁴⁹ BRITISH MUSEUM, *Judith or Justice (1658)*, de Giacomo Piccini, d'après Titien [en ligne, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-1-25, consulté le 17 mai 2024]

¹⁵⁰ Victoria S. REED, "Decapitation, Devotion and Desire in Titian's "Salome"", in *Artibus et Historiae*, vol.40, n°79, 2019, pp.90-93

connue grâce à une gravure (fig.39). On y voit Judith en demi-figure devant une fenêtre ouverte sur un paysage, le bras posé sur un parapet. La tête d'Holopherne est posée devant elle et elle tient son épée posée sur le sol. Encore une fois, le maître vénitien bouscule les conventions des représentations de Judith pour en faire une œuvre se rapprochant des portraits élégants. Ici réside toute la force de Giorgione, dont les œuvres résistent à une catégorisation stricte.¹⁵¹ Encore une fois, sa représentation de la veuve relève plus de l'intime que de l'allégorie de la Justice. Ce mélange de portrait et de peinture religieuse se constate très facilement quand on compare les compositions de ces peintures entre elles : ainsi, le *Portrait de Gerolamo (?) Barbarigo* de Titien (fig.40), réalisé autour de 1510, inspire la *Salomé* de Sebastiano del Piombo (fig.41), réalisée à la même époque¹⁵² ; elle se reflète également dans la *Salomé* du Titien, même s'il ajoute de nouveaux éléments et enlève le parapet.

Que les historiens continuent de confondre les deux sujets¹⁵³ montrent le lent glissement iconographique de Judith vers des représentations moins triomphantes, plus intimes et plus sensuelles. Ainsi, vers 1525-1531, Vincenzo Catena peint une *Judith* calquée sur le modèle de Giorgione, mais également sur ceux de del Piombo et de Titien¹⁵⁴ (fig.42). On retrouve la même composition du bras sur un parapet, de la tête posée devant elle, de l'épée tenue qui forme une croix (rappelant ainsi la nature religieuse de l'acte). Ici, contrairement au tableau de la gravure, le bras n'est pas dénudé (même si l'habit ressemble toujours à une simple chemise).

Ainsi, progressivement, l'acte triomphant de Judith et son implication politique va laisser place à une autre interprétation de la scène, plus intime, ainsi qu'à un autre moment de la narration : la dissimulation de la tête. Peu à peu, l'arme perd de son importance, à la fois dans la composition (elle est déjà à moitié cachée par la jambe chez Giorgione) et dans la narration. Les peintres représentent plus volontiers le moment d'après, où Judith tend la tête à la servante qui tient le sac ouvert.¹⁵⁵ Si certains éléments, comme la disparition de l'épée et le

¹⁵¹ *Ibid*, p.98

¹⁵² NATIONAL GALLERY, Sebastiano del Piombo, *Judith (or Salome ?)*, 1510 [en ligne, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sebastiano-del-piombo-judith-or-salome>, consulté le 20 mai 2024]

¹⁵³ Parce que la figure de Judith était populaire à cette époque, la controverse existe toujours, même sur le del Piombo, mais Reed montre clairement dans son article que les deux sujets sont identifiés comme des Salomé, notamment parce que le plateau sur lequel repose la tête n'est pas considéré comme un attribut de Judith (REED 2019, pp.89-115)

¹⁵⁴ Anik WALDECK, "Vincenzo Catena and Giorgione, Reconsidered" in *Artibus et Historiae*, vol.37, n°74, 2016, pp.68-69

¹⁵⁵ VILLARD 2006, pp.344-345

dévoilement de certaines parties de son corps, apparaissaient déjà chez Mantegna, ils prennent ici une autre signification. Pour ces représentations, les exemples abondent, et nous n'en retiendrons que quelques-uns. Nous avons déjà parlé des œuvres de Mantegna et de Michel-Ange dans le début des années 1500, mais qui ne s'inscrivent pas dans une volonté de sensualisation de la scène (cf. supra). Pour rester à Venise dans l'influence du Titien, Lorenzo Lotto¹⁵⁶ réalise en 1512 un petit panneau représentant Judith et sa servante (fig.43), où la veuve regarde le spectateur tandis qu'elle place la tête dans le sac que tient sa servante ; celle-ci disparaît presque complètement hors du cadre, et l'on n'aperçoit de l'épée que la garde. Cette composition se retrouve presque à l'identique dans la grande marquetterie réalisée pour l'église Santa Maria Maggiore à Bergame dont il réalise le carton (fig.44) ; Judith ne nous regarde plus, mais son vêtement et sa pose sont identiques. Encore à Venise, le peintre d'origine hollandaise Lambert Sustris, proche de Titien¹⁵⁷, réalise deux tableaux représentant Judith, en 1548 et en 1550 (fig.45). Celui de 1550 reprend certains codes du tableau perdu de Giorgione, en dévoilant le bras le plus proche du cadre et en couvrant le plus éloigné. On note l'absence de la servante, et la manière dont Judith tient la tête, collée à sa hanche. L'association bras nu/tête rappelle une nouvelle fois ce lien entre sensualité et mort, tandis que le bras qui tient l'épée (presque absente du cadre) est couvert. Titien lui-même réalise un tableau de Judith en 1570 (fig.46), cette fois-ci sans confusion possible dans le sujet. On y voit Judith regarder le spectateur, tandis qu'elle glisse la tête du général dans un sac tenu par une servante noire.¹⁵⁸ Les avant-bras sont dénudés, la tenue légère et transparente (mais ne révélant rien), la tête et l'épée plongées dans l'ombre. Toute la lumière est sur Judith, mettant en avant sa beauté et sa sensualité. Dans les mêmes années, les deux autres grands noms de la peinture vénitienne, le Tintoret et Véronèse, réalisent eux aussi des œuvres sur le thème de Judith. Le premier réalise une première œuvre dans les années 1552-1555 (fig.47) qui, stylistiquement, fait partie d'un cycle de sept tableaux représentant des scènes de l'Ancien Testament.¹⁵⁹ C'est peut-être cette inclusion dans ce cycle qui justifie qu'on retrouve ici une iconographie plus traditionnelle du sujet, même si le moment

¹⁵⁶ VASARI 1966-1987, pp.241-243

¹⁵⁷ "Lambert Sustris", in Federico ZERI, avec Elizabeth E. GARDNER, *Italian Paintings: a catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art: Venetian School*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973, pp.53-54

¹⁵⁸ Ce motif de la servante noire apparaît avec Mantegna ; une des interprétations possibles à cette nouveauté iconographique est la volonté de représenter une Eglise universaliste, qui a vocation à convertir les populations nouvelles que les Européens rencontrent à partir du XVI^e siècle (LUCAS FIORATO 2017, *op.cit.*, p.123)

¹⁵⁹ MUSEO DEL PRADO, *Judith et Holopherne* (1552-1555), de Jacopo Robusti Tintoretto [en ligne, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/judith-and-holofernes/c35da7af-d24b-4ba3-8926-9eb81ec2932d>, consulté le 20 mai 2024]

choisi de la narration est étonnant : on y voit Judith qui découvre Holopherne endormi et qui s'apprête à lui couper la tête. Cependant, bien que l'épée soit bien visible, le geste n'a rien de la menace qu'on retrouve chez Donatello : l'épée pointe vers la tête, comme pour désigner sa cible, mais elle n'est pas brandie par la veuve. Son atelier réalise une autre œuvre aux alentours de 1577 (fig.48) : ici, on voit Judith qui recouvre d'un drap le corps décapité du général, tandis que sa servante recouvre la tête. L'épée est abandonnée au sol, à peine visible ; l'emphase est plutôt sur la silhouette de la Béthulienne, richement vêtue de bleu. Comme chez Giorgione, on découvre une jambe dénudée jusqu'à la mi-cuisse que vient presque effleurer le bras mort d'Holopherne. Sous un voile transparent se découvre sa poitrine, un rappel de comment cette jeune femme a su supplanter un homme dans la force de l'âge.

La poitrine se découvre aussi chez Véronèse, dans deux des tableaux qu'il consacre à la veuve. Les deux sont peints aux alentours de 1580 (fig.49 & 50) : on y voit Judith tenant la tête du général fraîchement décapité (le sang coule encore) et se tournant vers sa servante noire, qui tient le sac. La toile de Caen faisait partie d'un ensemble de quatre scènes autour d'héroïnes de l'Ancien Testament.¹⁶⁰ Dans une autre toile de 1582 (fig.51), conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne, la même scène est représentée, cette fois-ci dans un plan plus serré, où la veuve se saisit de la tête dans un geste presque tendre, les deux mains contre les joues du général. Ces trois oeuvres contrastent tout à fait avec une série de six tableaux de petites dimensions (27 x 57 cm) conservés à l'Ashmolean Museum d'Oxford et datés des années 1550-1559 (fig.52-57). Le cycle conservé commence avec la fuite d'Achior du camp d'Holopherne et se termine par Judith qui s'apprête à trancher le cou d'Holopherne. Certaines scènes sont traitées d'une manière tout à fait inédite : le discours aux chefs de la ville semble prendre place dans la chambre même de Judith, et on la voit assister au festin d'Holopherne (alors que dans les représentations du Moyen Âge, l'exégèse disant qu'elle n'avait pas mangé à sa table empêchait une telle scène). De plus, les Assyriens sont représentés sous les traits des Ottomans : Holopherne est vêtu d'un turban caractéristique dans les deux scènes où on le voit habillé. On voit ici les traces d'œuvres destinées à une élite vénitienne : tout au long du XVIe siècle, la république maritime sera en conflit avec l'empire ottoman, qui s'étend toujours plus dans la Méditerranée, brisant ainsi l'hégémonie vénitienne sur le commerce, et le sentiment d'invicibilité de ses élites.¹⁶¹ Que Judith ait pu représenter un symbole de Justice dans des lieux

¹⁶⁰ MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN, *Judith et Holopherne* (vers 1580), de Paolo Caliari dit Il Veronese [en ligne, <https://mba.caen.fr/oeuvre/judith-et-holopherne>, consulté le 20 mai 2024]

¹⁶¹ Lester J. LIBBY, JR, "Venetian Views of the Ottoman Empire from the Peace of 1503 to the War of Cyprus", in *The Sixteenth Century Journal*, vol.9, n.4, 1978, pp.103-126

publics, comme le Fondaco dei Tedeschi, ne fait que renforcer cette association entre la veuve et la ville de saint Marc, qui s’imagine pouvoir triompher des Turcs.

A Bologne, Lavinia Fontana réalise plusieurs tableaux sur le sujet. Deux sont réalisés autour de la même année (1595) mais présentent une iconographie bien différente. Dans le premier (fig.58), on voit Judith dans la pénombre, à peine éclairée par la lumière d’une torche. Elle pose une main sur la tête décapitée tandis que de l’autre, elle tient son épée droite ; dans l’arrière-plan, on voit la servante qui ouvre le rideau du baldaquin pour découvrir le corps d’Holopherne. Son regard est tourné vers le ciel, rappelant qu’elle doit son action héroïque à Dieu. Les vêtements sont riches, et on retrouve notamment sur la robe un pendentif en forme de paon, un animal qui, à cette époque, représente la loyauté, la générosité et la vigilance.¹⁶² Elle compose un tableau similaire en 1600 : cette fois-ci, les visages de Judith et de sa servante sont tournés vers nous dans un air triomphant, et on retrouve ce même pendentif du paon. La position de Judith nous rappelle celle des figures de la Justice, hiératique et tenant son épée droite au-dessus de sa tête, mais quelques détails interpellent : l’épée est à peine visible, dissimulée dans la pénombre, et la robe s’ouvre au niveau de la jambe jusqu’à la mi-cuisse sur un voile transparent qui cache légèrement la peau. Ce motif de la jambe est reproduit plus clairement encore dans l’autre tableau de 1595 (fig.60) : ici, le voile est éclairé et moins brodé, se confondant avec le blanc de la jambe. L’épée est posée sur le sol, à peine visible, et la tête est rapidement mise dans le sac tenu par la servante. Une fois de plus, la lumière attire l’attention sur la figure de Judith, avant d’attirer le regard vers le cou sanguinolant d’Holopherne. Contrairement aux deux autres tableaux, on est ici dans un moment d’action et dans une composition moins sombre, plus proche du classicisme, ce qui fait dire à certains qu’il s’agit ici des exigences d’une commande aristocratique.¹⁶³

Ainsi on voit se développer, dans les arts visuels, une tendance à adoucir la figure de Judith. L’attention se porte sur le moment de la fuite et les artistes mettent en avant son corps, en dévoilant parfois sa poitrine (de manière subtile) ou plus souvent ses jambes et ses bras. La tête est souvent à moitié dissimulée dans le sac ou dans les ombres du tableau, et non plus

¹⁶² Stefania BIANCANI, “Lavinia Fontana, *Giuditta e Oloferne*, vers 1595”, in Annamaria BAVA, Gioia MORI, Alain TAPIÉ, *Le Signore dell’Arte. Storie di donne tra ‘500 e ‘600*, catalogue d’exposition, Milan : Palazzo Reale, 2021, n°3.13

¹⁶³ Chiara DOMINIONI, “Lavinia Fontana, *Giuditta consigne la testa di Oloferne alla fantesca*, vers 1595”, in TERZAGHI 2021, n°1.3

brandie triomphalement. Judith perd de sa force politique et de sa violence, au moins jusqu'aux innovations du Caravage.

iii. Judith et la Contre-Réforme

1. Judith Triomphante

Les représentations que nous venons d'évoquer sont le fruit de commandes pour des lieux privées. Dans le cadre de commandes religieuses, son rôle en tant que préfiguration de l'Eglise triomphante va être renforcé.

En 1546, au Concile de Trente, la canonicité du Livre de Judith, alors remise en question par les Protestants (cf. infra), va être confirmée.¹⁶⁴ Dans les années qui suivent, des théologiens vont continuer à défendre la légitimité du livre face aux attaques ; parmi eux, Robert Bellarmin dans son *Disputationes de Controversiis*, dans lequel l'auteur répond aux affirmations des réformateurs.¹⁶⁵ Plus particulièrement, l'emphase est mise sur la typologie mariale, déjà mise en avant dans les premières exégèses des Pères de l'Eglise, qui insistaient sur son humilité et sa chasteté.¹⁶⁶ L'importance de cet aspect de Judith dans la Contre-Réforme s'explique par le rejet du culte marial par les Protestants : dès lors, il devient important de ré-affirmer la canonicité du livre de Judith pour donner un ancrage supplémentaire à la Vierge dans l'Ancien Testament. Particulièrement, le lien est fait entre le moment du retour de Judith à Béthulie et le discours que lui fait Ozias, la déclarant "bénie plus que toutes les autres femmes de la terre", et le discours de l'ange Gabriel à Marie au moment de l'Annonciation. Dès le début du XVIe siècle, cette association se retrouve dans les arts visuels : Dürer place un médaillon représentant Judith avec la tête d'Holopherne dans son *Annonciation* de 1503 (fig.61).¹⁶⁷

C'est donc un focus sur l'aspect martial qui réapparaît à la Contre-Réforme : Judith tranche la tête d'Holopherne comme la Vierge tranche la tête de la Bête de l'Apocalypse. A la fin du XVIe siècle, et à la faveur de grandes victoires comme celle de Lépante en 1571, placée

¹⁶⁴ Elena CILETTI, "Judith Imagery as Catholic Orthodoxy in Counter-Reformation Italy", in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, p.350

¹⁶⁵ Robert BELLARMIN, *De Disputationes de Controversiis...*, tome I : De Verbo Dei Scripto et Non-Scripto, Lyon : Jean Pillehotte, 1605 [1586], pp.32-36

¹⁶⁶ CILETTI 2010, p.356

¹⁶⁷ *Ibid*, pp.358-363

sous le signe de Marie, l'accent est mis sur une Vierge combattante, une "guerrière invincible (...) qui a coupé la tête à l'hérésie."¹⁶⁸

Cette emphase mariale et martiale se retrouve dans le plus important cycle consacré à l'histoire de Judith du XVI^e siècle, 28 fresques dans le Palazzo Lateranense de Rome, commandées par le pape Sixte V en 1588-1589 (fig.62). Comme dans le *Psautier Doré*, les artistes font le choix de représenter les campagnes assyriennes du début du récit, puis ils terminent le cycle par leur déroute face aux Israélites. L'emblème du pape est également fréquemment représenté dans ses fresques, associant Judith à la papauté qui se bat contre l'hérésie.¹⁶⁹

1. Caravage et son école

Ce militantisme guerrier permet l'émergence d'une nouvelle iconographie à la toute fin du XVI^e siècle, résolument plus violente. Commandé par le banquier du pape Ottavio Costa en 1598-1601, le tableau du Caravage (fig.63) montre Judith en jeune femme tenant son épée à bout de bras pendant qu'elle tranche la tête du général, dont le visage se tord dans un cri de douleur. Certains éléments hérités du goût des commanditaires depuis les œuvres de Giorgione et Titien se retrouvent, comme la transparence de la chemise au niveau de la poitrine.¹⁷⁰ Mais si on peut admirer la figure de Judith, l'œil du spectateur est évidemment beaucoup plus attiré par la violence et l'effusion de sang. Bien que la question du rapport de Caravage à la religion soit trop complexe que pour être entièrement abordée ici, certains historiens, Walter Friedlaender le premier¹⁷¹, ont considéré que l'artiste ait pu être influencé par les *Exercices Spirituels* de Ignace de Loyola, le fondateur de l'Ordre des Jésuites. Ces *Exercices* de méditation avaient pour but de plonger le croyant dans une expérience sensorielle, comme si la scène se passait devant lui.¹⁷² Les œuvres évoquées par Friedlaender sont celles à vocation purement religieuses, destinées à être placées sur les autels d'églises, mais l'idée nous semble intéressante également avec cette représentation de Judith, qui nous met face à l'action de la

¹⁶⁸ Andrea VITTORELLI, *Gloriose memorie della B.ma Vergina Madre di Dio*, Rome : Facciotto, 1616, p.128

¹⁶⁹ CILETTI 2010, p.351-325

¹⁷⁰ John GASH, "Counter-Reformation Countenances: Catholic Art and Attitude from Caravaggio to Rubens", in *Studies : An Irish Quarterly Review*, vol.104, n°416, 2015-2016, p.378

¹⁷¹ Walter FRIEDLAENDER, *Caravaggio Studies*, Princeton, 1955, pp.117-135

¹⁷² Joseph F. CHORPENNING, "Another Look at Caravaggio and Religion", in *Artibus et Historiae*, vol.8, n°16, 1987, p.149-150

Béthulienne dans tout ce qu'elle a de plus violent. L'art de Caravage encourage cette réponse émotionnelle, viscérale que devait produire une histoire telle que celle de Judith.¹⁷³

Son commanditaire, Ottavio Costa, avait compris le caractère inédit de l'œuvre du Caravage : dans son testament de 1639, il interdit à ses héritiers l'aliénation de "tous les tableaux du Caravage, et en particulier la *Judith*".¹⁷⁴ On peut néanmoins citer une possible source d'inspiration pour cette composition : une gravure de Giovanni Battista Scultori, basé sur un dessin de Giulo Romano, daté des années 1540 (fig.64). A partir des années 1575, ces enfants Giovanni Battista et Diana sont actifs comme graveurs à Rome et continuent de faire circuler les œuvres de leur père ; il n'est pas improbable que le Caravage ait pu les apercevoir. On y retrouve de nombreux éléments : Holopherne sur son lit, la tente qui borde le cadre, Judith qui se tient sur la droite de la composition et tranche la tête du général à bout de bras.¹⁷⁵ Cependant, le tableau offre une approche beaucoup plus réaliste que la composition originale de Romano avec ses corps contorsionnés et ses tissus flottants. L'expression d'horreur mêlée de surprise du général est, elle, tout à fait inédite.

Même si le tableau est particulièrement protégé du regard extérieur (au point de n'être redécouvert que dans les années 1950)¹⁷⁶, il est clair que certains artistes ont eu accès à la toile. Parmi eux, on peut citer Rubens, qui réalise vers 1603 une peinture (aujourd'hui perdue et connue grâce à une gravure de Cornelis Galle, fig.65) représentant le même moment que Caravage. Si, à première vue, les différences semblent grandes, on peut noter quelques détails similaires : les bras parallèles de Judith et la présence de la vieille servante (qui vient contraster la jeunesse et la beauté de l'héroïne). La pose d'Holopherne se rapproche, elle, plutôt de celle du *Laocoon*, que Rubens étudie longuement durant son séjour romain.¹⁷⁷ Plus fidèle, l'œuvre de Louis Finson (fig.66) témoigne d'un accès à l'œuvre originale, probablement dans l'atelier-même du Caravage pendant sa conception.¹⁷⁸ En 1627-1629, Valentin de Boulogne en produit

¹⁷³ Amelia ARENAS, "Sex, Violence and Faith: The Art of Caravaggio", in *Arion : A Journal of Humanities and the Classics*, vol.23, n°3, 2016, pp.35-52

¹⁷⁴ Maria Cristina TERZAGHI, "La *Giuditta* di Caravaggio e i suoi primi interpreti", in TERZAGHI 2021, p.47

¹⁷⁵ Shannon N. PRITCHARD, "A Print Source for Caravaggio's "Judith Beheading Holofernes"", in *Source: Notes in the History of Art*, vol.34, n°4, 2015, pp.23-30

¹⁷⁶ TERZAGHI 2021, p.48

¹⁷⁷ *Ibid*, pp.63-65

¹⁷⁸ *Ibid*, p.67 ; certains historiens pensent qu'il s'agit d'une copie d'un Caravage perdu, que Finson avait en sa possession ; d'autres pensent que ce fameux tableau perdu serait celui découvert en 2014 à Toulouse.

également une version fidèle au modèle originel, qui témoigne de la circulation du motif dans les milieux caravagesques (fig.67).¹⁷⁹

Sans doute les versions les plus célèbres après celle de Caravage sont les deux tableaux d'Artemisia Gentileschi. Le premier est peint à Rome en 1612¹⁸⁰ (fig.68) et s'inspire clairement du traitement du Caravage, ainsi que de celui de Rubens pour la pose d'Holopherne et la proximité de Judith avec sa victime. Le traitement cependant est beaucoup plus réaliste que dans ces deux tableaux, en montrant comment une telle action est possible pour une femme, notamment avec une participation active de sa servante.¹⁸¹ Cette complicité entre les deux femmes est déjà présente dans des tableaux du père d'Artemisia, Orazio, dont un sera également repris par Artemisia en 1618-1619.¹⁸² Artemisia réalise une seconde version de sa Judith, vers 1620 (fig.69), très probablement commanditée par Cosimo II de Médicis, Grand-Duc de Toscane. Les différences stylistiques entre les deux toiles sont d'ailleurs influencées par le goût florentin et, de manière générale, la composition est plus raffinée que la première version, démontrant ainsi le talent de l'artiste.¹⁸³

Ainsi le XVIIe siècle italien se nourrira à la fois de cette nouvelle expression de la violence, mise en lumière par Caravage, mais aussi du thème de la Judith triomphante, en relation avec celui de la Vierge et de l'Eglise triomphante. Parmi les exemples d'artistes qui vont reprendre ce motif, on peut citer Elisabetta Sirani, qui, dans une composition tout à fait inédite, montre Judith faisant le mouvement de sortir la tête du sac à son retour à Béthulie (fig.70). Son collègue bolonais, Guido Reni, dépeint le moment juste avant le coup fatal, où Judith tient l'arme dans une main et les cheveux du général dans l'autre, son regard tourné vers le ciel pour invoquer le Seigneur de lui donner la force (fig.71).¹⁸⁴ C'est ce type de représentations qui sera choisi en particulier quand il s'agit de décorer des lieux religieux publics. Elle est aussi appréciée par les milieux jésuites, qui l'associent d'une part à leur dévotion mariale, et d'autre part à leur discours sur la légitimité du tyrannicide.¹⁸⁵

¹⁷⁹ *Ibid*, p.68

¹⁸⁰ Keith CHRISTIANSEN, Judith W. MANN, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, catalogue d'exposition, New York : The Metropolitan Museum of Art, 2001, n°55, p.308

¹⁸¹ *Ibid*, p.311

¹⁸² *Ibid*, n°60, pp. 330-333

¹⁸³ *Ibid*, n°62, pp.347-350

¹⁸⁴ "Debout devant le lit, Judith pria (...) remuant les lèvres en silence : "Seigneur d'Israël (...) fortifiez-moi, et jetez en ce moment un regard favorable sur l'oeuvre de mes mains"" (Judith 13, 6-7)

¹⁸⁵ Bettina UPPENKAMP, *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*, Berlin : Reimer, 2004, pp. 111-130

III. Arrière-plan socio-culturel et religieux en Allemagne et aux Pays-Bas

A. La Réforme

Le 31 octobre 1517, Martin Luther affiche sa *Dispute sur la puissance des indulgences*, plus connue sous le nom de *95 thèses*, sur les portes de l'église de Wittemberg. Cet acte, au départ une réflexion personnelle pour répondre à ses angoisses et initier un débat, aura un impact énorme sur l'histoire de l'Europe occidentale. Il ne s'agit pas ici pour nous de dissertier longuement sur les causes de cette rupture, ni sur les aspects théologiques les plus subtils. Notre attention se portera plutôt sur les origines de cette réforme et ces liens avec l'humanisme, ainsi que les conséquences pour la place de Judith parmi les croyants ; en quoi ce changement de statut, de livre canon à une "peinture spirituellement belle, (...) une pièce de théâtre"¹⁸⁶, a pu influencer les artistes dans leurs représentations. Car pour nous, cette perte de canonicité, associée au rejet du culte marial, au même moment où l'Eglise catholique se réapproprie la figure de Judith pour figurer son triomphe sur l'hérésie, donne aux artistes une plus grande liberté dans leur manière de représenter Judith. Sous la main d'artistes allemands, également issus d'un contexte social qui voit les hommes se méfier des femmes, de nouvelles formes iconographiques et de nouvelles scènes vont apparaître.

i. Luther, l'Humanisme et les *95 Thèses*

Revenons-en donc à Luther. Dans un premier temps, ses demandes de réforme sont plutôt bien accueillies par d'autres humanistes européens, dont Erasme, qui lui écrit en 1519 pour l'assurer du soutien de certains intellectuels anglais.¹⁸⁷ Très vite, ses idées trouvent un écho en Allemagne, qui est à ce moment-là un territoire morcelé en diverses entités politiques, rassemblées sous la bannière de "Saint Empire de la nation germanique". Mais c'est aussi un territoire où le sentiment nationaliste grandit, à la faveur de la redécouverte du texte *Germania* de Tacite ; sentiment nourri par les poètes Conrad Celtis et Heinrich Bebel, et par l'élection de Maximilien Ier en 1508. Parmi les intellectuels, on trouve une volonté de capturer et faire revivre un "esprit germanique", pour s'opposer à leur exploitation par une papauté romaine

¹⁸⁶ Martin LUTHER, "Vorrede auff das Buch Judith", in *Die gantze Heilige Schrifft Deudsch.*, vol.2, Munich : Rogner & Bernhard, 1972 [1545] [en ligne, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Luther,+Martin/Luther-Bibel+1545/Apokryphe+Schriften+des+Alten+Testaments/Das+Buch+Judith/Luthers+Vorrede+auf+das+Buch+Judith>, consulté le 3 juin 2024]

¹⁸⁷ Peter MARSHALL, *Heretics and Believers. A History of the English Reformation*, New Haven and London: Yale University Press, 2018, p.123

corrompue et ainsi restaurer la dignité impériale.¹⁸⁸ Cette ambiance jouera un rôle important dans la diffusion des idées de Luther.

Pour sa rédaction des *95 Thèses*, certains ont souligné l'importance de deux figures humanistes, celle d'Érasme et celle de Jacques Lefèvre d'Étaples. Dans les commentaires de ce dernier sur les *Psaumes*, on trouve déjà une certaine idée de justification par la foi seule, une des doctrines principales de Luther et qui apparaît dès 1515.¹⁸⁹ En 1516, Luther se procure le *Novum Instrumentum*, la version grecque et latine du Nouveau Testament par Érasme. Les notes de ce dernier confirment son idée de justification par la foi, et alimentent sa première vraie critique des indulgences non seulement comme moyen inefficace vers le salut, mais aussi cruel.¹⁹⁰

Érasme vient donc ajouter les dernières pierres manquantes au monument des *95 Thèses*. Celles-ci sont rapidement traduites en allemand et largement diffusées dans tous les territoires de l'Empire. Son succès est favorisé par la suspicion que nourrissent les Allemands à l'égard des motivations papales : cela fait des siècles que l'Empereur lutte, de manière plus ou moins forte, contre la papauté pour le pouvoir.¹⁹¹ De plus, l'année 1519 est celle d'une nouvelle élection impériale, à laquelle sont candidats François Ier et Charles Quint, qui est alors duc de Bourgogne, roi d'Espagne, mais surtout le fils de feu l'empereur Maximilien Ier d'Habsbourg. C'est donc également un moment de pamphlets "nationalistes", critiquant une candidature étrangère à laquelle on ajoute des critiques sur Rome et le pape.¹⁹² Un important chef de file de ce mouvement pour une "indépendance allemande" vis-à-vis de l'Église, Ulrich von Hutten, va correspondre avec Luther à partir de 1519.¹⁹³ Ainsi, pour Febvre, si la papauté s'attaque si durement à Luther, c'est parce qu'elle a peur de perdre un accès aux ressources allemandes.¹⁹⁴ Le pape fulmine la bulle *Exsurge Domine* en juin 1520, condamnant les thèses de Luther au feu ; à ce moment, Érasme écrit au pape pour demander la suspension de la sentence, tandis qu'Hutten l'assure de son soutien. Fort de celui-ci, Luther va consommer cette rupture avec Rome dans son manifeste *A la noblesse chrétienne de la nation allemande*, où il revendique

¹⁸⁸ Larry SILVER, "Germanic Patriotism in the Age of Dürer", in Dagmar EICHBERGER & Charles ZIKA (eds.), *Dürer and his culture*, Londres/New York : Cambridge University Press, 1998, pp.38-69

¹⁸⁹ David M. WHITFORD, "Erasmus Openeth the Way Before Luther: Revisiting Humanism's Influence on the "Ninety-Five Theses" and the Early Luther", in *Church History and Religious Culture*, vol.96, n.4, Special Issue: Littera scripta manet: Erasmus and the 1516 Novum Instrumentum, 2016, pp. 522-528

¹⁹⁰ *Ibid*, pp.529-530

¹⁹¹ *Ibid*, p.538

¹⁹² Lucien FEBVRE, *Martin Luther, un destin*, Paris : Quadrige/PUF, 1988 [1928], p.87

¹⁹³ *Ibid*, p.92

¹⁹⁴ *Ibid*, p.97

notamment le droit pour chacun de lire la Bible et de l'interpréter.¹⁹⁵ C'est un énorme succès auprès de la population, de sorte que, alors que dans les anciens Pays-Bas et dans la principauté de Liège, la bulle est exécutée et les livres brûlés, en Allemagne la population s'y refuse.¹⁹⁶

En 1521, à la Diète de Worms, le légat papal Jérôme Aléandre identifie la source de cette hérésie en Erasme, qui pensait également qu'une réforme de l'Eglise était nécessaire, pour une "revitalisation de la Chrétienté".¹⁹⁷ Les opposants d'Erasme utiliseront cette association contre lui, que celui-ci réfutera vigoureusement dans les années suivantes, après une querelle avec Luther sur sa doctrine de la justification : "On dit que j'ai pondu un œuf, et que Luther l'a fait éclore. (...) J'ai pondu un œuf de poule, Luther a fait éclore un volatile très différent."¹⁹⁸

Cette rupture avec Luther, dont il a d'abord soutenu les idées, arrive donc en 1524. Elle peut être expliquée par le fait que les deux hommes conçoivent le monde de manière totalement différente : Erasme envisage la Rédemption par l'unité chrétienne, un lien entre tous les hommes grâce à la Charité, l'amour de Dieu. S'il faut transformer la société chrétienne, c'est pour la faire revenir à une vie plus simple, mais il ne remet pas en cause la tradition, la continuité du message évangélique à travers l'Eglise et ses doctrines.¹⁹⁹ Chez Luther, au contraire, il y a la culture de la différenciation, le sentiment d'être "à part" ; sa culture du débat et de la "disputation" vient de son éducation scholastique. Pour lui, il y a une discontinuité dans la vérité doctrinale de l'Eglise, qui doit être réformée, c'est-à-dire revenir à sa forme première ; et pour Luther, cette forme première, c'est la justification par la foi seule, le message au cœur des Evangiles.²⁰⁰ Tandis qu'Erasme défend le libre-arbitre et la capacité de l'Homme à trouver le Salut grâce à celui-ci, Luther ne retient que la grâce de Dieu comme seule possibilité. Ces deux idées sont exposées dans les deux lettres qu'ils s'adressent et aux titres révélateurs, *De Libero Arbitrio* (Du Libre Arbitre), et *De Servo Arbitrio* (Du Serf Arbitre).²⁰¹

¹⁹⁵ Martin LUTHER, "A la noblesse chrétienne de la nation allemande sur l'Amendement de l'Etat chrétien", in *Oeuvres*, tome II, Genève: Labor et Fides, 1966 [1520], pp.89-91

¹⁹⁶ Jules PAQUIER, *L'Humanisme et la Réforme: Jérôme Aléandre, de sa naissance à la fin de son séjour à Brindes (1480-1529)*, Paris : Ernest Leroux, 1900, pp.153-154

¹⁹⁷ WHITFORD 2016, p.540

¹⁹⁸ ERASME à Joannes CAESARIUS, lettre 1528, in P.S. ALLEN, *Opus Epistolarum Des. Erasmi Rotterdami*, vol.5, Londres : Oxford University Press, 1906, pp.608-610, nous traduisons

¹⁹⁹ John W. O'MALLEY, "Erasmus and Luther, Continuity and Discontinuity as Key to Their Conflict", in *The Sixteenth Century Journal*, vol.5, n.2, 1974, pp. 54-57

²⁰⁰ *Ibid*, pp.57-62

²⁰¹ *Luther and Erasmus: Free Will and Salvation*, édité et traduit par E. GORDON RUPP et al., Philadelphia : The Westminster Press, 1969 (The Library of Christian Classics, vol.XVII)

Ainsi, bien qu'influencé par des idées humanistes lors de la conception de son œuvre la plus célèbre et la plus retentissante, Luther rompt avec cette pensée qui laisse trop de place au libre-arbitre dans le salut, quand lui ne prône que la puissance divine.

ii. Luther, la Vierge et Judith

Dans cette ligne de pensée, il va rejeter tout besoin d'intercesseurs entre le croyant et Dieu, et en premier lieu la place importante de la Vierge. En 1521, il publie son commentaire sur le *Magnificat*, la prière de Marie après l'Annonciation (Luc 1, 46-55). Ce texte résume toute la pensée de Luther concernant l'importance de la grâce de Dieu, mais aussi concernant l'importance des intercesseurs. Pour lui, il ne faut pas regarder ce que Dieu a fait pour les autres, mais uniquement ce qu'Il fait pour nous, parce que notre salut dépend de Lui seul.²⁰² Ainsi, il faut honorer la Vierge, mais pas outre mesure ; la mettre sur un piedestal, c'est en faire une idole et diminuer la part de Dieu. Toute la gloire doit Lui revenir, puisque c'est grâce à Lui qu'elle est bénie.²⁰³ La Vierge n'en retire d'ailleurs aucune supériorité, elle ne reste qu'un réceptacle pour la grâce de Dieu, et ce qu'Il a fait pour elle, Il peut le faire pour nous ; les bonnes œuvres ne peuvent rien changer à cette bénédiction, seul Dieu choisit.²⁰⁴ Enfin, ce n'est pas l'humilité de la Vierge en soi qui doit être louée, mais bien la considération de Dieu pour ce qui est humble. La vraie humilité ne demande pas à être récompensée.²⁰⁵ Ici encore, on retrouve les graines chez Erasme : dans son *Enrichidion Militis Christiani*, publié en 1503, il écrit : "Nulle dévotion n'est plus plaisante à Marie que l'imitation de l'humilité de Marie."²⁰⁶

C'est donc le culte de la Vierge en tant qu'intercesseuse qui est proscrit. De plus, bien que son exemple soit louable, il ne suffit pas de se tourner vers elle pour devenir soi-même humble : les personnes fières ne pourront pas suivre son exemple, parce qu'il ne suffit pas de tourner les yeux vers les choses humbles pour le devenir soi-même.²⁰⁷ Il accuse aussi ceux qui feignent de vivre humblement uniquement pour en avoir les mérites, puisque "s'ils savaient que personne

²⁰² Martin LUTHER, *Commentary on the Magnificat*, traduit par A.T.W. STEINHAUSER, Minneapolis : Augsburg Publishing House, 1967 [1521], pp.34-35

²⁰³ *Ibid*, pp.37-38

²⁰⁴ *Ibid*, pp.21-23

²⁰⁵ *Ibid*, pp.29-30

²⁰⁶ *Collected Works of Erasmus, LXVI: Spiritualia: Enrichidion; De Contemptu Mundi; De Vidua Christiana*, édité par J.W. O'MALLEY, Toronto : University of Toronto Press, 1974-, p.71, cité par Diarmaid MACCULLOCH, "Mary and Sixteenth-Century Protestants", in *Studies in Church History*, vol.39, 2004, p.192

²⁰⁷ LUTHER 1967, p.31

n'estime ce qu'ils font, ils abandonneraient bien vite."²⁰⁸ On voit transparaître ici une attaque contre une partie du clergé, qui affiche faussement la pauvreté, l'humilité et la chasteté.

Si la Vierge perd ainsi de son importance, si on ne devient plus humble par l'exemple, alors le symbolisme typologique autour de Marie perd de son importance. *In fine*, ce que Luther qualifie d'idolâtrie conduira les foules protestantes à détruire les images dans des vagues iconoclastes : en Allemagne, dès 1522, sous l'impulsion d'un collègue de Luther à Wittenberg, Andreas Karlstadt, la foule détruit des images dans certaines églises de la ville ; parmi elle se trouvent de nombreuses représentations mariales. Très vite, les réformateurs allemands prêchent contre le culte marial et ses sanctuaires, tant et si bien que certaines statues se retrouvent même accusées de sorcellerie.²⁰⁹ Luther va se prononcer contre ces exactions, et la plupart des églises réformées allemandes garderont des célébrations mariales jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Calvin, en revanche, combat farouchement tout ce qui semble se dresser tel un "obstacle idolâtre" entre Dieu et le croyant, et le culte marial ne trouve pas grâce à ses yeux, qualifiant même l'invocation à la Vierge de "blasphème".²¹⁰ Suite à sa diatribe contre les reliques en général dans son *Traité des reliques* en 1543, il n'est donc pas étonnant de voir qu'une des plus importantes vagues iconoclastes, la Furie Iconoclaste de 1566, ait impliqué les calvinistes des anciens Pays-Bas.²¹¹

Au sujet de Judith en particulier, Luther retire le livre du canon biblique, auquel il appartenait depuis le Concile de Nicée (selon le prologue de saint Jérôme, mais dont nous n'avons aucune trace écrite). Dans sa Bible de 1534, il classe le livre parmi les apocryphes, les "livres qui ne sont pas égaux aux Saintes Ecritures, et pourtant sont utiles et faciles à lire".²¹² Bien qu'il dise que le livre de Judith mériterait de faire partie du canon²¹³, il pointe tout de suite les incohérences historiques en comparaison à d'autres livres bibliques (Jérémie et Ezra). Cependant, il défend son auteur, pour qui le but premier aurait été de faire une métaphore, une "peinture spirituellement belle"²¹⁴, notamment en indiquant le fait que Judith signifie "la juive/la Judée" et donc le peuple juif, et une étymologie qui voudrait que Béthulie signifie

²⁰⁸ *Ibid*, p.30

²⁰⁹ MACCULLOCH 2004, p.198

²¹⁰ *Ibid*, pp.201-204; Jean CALVIN, *Tracts relating to the Reformation*, édité et traduit par Henry BEVERIDGE, Edinburgh: The Calvin Translation Society, vol.1, 1884, pp.118-120

²¹¹ Pour une historiographie de la Furie Iconoclaste, voir Andrew SPICER, "Iconoclasm", in *Renaissance Quarterly*, vol.70, n°3, 2017, pp.1007-1022

²¹² LUTHER 1972 [en ligne, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Luther,+Martin/Luther-Bibel+1545/Apokryphe+Schriften+des+Alten+Testaments>, consulté le 14 juin 2024]

²¹³ "So were es ein eddel fein Buch, das auch billich in der Biblien sein solt" (*Ibid.*)

²¹⁴ "Ein geistlicht schön Getitch" (*Ibid.*)

“vierge”. Ce faisant, le livre est pour lui comme une parabole, à l’image d’autres exemples donnés par le Christ dans les Evangiles. Il propose même l’idée que le livre de Judith ait pu être joué par les Juifs de la même manière que les Catholiques jouent la Passion, pour apprendre à être pieux et faire confiance à Dieu.²¹⁵ Il conclut en disant que le livre est “bon, saint, utile, que les chrétiens peuvent lire”.²¹⁶

Pourtant, Judith désormais n’a plus le même statut que pour les Catholiques. Là où elle pouvait être admirée et prise en exemple en tant que préfiguration de la Vierge et de l’Eglise, elle n’est plus qu’une métaphore, certes bonne à lire et à prendre en exemple, mais dont le récit ne doit pas être pris sur le même niveau que les Ecritures saintes. On comprend désormais son importance au sein de la Contre-Réforme, qui mettra un point d’honneur à réhabiliter la Vierge face aux agressions qu’elle subit en terres protestantes, et par la même occasion, ses figures annonciatrices.

iii. Luther et les femmes

L’œuvre théologique de Luther a, avant tout, une portée pratique : celle de rassurer le croyant, tout en déconstruisant les croyances qui pourraient lui donner une fausse impression de sécurité.²¹⁷ En 1522, il prêche sur la question de la chasteté et du célibat des religieux et religieuses, ce qui le conduit à rédiger un traité, *De la vie conjugale*.²¹⁸ Déjà dans son *Jugement sur les vœux monastiques*, il mettait en avant le fait que le vœu religieux du clergé ne le plaçait pas au-dessus des autres chrétiens.²¹⁹ Dans *De la vie conjugale*, il les enjoint à renoncer à ce vœu pour celui du mariage, par le commandement de Dieu “Croissez et multipliez-vous”, qui est l’ordre naturel des choses. Plus encore, la procréation est à ce point importante que Luther encourage les femmes à demander la permission à leur mari de les tromper avec leur parent dans le cas où leur époux serait impotent ou stérile !²²⁰ Pour lui, les personnes ayant fait vœux

²¹⁵ “Und mag sein, das sie solch Geticht gespielt haben, Wie man bey uns die Passio spielet und ander Heiligen geschicht. Da mit sie jr Volck und die Jugent lereten, als in einem gemeinem Bilde oder Spiel, Gott vertrauen” (*Ibid.*)

²¹⁶ “Darumb ists ein fein, gut, heilig, nützlich Buch, uns Christen wol zu lesen.” (*Ibid.*)

²¹⁷ Matthieu ARNOLD, “Un écrit de Martin Luther destiné à réconforter les femmes qui ont perdu un enfant en couches (1542)”, in *Positions Luthériennes*, n°68, 2020, p.117

²¹⁸ Albert GREINER, “Introduction au *De la vie conjugale*”, in Martin LUTHER, *Oeuvres*, volume 3, traduit et édité par Albert GREINER, Genève : Labor et Fides, 1962, p.223

²¹⁹ Albert GREINER, “Introduction au *Jugement de Martin Luther sur les Vœux Monastiques (1522)*”, in LUTHER 1962, pp.81-85

²²⁰ Martin LUTHER, “*De la vie conjugale (1522)*”, in LUTHER 1962, pp.225-228

de chasteté sont envoyées par le diable pour aller à l'encontre de la création de Dieu.²²¹ Ainsi, il refuse les écrits qui dénigrent la femme et considèrent la vie conjugale comme pénible, il fustige les maris qui se plaignent de leur épouse, "incapables de remarquer que la vie qu'ils mènent avec une femme est l'oeuvre et le bon plaisir de Dieu".²²² La procréation est bien le rôle ultime de la femme : si elle meurt en couches, elle doit s'estimer heureuse de mourir en accomplissant l'oeuvre de Dieu ; les femmes fécondes sont "plus saines, plus propres et plus gaies" ; enfin, il conclut : "Le fait que leurs grossesses les fatiguent et finissent par les mener à la mort n'est pas grave ; laisse les grossesses les tuer, elles sont là pour cela."²²³

On peut dès lors comprendre sa méfiance vis-à-vis de modèles de chasteté pour les femmes, parmi lesquels Judith, dont on a concentré tout l'exégèse autour de cette vertu. De plus, il faut également rappeler que dans le récit, Judith est veuve, n'a pas eu d'enfant avec son époux, et ne se remarie pas une fois ses exploits passés ; de quoi largement contredire le commandement de Dieu sur la procréation et la vision de Luther.

iv. La Réforme aux Pays-Bas

Comme en France, la Réforme va se répandre aux Pays-Bas, d'abord avec les textes luthériens puis sous la forme du calvinisme, mais contrairement à la France, le territoire ne connaîtra pas de grands mouvements de guerre civile de religion, au moins dans la première moitié du siècle. La population catholique se montre assez passive et tolérante vis-à-vis des Protestants ; en opposition au cas français, cette demande de tolérance religieuse ne vient pas du pouvoir, mais bien des sujets. Si Charles Quint, puis Philippe II, promulguent des édits condamnant durement l'hérésie protestante, ceux-ci sont rarement suivis par les magistrats, surtout dans le cas de bourgeois bien intégrés socialement (qui représentaient une majorité de la population attirée par le protestantisme). Une partie de la petite noblesse va même aller jusqu'à pousser Marguerite de Parme, régente des Pays-Bas, à suspendre les mesures contre l'hérésie en 1566 ; une mesure qui va permettre la première furie iconoclaste d'août 1566.²²⁴

²²¹ *Ibid*, p.229

²²² *Ibid*, p.242

²²³ *Ibid*, p.244 et 248

²²⁴ Judith POLLMAN, "Countering the Reformation in France and the Netherlands: Clerical Leadership and Catholic Violence 1560-1585", in *Past & Present*, n°190, 2006, pp.89-90

Cette demande de tolérance de la part de la population peut s'expliquer par plusieurs facteurs propres aux Pays-Bas : la société est fortement urbanisée, avec une économie basée sur les échanges commerciaux, or les conflits nuisent aux affaires (nous verrons qu'à Anvers notamment, les autorités pratiquent plutôt la clémence envers les accusés d'hérésie) ; ensuite, l'héritage d'Erasme reste fort, lui qui avait produit les premières critiques vis-à-vis du catholicisme : c'est une population qui est donc déjà plus prompte à accepter ces réformes nourries des idées de l'intellectuel de Rotterdam. Ces deux facteurs n'ont pourtant pas empêché l'émergence d'un calvinisme militant et violent, mais qui ne va pas engendrer les mêmes réponses de la part des Catholiques qu'en France, la résistance restant minime.²²⁵ Il faut dire que cette violence iconoclaste fait pâle figure en comparaison avec la répression sanglante du duc d'Albe, envoyé par Philippe II pour rétablir l'ordre aux Pays-Bas, suivie des exactions des troupes espagnoles. Face à celle-ci, les territoires catholiques et calvinistes vont s'unir dans un premier temps, en 1576, avant que les différents religieux ne viennent définitivement séparer les provinces du nord et sud.²²⁶ Notre propos n'est pas ici de minimiser les conflits sanglants qu'ont connu les Pays-Bas à la fin du XVIe siècle et entraînant un exode massif vers les provinces du Nord, mais plutôt de mettre en lumière un certain "laxisme" des autorités vis-à-vis des Protestants, surtout en comparant les peines requises par les édits impériaux et celles appliquées aux hérétiques.

Le "pragmatisme commercial" des Pays-Bas vis-à-vis de la religion semble également se retrouver dans les productions artistiques de l'époque. En effet, il paraîtrait risquer de montrer ses affinités idéologiques dans un marché de l'art ouvert, même si dans les faits, de nombreux artistes sont inquiétés pour leurs affiliations religieuses (cf. Jan Massys). Les arts visuels aux Pays-Bas sont moins explicites dans leurs approches des idées religieuses par rapport à la production allemande, polémique et virulente. Dans ce contexte d'apparente "tolérance" religieuse, cette modération et cette subtilité contribuent peut-être au succès des artistes, ainsi que les nombreuses possibilités d'interprétation des œuvres.²²⁷ Une catégorie d'œuvres en particulier va connaître un essor au XVIe siècle : les *moralia*, les images à fonction moralisatrice. Cela s'explique à la fois par le début du collectionnisme aux Pays-Bas, où les amateurs d'art éprouvent une certaine fierté à pouvoir comprendre des œuvres d'une grande complexité, mais également par la Réforme. L'influence est mutuelle : avec le succès des sujets

²²⁵ POLLMAN 2006, pp.90-96

²²⁶ *Ibid*, pp.91-92

²²⁷ Peter W. PARSHALL, "Kunst en reformatie in de Noordelijke Nederlande – enkele gezichtspunten", in *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol.35, n°3, 1987, pp.164-168

de réflexion sur la vie quotidienne et la morale, l'art hollandais prépare aussi le terrain pour le calvinisme dans le nord des Pays-Bas, en tant que religion qui entend également régir la sphère privée. Cette accointance entre art et religion peut sembler inattendue, surtout dans une région traversée par différentes crises iconoclastes. Mais après que celles-ci aient vidé les églises, le conflit entre calvinisme et images se trouvait résolu, et la demande privée pour les œuvres artistiques a pu continuer d'augmenter, à la fois chez les catholiques et les protestants (avec des attentes différentes). La croissance du marché ouvert et les collections spécialisées ont contribué à remplacer les commandes religieuses pour les artistes du nord des Pays-Bas.²²⁸

A côté des images moralisatrices, on trouve des iconographies "historiques" qui représentent des moments réels, comme les batailles de Charles Quint, ou inventés, comme les histoires bibliques. Nous verrons que dans le cas de Judith, les artistes vont représenter son histoire, mais également l'utiliser dans des séries à visée moralisatrice.

²²⁸ *Ibid*, pp.170-173

B. Judith comme exemple : Vivès, Erasme et Corneille Agrippa

A côté des Protestants, les catholiques produisent également des oeuvres qui nous donnent à voir leur vision de la femme et de son éducation, et par extension, quelle place ils laissent à des modèles telle que Judith. Nous nous attarderons sur trois volumes qui ont chacun connu un certain succès dans les anciens Pays-Bas : *L'Institution de la Femme Chrétienne* de Juan Luis Vivès, *De l'excellence et de la supériorité de la femme* de Corneille Agrippa, et *De Vidua Christiana* d'Erasme.

Ces trois ouvrages s'inscrivent dans un contexte culturel, long de près de quatre siècles, qu'on a appelé "la querelle des femmes". Les chercheurs voient en Christine de Pizan la précurseuse de ce mouvement, à un moment où le visage de l'Europe change : les femmes aristocratiques perdent de leur pouvoir, tandis qu'émerge la femme bourgeoise, maîtresse de maison. Les femmes autrices qui vont s'insurger contre ces changements font partie d'une classe bourgeoise supérieure, ayant eu accès à l'éducation et baignant le plus souvent dans un milieu humaniste.²²⁹ Elles vont entre autres utiliser des exemples historiques pour montrer la capacité des femmes à gouverner, au même moment où la formation de l'état moderne diminue le pouvoir des grandes familles aristocratiques et place l'unité familiale patriarcale comme base pour la construction de la société.²³⁰ Les auteurs masculins humanistes, même quand ils prônent une éducation égale pour la femme, vont le faire dans cette idée de construction familiale, à l'exception de quelques-uns qui vont utiliser le genre de panégyrique pour mettre en avant la supériorité féminine. Puisque Judith est une veuve, nous nous intéresserons plus particulièrement à ce que préconisent les auteurs pour ce type particulier de femmes.

i. *L'Institution de la Femme Chrétienne* (1524), de Juan Luis Vivès

Juan Luis Vivès (1493-1540) est un théologien, philosophe et pédagogue espagnol de la première moitié du XVIe siècle. Parmi ces traités d'éducation, nous en trouvons un dédié à celle des femmes, *L'Institution de la Femme Chrétienne* (*De Institutione Feminae*). Ecrit en 1523 et publié en 1524, il est dédié à la reine d'Angleterre Catherine d'Aragon, pour

²²⁹ Joan KELLY, "Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400-1789", in *Signs*, vol.8, n°1, 1982, pp.4-8

²³⁰ *Ibid*, pp.20-23

l'éducation de sa fille Marie Tudor, future reine d'Angleterre. Le livre connaît un succès notable, réimprimé huit fois avant 1600.²³¹ Ce livre s'inscrit dans un débat plus large sur l'éducation des femmes, débat qui existe depuis le bas Moyen Âge et qui refait surface au XVI^e siècle à la faveur de l'humanisme. Le consensus médiéval était qu'une femme n'avait pas besoin d'une éducation aussi poussée que celle d'un homme, étant donné que son rôle se confinerait à celui de maîtresse de maison. Si quelques voix (dont la plus célèbre est Christine de Pizan dans sa *Cité des Femmes*) s'élèvent contre ces affirmations pour donner aux femmes une plus grande éducation (et donc une plus grande liberté), ils restent néanmoins d'accord que la maison reste la place idéale de la femme.²³² Les humanistes vont suivre cette voie ; Vivès en particulier va exprimer l'idée que l'éducation des femmes contribue au bonheur des maris.²³³ Dès lors, il encourage vivement l'éducation de toutes les jeunes filles, même celles qui seraient moins aptes, mais en réaffirmant l'idée selon laquelle elles ne sont pas aptes à enseigner, et qu'elles doivent apprendre en silence, "la vue baissée, vue mais pas entendue".²³⁴ Il condamne les jeunes filles qui se marient en s'étant faites voir, en ayant été parées de bijoux, ou en ayant appris à danser et à faire la conversation : pour elles, il préfère qu'elles ne se marient jamais, ou qu'elles soient mariées à Jésus (donc nonne), que d'être "mariée au Diable puis à l'homme".²³⁵ En conclusion, la jeune femme doit avant tout être chaste plutôt qu'éduquée, parce que la chasteté est la seule vertu qui lui est nécessaire.²³⁶ Il ne s'agit pas ici d'un plaidoyer pour les femmes, mais plutôt de démontrer que malgré leurs grandes faiblesses, les femmes peuvent être modelées de telle sorte à satisfaire les hommes, et à vivre une vie sereine et tranquille.²³⁷

Plus qu'un manuel d'éducation, c'est avant tout un manuel de conduite, et il couvre tous les âges de la femme. Ainsi, le troisième volume s'intéresse aux veuves. C'est un état dangereux que le veuvage, parce que les erreurs de la femme ne peuvent plus être imputées à son mari, et dès lors sa vraie nature peut se révéler, une fois sortie de la "prison" du mariage.²³⁸ De fait, il déconseille aux veuves de sortir en public, si ce n'est accompagnée de femmes

²³¹ Gloria KAUFMAN, "Juan Luis Vives on the Education of Women", in *Signs*, vol.3, n°4, 1978, p.893

²³² A.D. COUSINS, "Humanism, Female Education, and Myth: Erasmus, Vives and More's *To Candidus*", in *Journal of the History of Ideas*, vol.65, n°2, 2004, pp.214-215

²³³ *Ibid*, p.217

²³⁴ Juan Luis VIVES, *De Institutione feminae Christianae*, édité par Constant MATHEEUSSEN & Charles FANTAZZI, traduit par Charles FANTAZZI, Leyde : Brill, vol.1, 1996, p.41

²³⁵ *Ibid*, p.199

²³⁶ *Ibid*, p.63

²³⁷ COUSINS 2004, p.225

²³⁸ Juan Luis VIVES, *De Institutione feminae Christianae*, édité par Constant MATHEEUSSEN & Charles FANTAZZI, traduit par Charles FANTAZZI, Leyde : Brill, vol.2, 1996, pp. 220

“graves et anciennes”.²³⁹ Enfin, même s’il annonce que l’interdiction de remariage serait hérétique, il avance tous les arguments pour montrer qu’une veuve ne trouverait aucun bien en secondes noces, et qu’il vaut mieux qu’elle reste dans un état de chaste veuvage.²⁴⁰ Bien qu’il ne cite pas le nom de Judith, on peut observer que son comportement correspond à celui prescrit par Vivès : elle ne se pare jamais, vit recluse, ne sort qu’avec sa servante, ne se remarie pas et disparaît de la vie publique une fois son œuvre accomplie. Erasme, son ami humaniste, va effectivement prendre la Béthulienne en exemple pour toutes les veuves.

ii. *De Vidua Christiana* (1529), d’Erasme

Erasme a écrit plusieurs traités sur l’éducation des jeunes filles et sur le mariage. Nous nous concentrerons ici sur son *De Vidua Christiana*, publié en 1529 et dédié à la reine Marie de Hongrie, après la mort de son époux Louis. Erasme l’écrit à la demande du confesseur de Marie, Johannes Enckel, alors que tous les deux sont plutôt partisans de la Réforme de Luther. Ainsi, Erasme semble peu enthousiaste à l’idée de ce projet, mais l’entreprend néanmoins, probablement pour convaincre la reine de rester dans le giron de l’Église romaine.²⁴¹ Ce traité arrive aussi à un moment où Erasme est attaqué par les Catholiques pour ses prises de position qui, selon eux, ont facilité la Réforme (et nous avons déjà pu voir les accointances existantes entre la pensée humaniste érasmienne et celle de Luther). En le dédiant à Marie de Hongrie, il espère ainsi s’attirer les faveurs de la famille Habsbourg, au moment où ses thèses sont condamnées en France et en Espagne.²⁴²

Dans le *De Vidua*, bien qu’il rappelle l’importance du mariage et de la procréation pour les femmes en tant que devoir et service à Dieu, Erasme s’emploie à démontrer qu’il vaut mieux pour les veuves rester chastes et ne pas se remarier. Selon lui, l’exemple à suivre est celui de Judith : les veuves doivent placer tous leurs espoirs en Dieu pour être une “vraie Judith”.²⁴³ Chercher à se remarier, c’est contrevenir à cette indication ; de plus, le Christ offre un meilleur

²³⁹ *Ibid*, p.227

²⁴⁰ *Ibid*, pp.232-242

²⁴¹ William E. SMITH III, “Unintended Bigamies: Holy Widowhood, Marriage and “Sponsa Christi” in Erasmus’ “De Vidua Christiana””, in *The Harvard Theological Review*, vol.10, n°2, 2017, p.243

²⁴² *Ibid*, pp.246-247

²⁴³ ERASME, “De Vidua Christiana (1529)”, in *Collected Works of Erasmus, LXVI: Spiritualia: Enrichidion; De Contemptu Mundi; De Vidua Christiana*, traduit par Jennifer TOLBERT ROBERTS, Toronto : University of Toronto Press, 1974-, cité dans Erika RUMMEL (ed.), *Erasmus on Women*, Toronto : University of Toronto Press, 1996, pp.194-195

réconfort que “cent mariages”.²⁴⁴ Ainsi, Judith choisit de ne pas se remarier parce qu’elle perçoit une “servitude” dans le mariage : il faut répondre aux besoins de son époux, qui est une tâche certes noble, mais au détriment du temps qu’il faudrait accorder à Dieu et à la prière, alors que les veuves, au contraire, ont tout le loisir de se dévouer entièrement à la piété.²⁴⁵ Judith se pare uniquement pour sauver son pays, pas pour chercher un nouvel époux ; elle est honorée parce qu’elle craint Dieu et personne ne dit du mal d’elle ; elle garde un lien spirituel avec son époux et oublie ainsi les choses charnelles, comme doivent le faire les meilleures veuves.²⁴⁶

Cependant, Erasme sait que la destinataire de cette œuvre est une jeune femme de l’aristocratie, sans enfant, et qui est donc destinée à se remarier. Ainsi il trouve un moyen de la rassurer : le mariage est un bon moyen pour maintenir les jeunes femmes veuves dans le bon chemin, et une femme mariée peut également être une “veuve spirituelle”, si son vrai amour va à Dieu, comme elle le ferait si elle était réellement veuve.²⁴⁷

Pour Erasme, il y a donc plus de prestige à avoir un mariage “spirituel” avec le Christ, qu’un mariage “humain”. En effet, être attaché au mauvais mari peut sévèrement nuire à la chasteté de l’épouse.²⁴⁸ Cette conception peut paraître en contradiction avec la vision qu’Erasme avait précédemment donnée du mariage, notamment dans *Institution du Mariage*, où il semble se positionner contre la chasteté perpétuelle et les vœux monacaux. Bien qu’il reconnaisse la sexualité comme étant inhérente à la nature humaine, il indique toutefois qu’elle est un “obstacle à la poursuite plus intense de Dieu à travers la prière et la méditation”.²⁴⁹ Le mariage chaste est donc la meilleure solution à ses yeux, meilleur même que le célibat : si les époux viennent à faillir et succomber à leur incontinence, ils peuvent le faire ensemble, sans tomber dans le péché de la luxure.²⁵⁰

iii. *De l’excellence et de la supériorité de la femme (1529), de Corneille Agrippa*

²⁴⁴ *Ibid*, p.196

²⁴⁵ *Ibid*, p.197

²⁴⁶ *Ibid*, pp.199-206

²⁴⁷ *Ibid*, pp.214-225

²⁴⁸ SMITH 2017, pp.250-252

²⁴⁹ Alan W. REESE, “Learning Virginité: Erasmus’ Ideal of Christian Marriage”, in *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, tome 57, n°3, 1995, pp.553-555

²⁵⁰ *Ibid*, p.557

En opposition avec les deux auteurs précédents, Agrippa part d'un postulat tout à fait contraire : la femme n'est pas l'égal de l'homme, elle lui est supérieure. Si le Diable tente la femme en premier, c'est parce qu'il voit à quel point elle est la créature parfaite.²⁵¹ Il reprend même des exemples bien connus du "pouvoir des femmes", comme Samson et Dalila ou l'idolâtrie de Salomon, pour en tirer des conclusions positives sur les femmes.²⁵² Plus intéressant encore, Agrippa nous explique comment les Saintes Ecritures louent les "mauvaises" actions des femmes plutôt que la bonté des hommes, et il cite notamment l'exemple de Judith : "Puis, une fois qu'Holopherne fut endormi par ces paroles flatteuses, elle le frappa à la nuque et lui trancha la tête. Peut-on, je vous prie, imaginer avis plus déloyal, ruse plus cruelle, trahison plus fourbe ? et c'est pour cela que l'Ecriture la bénit, la loue, l'exalte, et l'iniquité de la femme est estimée infiniment supérieure aux bonnes actions de l'homme".²⁵³ Paradoxalement, quelques chapitres plus loin, il indique que tout le mal vient des hommes, et que par conséquent, si certaines femmes sont mauvaises, c'est la faute de leur mari.²⁵⁴ Il invoque encore une fois Judith, pour rappeler que Jérôme l'offre en modèle pour les femmes, et les hommes, parce que sa chasteté lui a permis d'être récompensée par Dieu.²⁵⁵

Il s'insurge donc de l'état des choses pour les femmes à son époque : pour lui, elle se retrouve "maintenue oisive à la maison dès ses premières années, et comme si elle était incapable de fonctions plus importantes, elle n'a pas d'autre perspective que les aiguilles et le fil"²⁵⁶, alors qu'il a montré plus haut qu'elle était à l'origine "de tout ce qui est bon", c'est-à-dire les arts libéraux, les sciences et les vertus.²⁵⁷ Il conclut en disant que le message de l'Ecriture, qui donne autorité aux hommes sur les femmes, a été dévoyé, et que la femme n'est en réalité pas faite pour obéir à l'homme.²⁵⁸

Curieux texte que nous avons ici ! Sa genèse commence en 1509, quand Agrippa recherche les faveurs de Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas ; il lui faudra cependant 20 ans pour finaliser le texte et l'offrir à sa destinatrice. Le texte est donc publié en 1529 à Anvers, et

²⁵¹ Heinrich CORNELIUS AGRIPPA VON NETTESHEIM, *De Nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, édition critique d'après le texte d'Anvers 1529 par Charles BENE, traduit par Odette SAUVAGE, Genève : Droz, 1990, p.106

²⁵² *Ibid*, pp.107-108

²⁵³ *Ibid*, p.108

²⁵⁴ *Ibid*, p.111

²⁵⁵ *Ibid*, p.115

²⁵⁶ *Ibid*, p.118

²⁵⁷ *Ibid*, pp.111-113

²⁵⁸ *Ibid*, p.119

lui assure un poste à la cour de Marguerite en tant que consultant et historiographe.²⁵⁹ C'est donc à une veuve que s'adresse l'ouvrage, et une veuve de pouvoir, ayant été faite gouvernante des Pays-Bas en 1507. Le texte divise les chercheurs, entre ceux qui y voient un paradoxe, où Agrippa en vérité utilise l'ironie et cherche à se moquer des femmes, et ceux qui considèrent le sérieux de l'auteur et ce texte comme un "traité théologique" mettant en évidence son interprétation de la Genèse. Pour Perrone Compagni, l'intérêt du texte réside dans son ancrage culturel, dans une société où le genre littéraire du panégyrique féminin ouvre le débat sur la structure sociale tout entière.²⁶⁰ En effet, Agrippa se trouve dans la lignée d'une tendance "proto-féministe" qui commence au XVe siècle, notamment avec l'ouvrage *Le Triomphe des Dames* de Rodriguez de la Camara.²⁶¹

Nous avons donc ici trois ouvrages catholiques, destinés d'abord aux femmes de l'élite, mais qui vont connaître une diffusion importante au sein de la population. On constate également le reniement des thèses de Luther par les humanistes. Si leurs arguments et avancées philologiques ont grandement contribué à la germination des grandes idées réformatrices, on voit que les humanistes désormais cherchent à s'en éloigner le plus possible, devenus suspects aux yeux des catholiques. Ainsi, ils vont continuer à prêcher une forme de chasteté pour les femmes, dans laquelle Judith reste un modèle de référence.

²⁵⁹ Vittoria PERRONE COMPAGNI, "L'Innocenza di Eva. Retorica e Teologia nel "De Nobilitate Foeminei Sexus" di Agrippa", in *Bruniana & Campanelliana*, vol.12, n°1, 2006, pp.59-60

²⁶⁰ *Ibid*, p.62

²⁶¹ Sur les similitudes entre les deux ouvrages, on peut consulter Roland ANTONIOLI, "L'Image de la Femme dans le *De Nobilitate et Præcellentia Foeminei Sexus* d'H.C. Agrippa", in *Acta Universitatis Lodziensis*, folia litteraria n°14, 1985, pp.27-39

C. Dans les faits : les femmes au XVI^e siècle en Allemagne et aux Pays-Bas

Nous avons examiné les différentes théories qui veulent réguler la société et la vie des femmes en particulier. Mais qu'en est-il dans la réalité pour les femmes vivant en Allemagne et dans les anciens Pays-Bas au XVI^e siècle ?

Les ouvrages que nous avons cités plus haut concernent les femmes de l'aristocratie, auxquelles ils sont destinés. En effet, nous pouvons citer d'importants noms de régentes, gouvernantes ou reines qui ont choisi de rester dans le veuvage. Chez les Catholiques, on peut citer Louise de Savoie et Marguerite d'Autriche, toutes les deux ayant une influence considérable sur les arts grâce à leur divers patronage. Du côté protestant, la reine de Navarre Jeanne d'Albret se convertit pleinement au calvinisme : elle soutiendra également les arts et la littérature dans ce sens. Elle s'est séparée de son mari et ne se remariera pas après la mort de celui-ci pendant les guerres de religion françaises.

Plusieurs de ces femmes vont commissioner des œuvres autour de Judith, ou y être associée pour servir d'exemple à suivre pour des femmes amenées à être proche du pouvoir (comme elle l'était déjà au Moyen Âge). Nous avons déjà évoqué le cas de Lucrezia Tornabuoni, qui se retrouve officieusement à la tête de Florence à la mort de son époux. On trouve aussi des tableaux vivants dédiés à Judith dans les entrées triomphales de consort dans les villes des anciens Pays-Bas, comme Marguerite d'York ou Jeanne de Castille. Marguerite d'Autriche possédait également plusieurs tapisseries figurant Judith, une perdue et une connue grâce au carton de Bernard van Orley.²⁶² Jeanne d'Albret commande une pièce de théâtre à Guillaume Salluste du Bartas, *La Judit* (1574), qui englobe à la fois un exemple à suivre pour les femmes aristocratiques, et les préoccupations politiques contemporaines autour de la résistance et du tyrannicide, en plein contexte des guerres de religion.²⁶³ De manière générale, Judith peut être

²⁶² Maryan AINSWORTH, Abbie VANDIVERE, "Judith with the Head of Holophernes: Jan Cornelisz Vermeyen's Earliest Signed Painting", in *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol.6, n.2, 2014 [en ligne, <https://jhna.org/articles/judith-with-the-head-of-holophernes-jan-cornelisz-vermeyen-earliest-signed-painting/>, consulté le 24 juin 2024]

²⁶³ Sur ces deux sujets, on peut se référer à Katherine S. MAYNARD, "To the Point: The Needle, The Sword, and Female Exemplarity in Du Bartas' "La Judit"", in *Romance Notes*, vol.46, n.2, 2006, pp.169-181, et Robert CUMMINGS, "The Aestheticization of Tyrannicide: Du Bartas' La Judit", in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, pp.227-238

prise comme exemple autant pour les cheffes catholiques que protestantes pour justifier leur activité politique et militaire.²⁶⁴

Cette attraction pour Judith (et d'autres femmes bibliques et historiques) peut être mise en avant par le paradoxe qu'elle propose aux lecteurs : tout en respectant l'ordre patriarcal de la société, elle parvient temporairement à s'emparer d'un certain pouvoir politique et militaire pour défendre l'intérêt commun. Dans la réalité, ce paradoxe s'applique aux femmes que nous venons de citer : elles ne transgressent pas les limites imposées par la société de leur temps ; quand elles le font, c'est souvent par besoins, soit économiques soit parce que leur situation maritale le demande. Leur pouvoir s'obtient en utilisant le système, en le contournant et en utilisant ses incohérences, pas en le détruisant.²⁶⁵ L'espace de pouvoir de ces femmes ne peut donc être compris qu'en étudiant les structures politiques, sociales et culturelles de leur temps.²⁶⁶

Nous avons évoqué les femmes de l'élite, qui ne composent qu'une infime partie de la population. Qu'en est-il dans les autres couches de la société ? En Allemagne, un des grands changements pour les femmes arrive au moment de la fermeture des couvents. Beaucoup de nonnes sont forcées de retourner dans leur famille ou de se marier pour s'en sortir ; certaines sont même sorties de force, et quand d'autres s'échappent de leur propre chef, elles sont reprises par la propagande luthérienne, comme la propre femme de Luther, Katherine von Bora. Quand des résistances existent, elles sont souvent le fait de couvents importants, avec des nonnes issues de l'aristocratie ; pour les établissements qui échapperont à la fermeture, la Contre-Réforme catholique va durcir leur clôture.²⁶⁷ Pour la société laïque, l'emphase est mise sur le mariage : le texte de Luther sur la vie conjugale circule dans les milieux lettrés ; pour les autres, on met en place tout un visuel (comme les pièces de théâtre), qui va rejeter les martyrs vierges de la tradition catholique. Partout, les prédicateurs protestants prêchent l'importance du mariage : la maternité et l'obéissance au mari sont les devoirs ultimes de la femme envers Dieu, si bien que même si son époux est resté catholique, elle lui reste subordonnée. Une femme seule, non-mariée, attire la suspicion de la communauté ; les veuves, si elles sont moins

²⁶⁴ Sur ce sujet, voir Kathleen WILSON-CHEVALIER, "Art Patronage and Women (including Habsburg) in the orbit of King Francis I", in *Renaissance Studies*, vol.16, n.4, 2002, pp.474-524

²⁶⁵ Martha HOWELL, "The Problem of Women's Agency in Late Medieval and Early Modern Europe", in *Women and Gender in the Early Modern Low Countries*, Leyde : Brill, 2019, pp.22-24

²⁶⁶ *Ibid*, p.26

²⁶⁷ Merry E. WIESNER, "Nuns, Wives and Mothers: Women and the Reformation in Germany", in Sherrin MARSHALL (ed.), *Women in Reformation and Counter-Reformation Europe*, Indiana : Indiana University Press, 1989, pp.9-11

suspectes, ont besoin d'importantes ressources financières pour pouvoir rester seules, et elles doivent demander des permissions pour pouvoir travailler.²⁶⁸ Même si les femmes sont englobées dans la théorie du sacerdoce universel de Luther, les autorités leur interdisent de prêcher en public ; si certaines parviennent à faire publier des œuvres à caractère religieux, pour la majorité des femmes, leur rôle se cantonne au territoire de la maison, où elles sont considérées comme des “missionnaires domestiques”. Elles partagent le cathéchisme avec leurs enfants et leurs domestiques, et elles peuvent aider à la conversion de leur mari.²⁶⁹ On assiste à une disparition progressive de la femme dans les lieux publics : leur rôle diminue dans les cérémonies publiques comme les mariages, elles ne peuvent pas faire partie des guildes (si elles travaillent, c'est en fonction de leur mari) et ne participent donc pas aux processions organisées par celles-ci ; leur identité est attachée à leur vie de famille. Tout cela est également associé à une perte de modèles féminins avec la disparition du culte des saints et de la Vierge ; même dans la Contre-Réforme, on observe une diminution du nombre de saintes reconnues.²⁷⁰ Ainsi, en Allemagne, la réponse des femmes à la Réforme est conditionnée par leur genre : elles doivent rester dans le cadre familial. Avec la fermeture des couvents et l'impossibilité de rejoindre les guildes, elles perdent aussi la capacité à s'exprimer collectivement, là où les hommes peuvent le faire à travers ces dernières ou des universités.²⁷¹ Pire, c'est tout le système des guildes qui, en Allemagne, participe activement à l'effacement des femmes de la vie publique et ouvrière : parce qu'il s'agit d'un territoire politiquement fragmenté, ces organisations locales s'imposent comme essentielles à la vie d'une communauté (notamment grâce aux rentrées d'argent) et peuvent imposer leurs règles comme elles l'entendent. C'est la conclusion à laquelle arrive Sheilagh Ogilvie, tout en précisant qu'il s'agit ici d'un “exceptionnalisme allemand” : pour elle, l'autorité centralisée d'autres états, comme dans les anciens Pays-Bas, tempèrent le pouvoir des guildes.²⁷²

Dans les anciens Pays-Bas en effet, le paysage est plus nuancé. Là-bas, les femmes jouissent d'une plus grande “liberté”, et notamment les veuves. Là où, dans le reste de l'Europe, elles se remarient le plus souvent rapidement, face à des problèmes financiers à la mort de leur époux, et parfois entrent en conflit avec les héritiers, qui leur disputent la succession, les veuves dans les anciens Pays-Bas continuent de jouir des libertés légales qu'elles obtiennent. A Anvers

²⁶⁸ *Ibid*, pp.13-20

²⁶⁹ *Ibid*, pp.15-18

²⁷⁰ *Ibid*, pp.14-23

²⁷¹ *Ibid*, pp.25-26

²⁷² Sheilagh OGILVIE, “How Does Social Capital Affect Women? Guilds and Communities in Early Modern Germany”, in *The American Historical Review*, vol.109, n°2, 2004, pp.325-359

notamment, celles-ci reprennent souvent le contrôle des entreprises de leur défunt mari, particulièrement dans le milieu de l'imprimerie, où elles sont acceptées par les représentants masculins de l'industrie et collaborent avec eux.²⁷³ Cette exception néerlandaise et anversoise leur permet également de continuer la publication de textes interdits par l'Inquisition et le gouvernement impérial, souvent en continuité avec la production de leur époux, les autorités anversoises étant peu enclines à condamner un commerce fructueux financièrement. Ces veuves ne sont pas inquiétées grâce à leur liberté et à la clémence des autorités.²⁷⁴ La Guerre de 80 Ans va également impliquer les femmes dans la défense du pays – à condition toujours de rester dans les limites du patriarcat. Les femmes qui abandonnent leur famille ou se travestissent en homme sont durement condamnées ; paradoxalement, elles sont aussi moins sévèrement jugées si elles participent aux émeutes (la femme étant naturellement faible, on lui pardonne ses erreurs de jugement).²⁷⁵ Les femmes sont très impliquées dans la vie religieuse (on y trouve trois fois plus de nonnes que dans le reste de l'Europe) et participent aux critiques adressées au clergé au début du XVIe siècle, dans une veine humaniste (c'est-à-dire pour le réformer, pas le supprimer). Quand les Protestants hollandais dissolvent les couvents et les béguinages, les femmes qui en sortent récupèrent leur dot et sont autorisées à continuer à vivre en communauté. Tout ceci à une condition très importante : le soutien de la famille, souvent riche, qui permet à ses femmes de continuer leur existence comme elles l'entendent.²⁷⁶ Encore une fois, les "transgressions" sont rendues possibles, mais toujours au sein du système patriarcal : sans ce soutien, ces femmes deviennent rapidement marginales. Le gouvernement de la maison devient analogue au gouvernement de la société, et si les femmes participent activement au premier, elles ont par conséquent leur place dans le second. Ce "fétichisme de la domesticité" mais aussi les angoisses de certains hommes par rapport au rôle de ces femmes, se retrouveront dans l'art hollandais du XVIIe siècle, celui de son âge d'or. A cette époque d'ailleurs, la liberté des femmes hollandaises choquera certains observateurs étrangers.²⁷⁷

²⁷³ Victoria CHRISTMAN, "The Coverture of Widowhood: Heterodox Female Publishers in Antwerp, 1530-1580", in *The Sixteenth Century Journal*, vol.42, n°1, 2011, pp.78-82; on peut également citer l'exemple de Volcxken Diericz, la veuve de Hieronymus Cock, qui reprend la maison *Aux Quatre Vents* après la mort de ce dernier, avec succès.

²⁷⁴ *Ibid*, pp.91-97

²⁷⁵ Sherrin MARSHALL, "Protestant, Catholic and Jewish Women in the Early Modern Netherlands", in MARSHALL 1989, pp.122-125

²⁷⁶ *Ibid*, pp.125-130

²⁷⁷ Simon SCHAMA, "Wives and Wantons: Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art", in *Oxford Art Journal*, vol.3, n°1, 1980, pp.5-13

Les régions réformées, l'Allemagne d'abord puis les Pays-Bas, vont donc voir l'émergence d'une société patriarcale, fondée sur l'importance du mariage et de la maternité, qui écartent les autres voies possibles (comme le clergé ou les vœux monastiques), aussi bien pour les hommes que pour les femmes. Les autorités religieuses et temporelles vont travailler ensemble pour établir une "police" morale pour créer une "Cité de Dieu", dont l'exemple le plus frappant sera la théocratie mise en place par Calvin à Genève. Dans cette optique, les péchés vont être "générés" : on attribuera plus facilement les vices du jeu et de la violence aux hommes, alors que ceux de l'adultère et du concubinage reviennent aux femmes.²⁷⁸ La luxure devient l'apanage de ces dernières, et elles sont toutes susceptibles de séduire les hommes ; la rhétorique réformatrice de manière générale va mettre l'emphase sur les sexualités supposément débridées des opposants, comme les prêtres catholiques. Les clercs protestants doivent quitter leur milieu, souvent totalement masculin, pour se marier et prouver leur masculinité par rapport au sexe opposé et aux autres hommes, créant ainsi une anxiété, surtout parce que le mariage devient une condition préalable pour participer à la vie de la communauté (faire partie des guildes ou occuper une place d'autorité dans la ville). Le "vrai" homme est donc celui qui règne sur son foyer et qui, par extension, se montre digne de diriger la communauté ; l'idée que les femmes pourraient prendre le pouvoir (ce qu'elles menacent de faire quand les choses ne se passent pas comme elles l'entendent, par exemple au début de la Réforme quand elles souhaitent voir leur ville adhérer aux idées luthériennes) est perçue comme une véritable défaite de la masculinité²⁷⁹, d'où leur progressive exclusion du monde du travail et des organismes décisionnaires, comme les guildes. La Réforme, en mettant l'accent sur l'importance du mariage et de la famille, est donc articulée autour de ces anxiétés sur la masculinité et la féminité : il faut mettre de l'ordre dans les relations sexuelles pour éviter la colère de Dieu, et le déclin du foyer familial est associé au déclin de la cité.²⁸⁰ Les régions catholiques voient, elles aussi, un renforcement de l'autorité masculine et du contrôle des femmes, à travers les sermons, les manuels d'éducation et la clôture des couvents. Cette division claire des rôles hommes/femmes va entraîner une nouvelle vague de dévotion mariale dans la Contre-Réforme, aussi en réponse aux doctrines de Luther qui lui donnent une

²⁷⁸ Lyndal ROPER, *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*, London/New York : Routledge, 1994, pp.38-40

²⁷⁹ *Ibid*, pp.41-46

²⁸⁰ *Ibid*, pp.46-47

importance moindre. Cette dévotion va naître dans les milieux masculins, notamment les Jésuites, qui ne sont pas confrontés aux “dangers” féminins.²⁸¹

Ces inquiétudes et cette division de la société, cette association des femmes à la luxure, va permettre le succès et l’augmentation du thème de la jeune femme et la mort (en particulier dans les gravures) et celui du topos du *Pouvoir des Femmes*, surtout dans les milieux urbains.

i. Le topos du *Pouvoir des Femmes*

Le topos du *Pouvoir des Femmes* reprend un ensemble de personnages connus (bibliques ou mythologiques) qui permettent de montrer les vices féminins et les dangers de l’amour ; grâce à la séduction et la ruse, elles parviennent à supplanter les hommes, souvent des figures héroïques et reconnues comme sages. Ce “pouvoir féminin” n’est pas représenté par des exemples individuels et personnels aux auteurs qui le mettent en avant, mais par des exemples bibliques ou historiques, lui donnant ainsi une portée plus universelle.²⁸²

La littérature patristique met en premier en avant le côté foncièrement “mauvais” de la nature féminine à cause du péché originel, auquel les femmes peuvent résister uniquement en restant vierges. Le choix de femmes bibliques pour illustrer ce propos permet d’ancrer l’argument dans la parole divine et le rend incontestable. Il deviendra un lieu commun jusqu’au XIIe siècle, où des nuances commencent à apparaître, notamment grâce à l’émergence de la culture laïque. Repris dans la littérature courtoise et chevaleresque, le topos devient celui du *Pouvoir de l’Amour*, et les femmes peuvent elles aussi en être victimes.²⁸³ Christine de Pisan, dans son *Epistre au Dieu d’Amour* (1399), va dénoncer le topos comme une invention du clergé pour diffamer les femmes, qui ne sont pas aussi mauvaises que les hommes le prétendent ; d’ailleurs, ce sont le plus souvent eux qui trompent ou tuent. Elle démontre que, contrairement à ce que les auteurs ont toujours tenté de faire paraître, le topos ne représente pas une vérité universelle, et qu’eux-mêmes utilisent les mots pour tromper (comme ils accusent les femmes de le faire).²⁸⁴

²⁸¹ *Ibid*, p.39

²⁸² Susan L. SMITH, *The Power of Women: A Topos in Medieval Art and Literature*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995, pp.2-11

²⁸³ *Ibid*, pp.25-61

²⁸⁴ *Ibid*, pp.61-65

L'apparition du topos dans les arts graphiques (la gravure, puis la peinture) correspond au développement de la bourgeoisie urbaine, centrée sur la famille et l'autorité du chef de famille, l'Homme, qui serait menacé par des relations extra-conjugales.²⁸⁵ Il existe, au départ, trois sujets principaux au topos : Samson et Dalilah, l'idolâtrie de Salomon, et Phyllis chevauchant Aristote. Deux de ces sujets sont représentés en gravure à la fin du XVe siècle par le Maître du Livre de Raison (fig.72) ; mais les artistes vont rapidement étoffer la liste. Vers 1514, l'artiste Lucas van Leyden publie une première série de six planches, les *Larges Pouvoir des Femmes*²⁸⁶ (fig.73) qui comprend des sujets bibliques et médiévaux ; puis, en 1517, les *Petits Pouvoir des Femmes*²⁸⁷ (fig.74), une nouvelle série de six gravures, cette fois-ci uniquement avec des sujets bibliques. Lucas van Leyden est, au début du XVIe siècle, un des plus importants artistes de l'Europe du Nord, et ses dessins et gravures connaissent un énorme succès, aussi bien en Europe du Nord qu'en Italie, où ses compositions sont copiées par Raimondi, un des plus importants graveurs italiens.²⁸⁸ Van Leyden, au "canon" du topos, vient ajouter les histoires d'Adam et Eve, de la "bouche de la vérité", d'Hérode et Hérodiade, et du poète Virgile dans un panier. Les deux sujets profanes sont remplacés par les histoires de Jael et Sisera et de Jezebel dans la deuxième série. Les deux vont connaître le succès, et la seconde sera notamment reprise par l'éditeur Doen Pietersz., qui y ajoute des légendes pour expliciter la morale de chaque histoire ; des textes courts, très hostiles aux femmes, et qui seront publiés en néerlandais et en latin, afin de toucher un public le plus large possible.²⁸⁹ Le succès des gravures de van Leyden vient aussi du cadre contemporain dans lequel il inscrit ses personnages : en les représentant dans un lieu et temps donné, il leur donne une apparence de vérité objective.²⁹⁰

Les artistes allemands vont reprendre ces listes "augmentées", en ajoutant également leurs propres épisodes, comme celui de David et Bethsabée (bien que ce soit David qui commette un crime en convoitant la femme d'un autre, Bethsabée reste coupable d'avoir été "trop belle"...). Ces épisodes vont apparaître dans les décorations des lieux de pouvoir, comme les maisons des

²⁸⁵ Sabine LATA, "Von der Macht der Frauen und der List der Weiber", in Daniel HESS & Dagmar HIRSCHFELDER, *Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst and Kultur vom 16. Bis zum 18. Jahrhundert*, Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, vol.3, 2010, p.88

²⁸⁶ Jan Piet FILEDT KOK & Ger LUIJTEN, *Lucas van Leyden, The New Hollstein: Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam : Sound and Vision Publishers, 1996, n°175-180

²⁸⁷ *Ibid*, n°181-186

²⁸⁸ Bart CORNELIS & Jan Piet FILEDT KOK, "The Taste for Lucas van Leyden Prints", in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.26, n°1/2, 1998, p.19

²⁸⁹ Yvonne BLEYERVELD, "Powerful Women, Foolish Men: The Popularity of the 'Power of Women' Topos in Art", in Dagmar EICHBERGER (ed.), *Women of Distinction : Margaret of York/Margaret of Austria*, cat. d'exp., Malines : Schepenhuis Museum, 2005, pp.167-170

²⁹⁰ SMITH 1995, p.200

représentants du pouvoir en Allemagne sous forme de vitraux²⁹¹, ou dans les hôtels de villes, en reliefs sculptés.²⁹² Dans une société bourgeoise patriarcale, où les femmes au pouvoir seraient un échec de la communauté (et un signe du monde à l'envers)²⁹³, où la mauvaise conduite entraîne une perte du statut social, ces représentations du *Pouvoir des Femmes* montrent le chemin à suivre en donnant les exemples à ne pas reproduire.

Si Judith n'est pas incluse dans le topos dans un premier temps dans les arts graphiques, nous allons voir que celui-ci sous-tend néanmoins de nombreuses représentations de la veuve, en mettant en avant sa séduction et sa ruse pour parvenir à assassiner le général, prouvant ainsi le pouvoir "intrinsèque" que les femmes possèdent sur les hommes lorsqu'elles sont séduisantes.

²⁹¹ LATA 2010, p.89

²⁹² BLEYERVELD 2005, p.170

²⁹³ *Ibid*, p.171

D. Judith dans la culture populaire

Le contexte que nous venons d'évoquer va jouer un rôle dans les représentations de Judith dans la culture « populaire » (c'est-à-dire une culture accessible à un plus grand nombre). Les exégètes catholiques et les humanistes ont beaucoup insisté sur la chasteté de Judith, afin d'évacuer un aspect problématique du récit, celui de la ruse de Judith pour venir à bout du général assyrien. Pour eux, la fin justifie les moyens, et la volonté de Dieu peut prendre toutes les formes pour réaliser Son œuvre. Dans les textes éducatifs à destination des femmes, elle est également citée en exemple de chasteté, aussi pour les femmes mariées. Mais cette perception va changer, notamment dans les textes allemands du XIV^e et du XV^e siècle qui ont circulés dans la population.

Elle apparaît dans la poésie didactique, les *Sprüche*, où elle est citée comme typologie mariale, mais aussi parmi les femmes rusées de l'Antiquité et les tyrannicides.²⁹⁴ Elle apparaît aussi dans une autre forme de poésie, apparentée au genre du *miroir des princes*, où l'auteur présente des conseils pour le bon gouvernement, et dans le cas présent, contre la ruse des femmes. Même si son rôle en tant qu'instrument de Dieu est toujours présent, elle est néanmoins présentée comme "rusée" avant d'être "chaste" et elle prend une part active à la mort d'Holopherne, plutôt que d'être simplement guidée par Dieu.²⁹⁵

A partir de ce moment, en littérature, Judith va apparaître parmi la liste des femmes qui ont usé de leur pouvoir pour faire chuter les hommes. Dans une strophe anonyme qu'on retrouve notamment dans un manuscrit du XV^e siècle, l'auteur énumère une série d'hommes célèbres victimes des femmes, dont Holopherne. Le nom de Judith n'est même pas directement cité : c'est bien le destin du général assyrien qui est mis en avant. Le but est clair : prévenir les hommes amoureux du destin qui les attend, puisque même des personnages illustres pour leur sagesse (comme Salomon ou Aristote) ont succombés face aux femmes. Il n'est plus ici question d'une Judith qui serait une figure mariale : elle devient au contraire une comparse de Vénus, destinée à faire chuter les hommes.²⁹⁶

Ce thème de la femme mortelle va connaître un succès important dans la gravure allemande au début du XVI^e siècle, aussi parce que l'Europe connaît une nouvelle vague de conflits avec

²⁹⁴ Henrike LÄHNEMANN, "The Cunning of Judith in Late Medieval German Texts", in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, p.240

²⁹⁵ *Ibid*, pp.240-243

²⁹⁶ *Ibid*, pp. 243-245

les Guerres d'Italie, et que celles-ci amènent une nouvelle maladie, la syphilis ; maladie dont on comprend très vite qu'elle est sexuellement transmissible, dans une alliance amour-mort que nous avons déjà évoquée plus haut, dans la *Judith* de Giorgione.²⁹⁷ Tout un discours moral se développe face à l'épidémie : le malade doit supporter ses douleurs pour racheter sa conduite, comme le Christ pour racheter l'humanité. C'est cette idée qu'on retrouve dans *L'Homme Syphilitique* de Dürer en 1490 (fig.75).²⁹⁸ De plus, face à la réalité de la guerre, les déités guerrières ne font plus recette auprès du public, et on observe au contraire un lent glissement iconographique de leurs représentations vers quelque chose de plus érotisé. Judith, en tant que femme héroïque, n'échappe pas à ce glissement.²⁹⁹ Désormais, dans la gravure, la préférence va aux représentations des prostituées qui suivent les campements de soldats : Altdörfer réalise une série d'œuvres sur le sujet (fig.76). On associe la vie militaire à une certaine liberté sexuelle, impossible dans la société civile, ce qui renforce encore plus l'association de la syphilis avec les soldats, que les populations ont pu observer dans la réalité (la propagation suit les mouvements des troupes françaises se retirant du royaume de Naples).³⁰⁰ Cette interprétation du monde, où l'amour et la mort sont conjoints (fig.77) ne va pas épargner les figures bibliques : ainsi Altdörfer représente Jael et Sisera (fig.78), la figure-compagnon de Judith dans le *Speculum Virginum* et le *Speculum Humanae Salvationis*, sous les traits d'un *landsknecht* (un mercenaire allemand) et d'une courtisane, celle-ci plantant un pieux dans la tempe de ce dernier, représentant ainsi les conséquences funestes de l'amour charnel.³⁰¹

Ces représentations "populaires" (dans le sens où elles sont accessibles à un plus grand nombre), apparaissent aussi dans la littérature, sous la forme de petits feuillets, où le côté séducteur et trompeur de Judith est mis en avant. Lähnemann nous donne l'exemple d'un petit pamphlet d'environ 1560, combinant éléments religieux et populaires (annexe 3). La première page présente une xylographie de Judith, ainsi que les premiers et les derniers vers du poème ; dans les pages internes, le texte reste assez fidèle à celui de la traduction allemande de la Vulgate, tout en prenant quelques libertés.³⁰² A partir du moment où Judith entre dans le camp ennemi, la séduction et la tromperie sont amplifiées en utilisant la métaphore de la chasse, ainsi

²⁹⁷ Peter BROWN, *The Riddle of Jael*, Leyde : Brill, 2018, pp.94-95

²⁹⁸ Florence CHANTOURY-LACOMBE, "Pustules de peinture: épidémie et syphilis dans les arts visuels (XVe-XVIIe siècles)", in *Corps*, vol.2, n°5, 2008, pp.65-73

²⁹⁹ Jennifer R. HALE, "Women and War in the Visual Arts of the Renaissance", in J.R. MULRYNE & Margaret SHEWRING (ed.), *War, Literature and the Arts in Sixteenth-Century Europe*, New York : S. Martin's Press, 1989, pp.45-47

³⁰⁰ *Ibid*, pp.52-54

³⁰¹ BROWN 2018, pp.94-95

³⁰² LÄHNEMANN 2010, pp.246-250

que différentes expressions populaires ; la partie interne du poème s’achève en rappelant que la chute d’Holopherne est causée par son manque d’humilité.³⁰³ Mais sur les vers présents sur la première page, à côté de l’illustration et des premiers vers qui présentent Judith, la conclusion est tout à fait différente : on retrouve ici le motif de la *Weibermacht*, le pouvoir des femmes, en présentant les jeunes femmes comme rusées, et l’impossibilité pour n’importe quel homme, si sage, si fort soit-il, de leur résister. Mis à côté des premiers vers où Judith se présente, l’intention est claire : la placer dans cette même catégorie de femmes rusées qui font tomber les hommes. Alors que les pages intérieures se conforment au récit biblique en justifiant ses actions, la “page d’accroche”, celle visible par le potentiel acheteur, met en avant l’ambiguïté de l’héroïne, soulignant le changement de perception de cette figure par le grand public.³⁰⁴ Encore une fois, c’est l’association amour-mort qui est mise en avant, dès les premiers vers, où Judith se présente comme une femme qui “n’aime pas le badinage”, et qu’elle ne l’a jamais pratiqué avant de “trancher malicieusement la tête d’Holopherne”.

C’est ici un autre exemple du changement culturel vis-à-vis de la représentation des femmes, et en particulier des femmes proches de la guerre, comme l’est Judith dans son histoire, que nous avons évoqué plus haut. Son statut canonique et la typologie mariale ne l’empêcheront plus de subir un remodelage pour mieux convenir à ce nouveau contexte socio-culturel, présent en Allemagne.

A côté de cette littérature populaire, on en trouve une destinée à une classe plus élevée de la population (sans être l’aristocratie). Judith fait l’objet de plusieurs pièces de théâtre au cours du XVI^e siècle en Allemagne. Dans son introduction au Livre de Judith, Luther rappelait que l’histoire pouvait servir d’exemple pour les Chrétiens. Ces pièces vont s’écrire dans un contexte où le protestantisme a désormais pris sa place dans le Saint Empire, et où Judith va apparaître comme une allégorie politique. Dans un premier temps, Holopherne va être associé aux Turcs (une association que nous avons déjà vue, notamment chez Véronèse) dans une pièce de Sixtus Birck (Sixtus Betuleius comme il s’appelle lui-même). Elle est d’abord publiée en allemand en 1532 puis en latin en 1539 ; les deux titres diffèrent légèrement et le titre en latin est plus explicite concernant l’association entre Holopherne et les Turcs.³⁰⁵ Cette pièce s’inscrit dans la lignée des pièces destinées aux écoles pour garçons, dans la tradition humaniste : elles avaient

³⁰³ *Ibid*, p.250

³⁰⁴ *Ibid*, p.251

³⁰⁵ Adelheid STRATEN, *Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert. Studien zur Ikonographie - Materialien and Beiträge*, München : Minerva Publications, 1983, p.19

pour but d’inculquer des valeurs éthiques et politiques, luthériennes ou catholiques. Elles étaient jouées en latin ou en allemand pour un public masculin composé de leurs professeurs et de citoyens importants de la ville.³⁰⁶ Ainsi, une nouvelle fois, le texte va insister sur les qualités masculines de l’héroïne, sur le fait qu’elle n’est qu’un simple instrument de Dieu (sans volonté propre) dont tous les traits de caractère disparaissent au profit de son héroïsme. Pour son public entièrement masculin, Birck s’assure que son héroïne, bien qu’elle soit une femme, soit en fait présentée comme un homme (“sy ist kain fraw, sy ist ain man”, dit un des personnages³⁰⁷). À un moment où la menace des Turcs, mais aussi des guerres de religion, est bien présente, Birck exhorte donc son public à défendre leur foi, comme l’a fait Judith : elle est un exemple pour les hommes (être viril pour sa patrie), et elle est un exemple pour les femmes (parce qu’elle est chaste et qu’elle s’efface au profit de l’action de Dieu).³⁰⁸

L’autre pièce que nous citerons est celle de Hans Sachs, publiée en 1551. Sachs est un des *meistersinger* de Nuremberg, et il va utiliser son talent pour la poésie didactique (les Spruche) pour aider à la propagation des idées de Luther à partir des années 1520, notamment en les faisant illustrer.³⁰⁹ Comme dans la pièce de Birck, Judith est une nouvelle fois perçue comme un exemple religieux dans le contexte de la Réforme, en réduisant le rôle de sa féminité : les traits de séduction et de tromperie ne sont pas mis en avant. Dans ce contexte, elle offre toujours un exemple aux femmes sur comment diriger leur foyer. Judith est employée comme *miroir* (sur lequel nous reviendrons dans le chapitre consacré à sa place dans les cycles féminins), en tant qu’exemple de morale individuelle, plutôt qu’allégorie politique universelle, à un moment où s’organise l’opposition protestante face aux autorités catholiques. De plus, même si l’histoire de Judith est appropriée au contexte contemporain, il serait impossible de transposer son histoire à l’époque moderne, par exemple en faisant d’elle une princesse allemande combattant un général turc. Dès qu’elle cesse d’être un personnage “historique”, elle devient une héroïne impossible à représenter.³¹⁰

³⁰⁶ Barbara BECKER-CANTARINO, “The Dramatic Hero in the Gendered Imaginary of Early Modern Germany. Judith and Holofernes”, in Carolin HAUCK, Monika MOMMERTZ & Andreas SCHLÜTER (eds.), *Tracing the Heroic Through Gender*, Würzburg : Ergon, 2018, p.64

³⁰⁷ Sixtus BIRCK, *Sämtliche Dramen*, édité par Manfred BRAUNECK & Manfred WACHT, vol.2, Berlin/New-York, 1976 [1539], p.161, v.2541-2542, cité par BECKER-CANTARINO 2018, p.68

³⁰⁸ *Ibid*, p.69

³⁰⁹ Rosemarie BERGMANN, “Hans Sachs Illustrated: Pamphlets and Broadsheets in the Service of the Reformation”, in *RACAR: revue d’art canadienne/Canadian Art Review*, vol.17, n°1, 1990, pp.9-16, 89-91

³¹⁰ Henrike LÄHNEMANN, *Hystoria Judith. Deutsche Judithdichtungen vom 12. Bis zum 16. Jahrhundert*, Berlin/New York : De Gruyter, 2006, pp.401-402

Depuis 1517, la politique de Luther en matière de résistance à l'autorité temporelle a changé : à partir du début des années 1530, il consent d'approuver l'opposition à l'empereur, et à la formation de la Ligue de Smalkalde.³¹¹ Un chercheur allemand, Werner Schade, avait mis en avant en 1972 le choix de Judith pour représenter cette Ligue, en lutte pour la survie de sa foi, en désignant les nombreux tableaux de Cranach représentant Judith.³¹² Cette affirmation cependant ne s'appuie sur aucune source, et elle pose également de nombreuses difficultés. Bien que l'exemple de Judith soit utile à une échelle personnelle, pour sa propre morale (parce que Judith a une foi infinie en Dieu et en devient son instrument), on peut difficilement imaginer qu'il soit compatible avec les autres écrits de Luther que nous avons mentionnés plus haut pour en faire un exemple politique. Dans une lettre à l'électeur Jean Frédéric de Saxe, il parle du devoir du père à "protéger sa femme et ses enfants contre le meurtre" (pour justifier la résistance du prince protestant face à l'Empereur)³¹³ ; or, dans l'histoire de Judith, les hommes de la ville ne remplissent pas ce devoir, et c'est une femme qui doit prendre les choses en main. L'exhortation de Luther correspond bien plus à l'histoire de Lucrece, dont les hommes de la famille vengent la mort en se débarrassant de Tarquin, roi tyrannique qui l'a violée et poussée au suicide. Cette histoire élimine complètement la partie "embarrassante" du récit de Judith : ici, la femme ne sort jamais de la sphère privée, elle ne prend pas le rôle de l'homme, elle reste passive³¹⁴ - comme préconisé par Luther dans ses différents traités, et comme il en est dans la société allemande contemporaine.

Judith est également présente dans des pièces de théâtre didactiques aux Pays-Bas : la *Tragédie Sacrée d'Holopherne et Judith* (1596) de Pierre Heyns, est écrite pour l'éducation des jeunes filles du Collège du Laurier, à Anvers. De la même manière que pour les garçons, les pièces étaient représentées devant la famille et les notables de la ville à la fin de l'année, et devaient inculquer aux jeunes femmes les valeurs calvinistes attendues.³¹⁵ Le veuvage étant, en théorie, un état susceptible d'accorder beaucoup plus de droits et de libertés aux femmes, il est important de l'encadrer pour ne pas compromettre l'ordre moral. La pièce oppose donc

³¹¹ Sur le sujet, voir Cynthia GRANT SHOENBERGER, "Luther and the Justifiability of Resistance to Legitimate Authority", in *Journal of the History of Ideas*, vol.40, n.1, 1979, pp.3-20

³¹² Werner SCHADE, "Das unbekannte Selbstbildnis Cranachs", in *Dezennium 2. Zwanzig Jahre*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1972, p.374

³¹³ SHOENBERGER 1979, p.16

³¹⁴ Kristen E.S. ZAPALAC, "Judith "Re-Formed"", in Shelley K. PERLOVE (ed.), *Renaissance, Reform, Reflections in the Age of Dürer, Bruegel and Rembrandt*, University of Michigan-Dearbon, 1994, pp.58-59

³¹⁵ Barbara MARCZUK, "*Tragédie sacrée d'Holopherne et Judith* de Pierre Heyns (1596): un miroir éclaté", in Barbara MARCZUK & Iwona PIECHNIK (eds.), *Discours religieux: langages, textes, traductions*, Kraków : Biblioteka Jagiellońska, 2020, pp.248-250

deux types de veuve : la veuve “mondaine” et la veuve “chrétienne”. Le personnage de la Veuve mondaine sert d’antithèse à celui de Judith, pour renforcer ses vertus.³¹⁶ L’auteur met aussi l’emphase sur le côté reclus de Judith, une préconisation pour les veuves chez Vivès, afin de la faire correspondre aux idéaux féminins contemporains ; on atténue également ses prises de pouvoir, notamment face aux anciens de la ville, en faisant tenir son discours à une allégorie. La séduction et le meurtre ne sont pas mis en scène et sont racontés par un autre personnage.³¹⁷ Cependant, Heyns place dans la bouche de Judith des réflexions politiques propres au calvinisme de l’époque, notamment la justification du tyrannicide et la résistance aux autorités. Ces préoccupations se trouvaient déjà chez du Bartas, dans sa propre version de l’histoire de la veuve, et Heyns inclut donc un monologue où Judith questionne la légitimité de son acte. Ce faisant, elle sort de son rôle féminin et acquiert des qualités “viriles” (des qualités qui seront vantées dans les gravures humanistes de van Heemskerck et Goltzius, cf. infra), et ce caractère exceptionnel est souligné par les autres personnages. Ce côté “héroïque”, en rupture avec les conventions, l’inscrit dans l’épopée divine, et bien qu’elle mette en avant des vertus à imiter pour les veuves, elle reste un cas exceptionnel, qui vient confirmer la règle selon laquelle les femmes “lambda” ne pourront pas imiter son geste viril.³¹⁸

³¹⁶ *Ibid*, pp.252-254

³¹⁷ *Ibid*, pp.256-257

³¹⁸ *Ibid*, pp.258-261

IV. La peinture et la gravure allemande

A. Albrecht Altdörfer

Le premier artiste que nous évoquons est Albrecht Altdörfer. Il produit une gravure sur cuivre³¹⁹ montrant Judith tenant une épée avec ses deux mains, sur laquelle est embrochée la tête d'Holopherne (fig.79). La composition surprend de prime abord par cet aspect, très violent. En règle générale, Judith tient la tête dans sa main, et au Moyen Âge, on pouvait parfois la voir empalée sur les remparts de la ville (fig.4d). Ici, la source d'inspiration d'Altdörfer provient peut-être du *Liber Chronicarum*, la Chronique de Nüremberg, parue en 1493 et illustrée par Michael Wolgemut (fig.80). Sur le folio 69r., on retrouve une représentation de Judith tenant une épée sur laquelle est embrochée la tête d'Holopherne. Contrairement à la représentation d'Altdörfer, la Judith de la *Chronique* est habillée de manière contemporaine.

Pour la composition de sa gravure, l'artiste allemand s'est peut-être inspirée d'une gravure de l'atelier de Mantegna (fig.81).³²⁰ Dans cette gravure italienne, représentant quatre femmes qui dansent, on retrouve la pose du corps de Judith et le drapé du vêtement qui dévoile son épaule et sa jambe gauche. Le graveur Zoan Andrea, originaire de Mantoue, a aussi réalisé une copie du tableau de Mantegna représentant Judith, et où on retrouve également un drapé similaire, et où l'héroïne porte son regard vers la droite de la composition (fig.82).³²¹

La gravure d'Altdörfer est réalisée en pendant avec une représentation du *Suicide de Didon* (fig.83).³²² La composition du vêtement est similaire (à la différence de la jambe), ainsi que celle de la coiffure. L'association Judith/Didon est plutôt surprenante : bien que la reine de Carthage ait pu être une des premières figures de la littérature qualifiée de "preuse"³²³, elle ne fait absolument pas partie de la liste des neuf femmes qui est alors connue en Allemagne (cf. infra). En revanche, cette iconographie se rapproche de celle de Lucrèce, qui se suicide d'une épée dans la poitrine. Or, nous avons vu que les deux héroïnes sont liées, par le fait qu'elles

³¹⁹ Adam von BARTSCH, *Le Peintre Graveur*, édité et traduit par Johann David PASSAVANT, vol.8, Leipzig : J.A. Barth, 1866, p.42, n.1

³²⁰ Franz WINZINGER (ed.), *Albrecht Altdörfer: Graphik. Ulzschnitte, Kupferstiche, Radierungen*, Munich : Piper, 1963, n°158

³²¹ Gisèle LAMBERT, "Mantoue, Milan : Zoan Andrea", in *Les premières gravures italiennes*, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1999 [en ligne, <https://books.openedition.org/editionsbnf/1350>, consulté le 4 juillet 2024]

³²² STRATEN 1983, p.52

³²³ Anne SALAMON, "Des Preux aux Preuses: les Femmes Viriles à la Frontière des Genres (XIVe-XVe siècles)", in Maroussia AHMED et al. (eds.), *Migrations/Translations*, Paris: Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2015, [en ligne, <https://books.openedition.org/pupo/9273>, consulté le 4 juillet 2024]

représentent chacune une forme de résistance à la tyrannie. Cependant, le nom gravé en bas de la représentation, sous le monogramme d'Altdörfer, ne laisse aucun doute sur le sujet représenté.

Altdörfer reprend donc ici un motif italien et se le réapproprie en y intégrant des éléments allemands : la tête sur l'épée (qui est une épée d'estoc, une *Bohrschwert*, pour frapper les armures avec sa pointe³²⁴), la coiffure et le style graphique de la gravure, très sombre, proche de celui popularisé par Dürer. Cette reprise de motifs italiens par les artistes allemands va également s'observer chez les trois artistes suivants.

³²⁴ STRATEN 1983, p.52

B. “Die gottlosen Maler von Nürnberg”

i. Les frères Beham

Les frères Beham sont tous les deux originaires de la ville de Nuremberg, ville du nord de la Bavière actuelle. Sebald Beham (aussi appelé Hans Sebald Beham en raison de son monogramme HSB) est né vers 1500³²⁵, tandis que son frère Barthel serait né vers 1502.³²⁶ Leur formation reste incertaine : leur style est très proche de celui d’Albrecht Dürer, mais il n’existe aucune preuve formelle qu’ils aient fait partie de son atelier. En 1525, Sebald a obtenu son titre de maître et a ouvert son propre atelier ; on ne sait pas si les deux frères travaillent ensemble à cette époque, mais leur style graphique est très similaire. Chacun finira par se spécialiser dans son domaine : les vitraux et la xylographie pour Sebald, et la peinture sur panneaux et le portrait pour Barthel.³²⁷ Quoiqu’il en soit, les deux artistes font partie de la génération allemande qui est nourrie par les motifs de la Renaissance italienne qui circulent grâce à la gravure. Ils sont influencés à la fois par les réalisations de Dürer et Altdörfer, et les estampes de Marcantonio Raimondi et Agostino Veneziano.³²⁸

En 1525, les frères Beham, l’artiste Georg Pencz et le prédicateur Hans Denck sont arrêtés et jugés par la ville de Nuremberg à cause de leurs idées radicales. A cette époque, Nuremberg, comme d’autres villes d’empire à majorité protestante, pratique un numéro d’équilibriste en tentant de maintenir de bonnes relations avec l’empereur, étant placée directement sous sa juridiction. En effet, depuis 1521 et la Diète de Worms, les idées réformatrices sont condamnées.³²⁹ Les minutes du procès sont connues et révèlent les réponses des artistes aux questions posées : ils rejettent les Ecritures en tant qu’autorités, les sacrements sont inutiles pour aider le croyant, ils considèrent le Christ comme une “parabole” et refusent toutes manifestations externes de la foi.³³⁰ Ce sont cependant leurs positions concernant les autorités

³²⁵ Alison G. STEWART, “Sebald Beham”, in Jürgen MÜLLER & Thomas SCHAUERTE (eds.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg: Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder*, cat. d’exp., Nuremberg : Albrecht-Dürer-Haus/Museen der Stadt Nürnberg, 2011, p.15

³²⁶ Kurt LÖCHER, “Barthel Beham”, in *Artists of the World*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2023 [en ligne, https://aow.degruyter.com/artist/_10113212?&, consulté le 5 juillet 2024]

³²⁷ STEWART 2011, p.16 (même si l’auteur affirme ici que les similitudes dans la manière de dessiner de Sebald et de Dürer en font une preuve de son passage par l’atelier du maître).

³²⁸ LÖCHER 2023

³²⁹ Christiane ANDERSON, “The Censorship of Images in Nuremberg 1521-1527”, in Dagmar EICHBERGER & Charles ZIKA (eds.), *Dürer and his culture*, New York : Cambridge University Press, 1998, pp.164-178

³³⁰ Jürgen MÜLLER & Kerstin KÜSTER, “Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams”, in JÜRGEN & SCHAUERTE 2011, pp.20-22

laïques qui posent le plus problème : si Sebald essaye de temporiser dans ses réponses, son frère Barthel rejette complètement la légitimité du pouvoir temporel. On reconnaît ici la pensée révolutionnaire de Thomas Müntzer, prédicateur à l'origine de la Guerre des Paysans, qui va séjourner à Nuremberg et rencontrer Hans Denck, prédicateur et directeur d'école, l'intellectuel et le meneur du groupe, jugé en même temps que les trois artistes.³³¹ Les trois peintres sont expulsés de la ville le 26 janvier 1525.³³² La peine cependant est clémentine : ils sont tous les trois autorisés à revenir dans la ville en novembre de la même année. Leur statut (en tant que maîtres-artisans) les a probablement protégés, le fait qu'il n'existait aucune preuve qu'ils aient pu largement diffuser leurs idées auprès du public, et qu'ils n'aient jamais commis d'actes répréhensibles contre les autorités.³³³ De plus, comme nous l'avons dit, Nuremberg est une ville à majorité protestante : si elle condamne les radicaux pour satisfaire les demandes de l'empereur, les peines sont souvent clémentes.

Cependant, les frères Beham ne vont pas rester longtemps dans la ville après leur retour : en 1527, Barthel part s'installer à Munich, où il travaille pour la cour ducal bavaroise (à partir de 1530)³³⁴, tandis que Sebald quitte la ville en 1528 pour Francfort, alors un des centres les plus importants pour le commerce du livre et de la gravure. Francfort est également proche de la ville de Mayence, la résidence du cardinal Albrecht de Brandebourg, le mécène de Sebald.³³⁵ Les deux frères, condamnés pour idées radicales, vont donc travailler pour des personnalités catholiques importantes dans la suite de leur vie. La question qui se pose alors est de savoir si ces croyances (qu'ils commencent à exprimer très tôt, dès 1521 dans le cas de Sebald)³³⁶ ont eu une quelconque influence sur leur production artistique, ou si elles sont plutôt dues à l'impétuosité de leur jeunesse. Dans leur essai, Müller et Küster mettent en avant le fait que certaines œuvres parmi les plus controversées et explicites, comme *Die Nacht* (fig.86) ou *Joseph et la femme de Potiphar* (fig.84) véhiculent à la fois des messages conventionnels et subversifs. Concernant ce dernier sujet, les auteurs opposent le traitement de Raimondi (fig.85) à celui de Sebald : si la présence d'un satyre en arrière-plan de la scène donne l'allusion à l'excitation sexuelle dans la gravure italienne, du côté allemand, l'artiste représente le sexe en érection de Joseph et la vulve apparente de la femme de Potiphar. Avec des visuels sexuels

³³¹ *Ibid*, p.23

³³² Gerd SCHWERHOFF, "Wie gottlos waren die "gottlosen Maler"? Zur Rekonstruktion des Nürnberger Verfahrens von 1525 und seiner Hintergründe", in JÜRGEN & SCHAUERTE 2011, p.36

³³³ *Ibid*, p.42

³³⁴ LÖCHER 2023

³³⁵ STEWART 2011, p.17

³³⁶ SCHWERHOFF 2011, p.34

clairs, le spectateur est mis dans l'image, face à son propre péché ; il fait partie de l'acte interdit.³³⁷ Dans le cas de *Die Nacht*, les auteurs montrent que Sebald reprend la pose de la sculpture de Michel-Ange représentant *Le Jour* pour le tombeau de Julien II de Médicis (fig.87) dans la *Nouvelle Sacristie* de San Lorenzo à Florence. Dans la tradition de l'*imitatio artis* (la reprise de motifs) et de la *dissimulatio artis* (le fait de cacher ces motifs repris), Sebald Beham détourne la position de la sculpture masculine pour en faire une vue frontale féminine, érotique. Ici, la référence religieuse se situerait dans le fait que Sebastian Franck, beau-frère de Beham, un autre prédicateur radical, considèrerait la nuit comme le moment de tous les vices.³³⁸ En détournant ces modèles (ce que Dürer faisait déjà en appliquant des modèles antiques à la représentation de sujets du quotidien), les auteurs y voient un aspect critique de l'*imitatio* : elle remet en question l'autorité des valeurs normatives en produisant des œuvres subversives voire parodiques. Leur réussite vient de ce talent à reprendre des motifs connus pour les insérer dans un nouveau contexte ; de plus, ils viennent contredire l'affirmation selon laquelle les artistes qui reprendraient des motifs italiens seraient automatiquement liés au catholicisme.³³⁹

Peut-on appliquer cette analyse aux gravures représentant Judith ? Les frères en produisent six en tout : trois pour Barthel, trois pour Sebald (qui reprend une des gravures de son frère). La première est datée de 1523 (fig.88) et représente Judith nue, assise sur un petit muret devant un paysage, tenant l'épée bien droite dans une main et la tête d'Holopherne dans l'autre. Ce qui frappe en premier lieu, c'est la nudité de l'héroïne. Jusqu'alors, elle n'avait jamais été représentée de la sorte³⁴⁰ : si nous avons des miniatures la représentant se baignant au Moyen Âge, son corps est toujours caché par l'eau ou ses cheveux. Il n'existe qu'une seule représentation antérieure la montrant totalement nue : il s'agit d'une statuette en albâtre de Conrad Meit (fig.89), mais dont la date fait débat. Bettina Uppenkamp la date de 1512-1514³⁴¹, alors que le Bayerisches Nationalmuseum (où elle est conservée) la date plutôt de 1525-1528. Dans le cas de la statuette de Meit, on retrouve des éléments antiquisants : le choix de l'albâtre pour ressembler au marbre, ainsi que la colonne sur laquelle repose la tête d'Holopherne. La représentation de la nudité fait partie des idéaux antiques, ainsi que sa pose en léger *contrapposto*. Mais l'appliquer à la figure de Judith semble contradictoire : la nudité semble en

³³⁷ MÜLLER & KÜSTER 2011, pp.24-25

³³⁸ *Ibid*, pp.25-28

³³⁹ *Ibid*, pp.29-30

³⁴⁰ Si Jaynie Anderson met en avant le tableau perdu de Van Eyck "Femme à la toilette" comme pouvant représenter le bain de Judith, cette attribution iconographique nous paraît trop hasardeuse, tant les éléments permettant d'identifier Judith manquent.

³⁴¹ UPPENKAMP 2004, p.126

effet annuler l'attribut de chasteté, l'attribut principal de Judith. Déjà dans cette statue, on voit que l'héritage exégétique de l'héroïne s'efface, pour laisser place à un érotisme beaucoup plus assumé qu'en Italie.

On peut difficilement imputer ce choix aux convictions religieuses du sculpteur, surtout si la statuette est bien datée de 1512-1514. En revanche, dans le cas de Barthel Beham, nous pouvons faire des suppositions sur la base de ce que nous connaissons de lui. La gravure de 1523 reprend des éléments italiens que nous avons vu, notamment le modèle mis en place par Titien et Catena, avec la représentation devant un paysage, le parapet et la tête posée dessus. Contrairement à ce modèle, Judith tient son épée droite (plutôt que de former une croix), et son regard est tourné vers la tête. Comme chez Giorgione, il y a un contact direct entre le corps de Judith et la tête tranchée. Le drap transparent posé sur ses jambes vient souligner la nudité. De la même manière que dans d'autres de leurs représentations de scènes bibliques avec une connotation sexuelle (comme *Joseph et la femme de Potiphar*), on peut souligner la volonté de mettre le spectateur face à l'acte interdit. Représenter Judith nue, c'est lui permettre de voir ce qu'Holopherne a pu voir ; c'est le mettre à la place du général, tout en lui rappelant son sort funeste. Cette Judith nue fait véritablement partie du topos de la *Weibermacht*, où on met en avant la sensualité et la nudité de l'héroïne pour rappeler au spectateur comment elle est venue à bout d'un homme fort. Si on ajoute les croyances de Barthel en une foi intérieure, contre tous les signes extérieurs de la foi (et donc, *de facto*, contre l'Eglise), et en rappelant que Judith fait partie des nombreuses personifications de l'Eglise catholique, on pourrait également voir dans cette gravure une parodie de cette Eglise qu'il va rejeter quelques années plus tard.

Néanmoins, cet aspect n'a visiblement pas dérangé le public, ni même le mécène catholique de Sebald Beham, puisqu'il reprend la composition de son frère en 1547 (fig.89) (en inversant la posture de Judith). Les inspirations italiennes sont encore plus claires ici, avec l'arcade qui encadre Judith et l'inscription en latin au-dessus de sa tête. Celle-ci, signifiant "Le Seigneur a coupé la tête d'Holopherne par la main de Judith", correspond à l'image de l'héroïne mise en avant par les pièces de théâtre évoquées plus haut : elle redevient un instrument entre les mains de Dieu, et retrouve ainsi un peu de sa qualité première aux yeux des croyants, c'est-à-dire son total abandon pour l'œuvre divine. On ne perd pas, en revanche, l'allusion au Pouvoir des Femmes, probablement parce que ce thème est redevenu populaire au XVIe siècle, par le contexte que nous avons évoqué plus haut et par le succès commercial de cycles de gravures autour du sujet, comme celle de Lucas van Leyden. Dans la lignée de cette gravure, on trouve une estampe de Johann Ladenspelder (fig.90). On y retrouve Judith nue et assise sur un petit

muret devant un paysage, mais son attitude est tout à fait différente : coiffée d'un bonnet à la mode contemporaine, elle tient la tête d'Holopherne à hauteur de sa poitrine, et l'épée entre ses jambes. Le corps de Judith est massif, lourd, et le bonnet contraste assez fortement avec la nudité. L'épée possède un motif en demi-lune, comme sur la gravure de 1525 (évoquée ci-dessous) pouvant être une référence à l'histoire de Diane et Actéon. La position de l'arme, entre les jambes, est une allusion sexuelle claire à ce qui s'est passé entre les deux personnages, faisant de Judith une figure du Pouvoir des Femmes.

La gravure de 1525 de Barthel Beham (fig.91) renforce l'évocation du thème. On y voit Judith, toujours nue, assise sur le corps d'Holopherne. L'épée est plantée dans le sol et elle tient la tête dans sa main gauche. Ici encore, on retrouve un motif antique : la position du corps de Judith évoque celle d'une *Vénus accroupie*, mais également celle d'une Diane surprise par Actéon, un autre sujet antique.³⁴² On retrouve d'ailleurs un croissant de lune, l'attribut de la déesse, sur la garde de l'épée de Judith, et le paysage (certes minimal) évoque les abords d'une étendue d'eau. Ici encore, le sujet est détourné en quelque chose de plus violent : la victime masculine est totalement écrasée, la tête séparée de son corps. Le regard et le visage qu'elle tourne vers ce trophée est plus dur que dans la gravure de 1523, et le triomphe de Judith semble plus total. Peut-on y lire un aveu de faiblesse de la part du graveur, fraîchement condamné à quitter sa ville natale, face à une Eglise et aux autorités qui l'ont jugé ? Encore une fois, la nudité rapproche le spectateur du sujet, il peut s'identifier à Holopherne qui succombe sous le poids d'une femme (comme les autres hommes face à Vénus ou Diane). Cette Judith a triomphé par ses attributs féminins, ses charmes et sa sensualité.

Cette gravure n'a peut-être pas eu le succès de celle de 1523, peut-être justement parce qu'elle était trop violente, trop virulente contre l'héroïne. Surtout qu'à partir de la fin des années 20, Barthel part pour une ville résolument catholique. Ce changement d'environnement se distingue dans la dernière représentation de Judith qu'il produit, datée d'environ 1526 (fig.92). Revenu à Nuremberg, il doit probablement montrer patte blanche après sa condamnation. Cette dernière représentation est beaucoup plus conventionnelle : Judith est richement habillée à la mode contemporaine, elle tient la tête d'Holopherne dans sa main gauche et une courte épée dans sa main droite. L'ambiguïté de la nudité a disparu : Judith redevient héroïque et triomphante, ses vêtements indiquent son statut élevé dans la société

³⁴² Les deux sujets ont d'ailleurs pu être confondus, comme en témoigne une restauration d'une *Vénus accroupie* du Musée du Louvre, qui avait placé un arc dans sa main (Frédéric DE CLARAC, *Musée de Sculpture Antique et Moderne*, tome 4, Paris : Imprimerie Nationale, 1850, p.122, n.1416)

(comme en témoigne la lourde chaîne qu'elle porte autour du cou). Son visage, vu de profil (encore une fois, dans la tradition antique) exprime toute la détermination du personnage. C'est peut-être ce genre de gravures, plus orthodoxes, qui ont permis à Barthel de profiter du mécénat de grandes figures catholiques allemands.

Cependant, la nudité n'est pas totalement rejetée pour autant. En témoignent deux gravures de Sebald, représentant Judith et sa servante. La première montre Judith nue, marchant vers sa servante, tenant haut la tête d'Holopherne (fig.93). La pose de l'héroïne est dynamique, mais sa nudité contraste avec le personnage de sa servante, complètement habillée, dont le visage est caché par le bras tenant la tête, masquant son expression. Judith, elle, se détourne du trophée qu'elle tient, tournant son regard vers l'extérieur de la gravure, vers le corps sans vie du général, indiqué également par le geste de la main de sa servante. On retrouve ici l'imitation italienne : la posture de Judith se retrouve dans une gravure de Raimondi, le *Meurtre des Innocents* (fig.94), où un soldat affiche cette attitude en torsion, le bras levé (même si l'attitude de Judith est beaucoup moins dynamique).³⁴³ Comme chez Raimondi, la nudité ici peut être qualifiée "d'héroïque", renforcée par la couronne de laurier dans les cheveux de Judith. Cependant, la nudité, une nouvelle fois, rend controversée le message de chasteté sensé être véhiculée par la veuve.

Elle reste nue dans la dernière gravure évoquée ici (fig.95). Dans celle-ci, la pose est statique, avec un léger *contrapposto*, accentué par l'inclinaison de la tête de Judith, qui semble complètement détachée de son acte. Sa servante, cette-fois, est également nue, mais sa nudité est partiellement cachée par la tête et le sac qu'elle tient. Cette pose de Judith est réutilisée à l'identique (mais inversée) dans une gravure représentant *Vénus et Cupidon* (qui a les yeux bandés) avec une légende, "AUDACES/VENUS.IPSA/IUVAT", Vénus elle-même aide l'audace (fig.96). Le monogramme HSP, présent également sur la gravure de Judith, nous indique que les deux gravures ont été réalisées avant 1531.³⁴⁴ La légende est assez révélatrice : Vénus aide les entreprises audacieuses – comme celle entreprise par Judith. Une fois de plus, son triomphe s'explique non pas par l'aide de Dieu et sa chasteté, mais grâce à ses charmes et ses atouts féminins, aidée par la déesse de l'amour elle-même.

C'est donc une vision ambiguë de Judith que nous propose les frères Beham, certes inspirée par des motifs italiens, mais détournés au profit d'un message qui semble vouloir avertir le

³⁴³ Alison STEWART, "Judith et sa Servante, de Sebald Beham", in JÜRGEN & SCHAUERTE 2011, n°74

³⁴⁴ Alison STEWART, "Judith et sa Servante, de Sebald Beham", in JÜRGEN & SHCHAUERTE 2011, n°75

spectateur des charmes féminins. Ils détournent une icône de la chasteté pour en faire une femme séductrice, dangereuse pour les hommes – telle qu'on peut la voir dans des pamphlets plus populaires. Sans qu'elle perde son côté triomphant, elle n'est plus protégée par sa chasteté : elle partage la nudité d'Holopherne, qui jusqu'alors avait été le symbole de son vice. Ce faisant, ils remettent également en question les autres représentations de Judith de la même époque, qui la représentent toujours en championne de la vertu et de la foi catholique. On a un détournement conscient du message biblique, qui a été en partie sanctionné par Luther quand il affirmait que le Livre de Judith n'avait pas le même statut que les Ecritures, ou quand il dénigrait l'importance de la chasteté par rapport aux catholiques.³⁴⁵ La chasteté disparaît donc, et cette disparition permet aux artistes d'insinuer le rapprochement entre Judith et Holopherne, et la fin funeste que celui-ci entraîne.

³⁴⁵ STRATEN 1983, p.30

ii. Georg Pencz

Georg Pencz, condamné en même temps que les frères Beham à quitter la ville, n'est pas originaire de Nuremberg, mais il en reçoit la citoyenneté en 1523. Comme les frères Beham, il est difficile d'affirmer qu'il se soit formé sous Dürer, bien que son style soit également très proche de celui du maître.³⁴⁶ Ils partagent les convictions religieuses des deux frères, mais contrairement à eux, une fois autorisé à revenir à Nuremberg, il décide d'y rester et devient même un des peintres les plus importants de la ville, notamment en étant nommé peintre du conseil municipal en 1532.³⁴⁷

Il réalise deux gravures autour de l'histoire de Judith, datées autour de l'année 1531 grâce à son monogramme. La première (fig.97) montre une scène inédite (au même moment où Cranach peint sa propre version, sur laquelle nous reviendrons) : Judith à la table d'Holopherne. La scène se passe sous une tente, les personnages sont habillés de façon contemporaine. Là où les exégètes médiévaux insistaient sur le fait que Judith ne mangea pas à la table d'Holopherne, et où les imagiers, s'ils représentent la scène, ne montrent pas la veuve assise à la table, Georg Pencz nous offre une image tout à fait différente. Ici, Judith et Holopherne sont tête contre tête, le bras de la veuve autour des épaules du général, et ils partagent la nourriture sur la table. La connivence entre les deux protagonistes est tout à fait inédite, et remet en cause, une nouvelle fois, la chasteté et la vertu de Judith. De plus, tout comme les frères Beham, Pencz reprend ici un motif italien : celui de la représentation de Judith à la Chapelle Sixtine, par Michel-Ange (fig.25) – mais l'applique à la servante, vue de dos, la tête tournée.

Il reprend intégralement la composition du plafond de la Sixtine dans sa deuxième gravure, qui représente la mort d'Holopherne (fig.98). Ici, on retrouve bien Judith de dos, habillée toujours à la mode contemporaine (mais avec des accents antiques) dans une composition inversée à celle de la chapelle Sixtine. En pendant, les deux gravures offrent une histoire glaçante pour le spectateur : la même femme qui semblait si avenante au moment du repas, est la même qui vient trancher la tête de son amant. La table d'ailleurs est toujours visible du côté gauche de la composition, et la tente est la même que dans la première gravure. Une fois de plus, c'est bien le Pouvoir des Femmes qui est mis ici en avant, plutôt que l'acte

³⁴⁶ Katrin DYBALLA, "Georg Pencz", in *Artists of the World*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2023 [en ligne, aow.degruyter.com/artist/20014725, consulté le 6 juillet 2024]

³⁴⁷ Jessica BUSKIRK, "“Man tragt nit schwer an guter Kunst” : Das Goldene Zeitalter der Kunst und des Patriotismus' im Nürnberg des 16. Jahrhunderts", in JÜRGEN & SCHAUERTE 2011, p.57

héroïque de Judith. Elle n'a rien de la veuve chaste et vertueuse qui se tient éloignée du camp dans la première scène de la gravure : elle ressemble plutôt à une élégante courtisane qui passe un moment agréable avec l'homme qu'elle a séduit pour la soirée. Si elle n'est pas représentée nue, la proximité avec Holopherne suffit à la teinter du même vice que ce dernier.

Dans ce groupe d'artistes de Nuremberg, l'ambiguïté vis-à-vis de la figure de Judith règne. Son attribut principal, la chasteté, est complètement remis en question, par la nudité ou par la proximité avec Holopherne, au profit d'une narration plus trouble de l'histoire, qui favorise une interprétation proche du topos du Pouvoir des Femmes. Si en Italie, la figure de Judith s'érotise au cours du XVI^e siècle, cette ambiguïté s'exprime bien moins fort qu'en Allemagne ; de plus, Judith ne sera jamais représentée nue dans l'art italien, la seule exception étant un dessin de Rosso Fiorentino, mais qu'il réalise durant son séjour à Fontainebleau.³⁴⁸ Selon nous, il faut y voir une combinaison entre le contexte socio-culturel et le marché de l'art : la Réforme de Luther a dévalorisé à la fois le Livre de Judith et la vertu de la chasteté, tandis que les œuvres qui représentent le Pouvoir des Femmes connaissent un grand succès à cette époque en Allemagne, dans le contexte des guerres d'Italie et d'épidémie de syphilis, et celui des anxiétés masculines vis-à-vis des femmes.

³⁴⁸ C'est un dessin tout à fait particulier qui dénude à la fois Judith et sa servante, dans une iconographie qui rappelle presque les vanités tant l'accent est mis sur le contraste entre le corps jeune de Judith et le corps vieux de la servante. Le dessin est représentatif du style de la fin de la vie de Rosso en France, et il peut être également relié à d'autres scènes qu'il a créées pour le château de Fontainebleau. (Eugene A. CARROLL (ed.), *Rosso Fiorentino: Drawings, Prints and Decorative Arts*, Washington : National Gallery of Art, 1987, p.364, n.116)

C. Hans Baldung Grien

Hans Baldung est né en 1484-1485 dans une famille d'intellectuels de Schwäbisch-Gmünd. En 1503, il se rend à Nuremberg où il travaille dans l'atelier de Dürer. C'est là qu'il prend le surnom de "Grien" pour le différencier des autres Hans qui y travaillent. En 1507, il est à Halle où il travaille sur deux retables, et en 1509, il s'installe à Strasbourg, qui deviendra sa résidence principale jusqu'à sa mort en 1545.³⁴⁹ En 1510, il épouse Margarethe Herlin et entre 1512 et 1517, il séjourne à Fribourg-en-Brisgau, où il travaille sur le retable de la cathédrale de Münster, une commission qui lui assure une certaine prospérité financière et un bon statut social une fois de retour à Strasbourg.³⁵⁰ Contrairement aux frères Beham ou à Pencz, il n'y a pas de preuves que Baldung ait été un fervent Protestant ; les témoignages qui existent au sujet de ses convictions religieuses pointent plutôt vers un homme qui se conforme aux croyances de sa ville de résidence (Strasbourg devient luthérienne en 1524) plutôt qu'un militant convaincu.³⁵¹

Baldung est surtout connu pour ses œuvres traitant de sujets surnaturels, dont les sorcières, avec une production qui leur laisse une place inédite par rapport à ses contemporains.³⁵² Les recherches ont montré que cet intérêt pour la sorcellerie n'a pas lieu dans un contexte social de chasse aux sorcières (les premières de grande ampleur en Allemagne auront lieu dans la deuxième moitié du XVIe siècle), mais plutôt dans celui de redécouverte de l'Antiquité. La sorcellerie occupe une place de choix dans la littérature grecque et romaine (la plus célèbre sorcière étant Circé) et cette même littérature alimentera les auteurs des traités contre la sorcellerie, comme le *Malleus Maleficarum*.³⁵³ C'est ce contexte d'humanisme classique, tourné vers les auteurs antiques, qui influence notamment Dürer dans ses représentations de sorcières, qui tiennent de la satire et de l'humour, appréciées des humanistes allemands.³⁵⁴ Ce constat s'applique également aux sorcières chez Baldung : Strasbourg devient un centre de l'humanisme allemand dans les années 1508-1530, auquel participe Baldung, par

³⁴⁹ John Oliver HAND, *German Paintings of the Fifteenth through the Seventeenth Centuries*, Washington : National Gallery of Art, 1993, p.12

³⁵⁰ Thomas A. BRADY, Jr., "The Social Place of a German Renaissance Artist: Hans Baldung Grien (1484/85-1545) at Strasbourg", in *Central European History*, vol.8, n°4, 1975, pp.298-303

³⁵¹ *Ibid*, pp.311

³⁵² Charles D. CUTTLER, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel: Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York : Holt, Rinehart and Winston, 1990 [1968], p.389

³⁵³ Margaret A. SULLIVAN, "The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien", in *Renaissance Quarterly*, vol.53, n°2, 2000, pp.334-351

³⁵⁴ *Ibid*, pp.351-360

des portraits d'auteurs allemands ou ses collaborations avec des imprimeurs et éditeurs (sans oublier qu'il est lui-même issu d'une famille d'intellectuels). Ainsi, sa connaissance du monde antique et de sa littérature est avérée.³⁵⁵

Baldung porte aussi un intérêt à la psychologie de ses personnages, et cet intérêt se retrouve dans son usage de la physiognomonie, qui fait partie des intérêts des humanistes à son époque.³⁵⁶ Dans ses différentes représentations d'*Adam et Eve*, en gravure comme en peinture, on retrouve ces préoccupations de représenter l'intériorité des protagonistes. En 1511, il réalise une gravure en clair-obscur représentant *La Chute de l'Homme*, c'est-à-dire Adam et Eve après le péché originel (fig. 99). C'est la première fois que le sujet est représenté de manière ouvertement érotique : la chute de l'Homme est associée à une chute dans la luxure. Eve, la Femme, est placée au centre de la composition, son corps cachant celui d'Adam, faisant d'elle la véritable protagoniste de la Chute. Elle regarde directement le spectateur, affichant un petit sourire et lui tendant une pomme, le tentant de la même manière qu'elle a tenté Adam. Baldung reprend ici une composition similaire à celle de sa gravure sur le *Mariage inégal* de 1507 (fig.100), dénonçant également les dangers de la luxure.³⁵⁷ L'importance d'Eve se traduit aussi par le fait que Baldung fait parfois complètement disparaître Adam de ses compositions centrées sur le Chute, comme dans le cas du tableau *Eve, Le Serpent et la Mort* de 1510-1515 (fig.101). Ces Eve reprennent également des prototypes corporels de *Vénus* de Dürer, souvent en accentuant certains aspects pour renforcer la psychologie du personnage. Là où Dürer met l'emphase sur les proportions élégantes du corps, Baldung met l'emphase sur la sensualité de la chair, renforcée par le regard en coin et le petit sourire d'Eve qui regarde le serpent.³⁵⁸

La physicalité d'Adam reflète aussi son état psychologique : l'aspect érotique du geste d'Adam, qui attrape le sein d'Eve dans la gravure de 1511, est accentué dans une peinture de 1531 (fig.102), où Adam est une nouvelle fois positionné derrière Eve, une main sur son sein et l'autre sur sa hanche. Dans ce panneau, Baldung donne à Adam un visage dont les caractéristiques rappellent ceux des satyrs.³⁵⁹ Cette fois, c'est Adam qui nous regarde, nous invitant à succomber à la même tentation. Dans une gravure de 1519 (fig.103), Baldung se concentre sur les conséquences de la Chute, en supprimant le paysage et le serpent. La

³⁵⁵ *Ibid*, pp.360-372

³⁵⁶ *Ibid*, pp.388-389

³⁵⁷ James H. MARROW & Alan SHESTACK, *Hans Baldung Grien: Prints & Drawings*, cat. d'exp., New Haven : Yale University Press, 1981, n°19

³⁵⁸ Charles W. TALBOT, "Baldung and the Female Nude", in MARROW & SHESTACK 1981, pp.22-28

³⁵⁹ MARROW & SHESTACK 1981, n°19

proximité des personnages fait une nouvelle fois allusion aux implications sexuelles, mais en introduisant une nouvelle interprétation, où les deux personnages semblent en conflit, à la fois proches mais s'éloignant également l'un de l'autre (le mouvement du corps d'Eve qui se détourne d'Adam). Baldung essaye ici de représenter le moment où ses protagonistes réalisent ce qu'ils viennent de faire. Cependant, il reprend des éléments de ces gravures précédentes : la position d'Adam, et la reprise d'un motif de Vénus pour le corps d'Eve.³⁶⁰ Ici, comme chez Giorgione, l'inspiration semble venir de la gravure de Dürer, *Le Songe du Docteur*, qui montre comment le Diable et Vénus sont associés pour engendrer les rêves des paresseux. Comme Vénus, c'est Eve qui engendre la Chute, aidée par le Diable. La position d'Adam, qui arrive par derrière, rappelle également les compositions de Baldung (fig.104) sur le thème de *La jeune fille et la mort* (Adam est d'ailleurs remplacé par la Mort dans le tableau d'Ottawa). Baldung lie intrinsèquement la mortalité humaine avec le péché originel et la sensualité (une pensée qu'il met aussi en scène dans ses représentations de sorcières).³⁶¹

Adam, Eve et Vénus (fig. 105-106) sont les trois autres tableaux que Baldung réalise pour accompagner son panneau représentant Judith (fig.108). Chaque représentation est légèrement plus grande que nature (208,5cm de haut) et utilise un fond sombre pour mettre les personnages en valeur. Ces similitudes, ainsi qu'une mention dans un manuscrit de 1641 indiquant "quatre panneaux de Baldung" envoyés de Strasbourg à Bâle, confirme l'ensemble que formaient les tableaux.³⁶² Chez Adam et Eve, on retrouve les caractéristiques des gravures : L'apparence "satyrique" d'Adam est encore plus présente ici que dans le tableau de 1531 : la barbe est en pointe, et les boucles sur son front forment comme de petites cornes. Il regarde le serpent, qui a un visage de femme, et son désir s'exprime par sa bouche entrouverte et sa langue qui apparait entre ses lèvres. Le péché originel a déjà été commis, puisqu'Adam se couvre le sexe d'un feuillage. Sa main posée sur son côté rappelle l'origine de la Femme, la cause de son malheur. Eve, elle a le même regard en coin et le même petit sourire que dans le tableau d'Ottawa (fig.101). Elle tient toujours la pomme, qu'elle place avec le feuillage au niveau de son sexe, renforçant une nouvelle fois la corrélation entre le péché originel et la sexualité. Son corps est stylistiquement proche de celui de la *Vénus* du cycle : on retrouve le même léger contrapposto, le bras gauche en retrait, les longs cheveux blonds flottant au vent. Vénus arbore également un petit sourire et un regard en coin, et elle est accompagnée d'un Cupidon aux yeux

³⁶⁰ MARROW & SHESTACK 1981, n°75

³⁶¹ *Ibid*, n°18 & 19

³⁶² Gert VON DER OSTEN, *Hans Baldung Grien: Gemälde und Dokumente*, 1983, Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, pp.167-168

bandés, assis sur un globe et tenant une flèche en feu, symbole de l'amour brûlant. Le globe représente la vérité (celle que l'amour de Dieu est le plus important), que ne peut pas voir l'armour charnel, aveuglé par son bandeau.³⁶³ Le péché originel (Adam et Eve) a entraîné l'apparition de la sexualité (Vénus).

Dans cette narration, Judith complète le cycle en représentant la mortalité qui arrive par la luxure. Physiquement, elle présente les mêmes caractéristiques qu'Eve et Vénus (même regard en coin, même petit sourire), mais Baldung vient ajouter une torsion de sa jambe, rendant les proportions anatomiques impossibles. On peut y avoir plusieurs allusions : premièrement, plusieurs *Eve* et *Vénus* présentent également des jambes croisées (comme dans le tableau d'Ottawa), qui entraîne un déséquilibre de la figure, représentant ainsi la précarité de l'amour et l'inconstance des femmes. Deuxièmement, le mouvement de cette jambe qui s'enroule autour de l'autre rappelle également le corps du serpent, enroulé autour de l'arbre dans le panneau représentant Adam.³⁶⁴ Cette torsion de jambe est également représentée dans un des tableaux les plus célèbres de Baldung. *Deux Sorcières* (fig.107), de façon moins prononcée mais qui remet néanmoins en cause les proportions anatomiques. Enfin, l'arme qu'elle tient ressemble plutôt à un poignard qu'à une véritable épée, et on l'imagine mal décapitant un homme.

Chez Baldung, Judith est peinte comme une femme instable, faisant partie de la lignée de celles qui, depuis Eve, ont compromis et dominé les hommes. Elle prend part à la narration qui lie péché originel, luxure et mort. En l'associant clairement aux figures d'Eve et Vénus dans un cycle peint, Baldung gomme une grande partie de l'ambiguïté qui règne autour de sa figure.

³⁶³ KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM, *Vénus et Amor* (1524-1525), de Hans Baldung Grien [en ligne, <https://krollermuller.nl/en/hans-baldung-grien-venus-and-amor-1>, consulté le 22 juillet 2024]

³⁶⁴ TALBOT 1981, p.28

D. Lucas Cranach l'Ancien

Lucas Cranach l'Ancien³⁶⁵ (1472-1553) est, avec son contemporain Albrecht Dürer, le plus célèbre peintre allemand de la première moitié du XVI^e siècle. Il est né en 1472 à Kronach, près de Coburg dans l'évêché de Bamberg, d'où il tient son nom. En 1502, il se rend à Vienne où il baigne dans un milieu humaniste : il y fait ses premiers portraits et des peintures d'inspiration religieuse.³⁶⁶ En 1508, il réalise un voyage dans les anciens Pays-Bas, à la demande de Marguerite d'Autriche, alors fraîchement nommée gouvernante. Là-bas, il a l'occasion d'admirer les œuvres, entre autres, de Jan Gossart, Quentin Metsys et Gérard David ; les nombreuses innovations flamandes en matière de portraits et de scènes de dévotion vont se retrouver dans la peinture de Cranach à son retour en Allemagne.³⁶⁷ En 1505, il s'est installé à Wittemberg, où il est devenu peintre de cour de l'électeur Frédéric III de Saxe, dit Frédéric le Sage. A côté de cette fonction, il est également propriétaire d'une presse, et est élu plusieurs fois membre du conseil de la ville de Wittemberg, ce qui en fait un vrai leader dans la communauté.³⁶⁸ Toutes ses activités et son salaire de cour lui permettent de vivre aisément, ce qui se traduit notamment par le petit nombre de gravures conservées : contrairement à la production extrêmement prolifique de Dürer, les estampes de Cranach sont plus rares et les tirages plus réduits.³⁶⁹ Toutefois, cette activité aura une importance capitale dans une autre facette du travail de Cranach : la diffusion de la Réforme.

A Wittemberg, Cranach fait la connaissance de Martin Luther, et les deux hommes deviennent très proches. A partir des années 1520, Cranach s'emploie à utiliser la gravure pour illustrer les écrits et la doctrine de Luther, en étroite collaboration avec ce dernier, qui lui donne des consignes pour bien représenter les subtilités de sa pensée, comme dans le cas de la gravure

³⁶⁵ Comme nous n'évoquerons ici que l'œuvre de ce dernier, nous le désignerons simplement par « Lucas Cranach » dans la suite du texte.

³⁶⁶ Jennifer NELSON, *Lucas Cranach: From German Myth to Reformation*, Londres : Reaktion Books, 2024, p.25

³⁶⁷ Till-Holger BORCHERT, "Cranach l'Ancien aux Pays-Bas", in Guido MESSLING (ed.), *L'Univers de Lucas Cranach. Un peintre à l'époque de Dürer, de Titien et de Metsys*, cat. d'exp., Paris : Skira Flammarion, 2011, pp.26-29

³⁶⁸ NELSON 2024, p.11

³⁶⁹ Armin KUNZ, "La gravure dans l'oeuvre de Cranach", in MESSLING 2011, p.81

La Loi et la Grâce, qui s'inscrit dans la lignée de Dürer, en simplifiant la composition pour se concentrer sur le texte.³⁷⁰ Cependant, malgré cette proximité avec le chef de file des Protestants, Cranach continue d'avoir des mécènes catholiques (peut-être par cynisme commercial ?). En 1520, il réalise, en gravure sur cuivre, le portrait du cardinal Albert de Brandebourg, l'ennemi de Luther. Le portrait (basé sur celui de Dürer, réalisé en 1518 au moment de la Diète d'Augsbourg) a pu être commandé par le cardinal lui-même, ou Frédéric le Sage, soucieux de s'attirer les faveurs d'un autre électeur impérial. Quoiqu'il en soit, Cranach et son atelier, à la demande du cardinal, réaliseront 142 tableaux pour l'église de Halle, entre les années 1519-1520 et 1523-1525.³⁷¹

Cranach a permis la mise en place d'une culture visuelle de la Réforme, qui va se diffuser et influencer d'autres artistes : Hans Holbein le Jeune reprend sa formule du portrait quand il s'agit des marchands hanséatiques basés à Londres, les associant ainsi aux réformes religieuses de Luther. Cette formule, en étant si reconnaissable, promeut aussi le pouvoir des dirigeants de Saxe qui soutiennent le moine de Wittenberg.³⁷²

A partir du milieu des années 1520, Cranach va réaliser de nombreuses représentations de Judith, la majorité sous forme de portraits standardisés, reprenant à chaque fois les mêmes codes. Avant celles-ci, il avait d'abord représenté Judith dans une gravure du *Wittenberger Heiltumsbuch* en 1509 (fig.109), une commande de Frédéric le Sage pour répertorier son importante collection de reliques. Le livre contient 119 gravures sur bois de petits formats, dont on peut supposer qu'une partie a été réalisée par l'éditeur du livre, Symphorian Reinhart, lui-même graveur.³⁷³ Dans la gravure qui nous intéresse, Judith est représentée sur un reliquaire ostensorio, contenant un fragment de la vraie croix. On la voit en pied, tenant l'épée et la tête d'Holopherne. Son vêtement d'apparence antique laisse apparaître sa poitrine ; elle est associée à David et les images du centre représentent une Vierge à l'Enfant et saint Jérôme. Mis à part la nudité partielle, Judith est représentée avec ses compagnons habituels (la Vierge et David), tandis que Jérôme est le traducteur de son livre. Associée avec un morceau de la vraie croix, elle rappelle le symbolisme typologique de l'Eglise triomphante.

³⁷⁰ *Ibid*, pp.88-90; NELSON 2024, pp.118-130

³⁷¹ Guido MESSLING, "Portrait du cardinal Albert de Brandebourg, de Lucas Cranach l'Ancien", in MESSLING 2011, n°131

³⁷² NELSON 2024, pp.64-49

³⁷³ KUNZ 2011, pp.86-87

Concentrons-nous d'abord sur deux panneaux peints en 1531. Le premier représente *Judith à la table d'Holophernes* (fig.110). Comme dans la gravure de Pencz, datée du même moment, on retrouve ici un moment du récit qu'aucun artiste n'avait représenté de cette manière auparavant. Judith ne montre pas la même connivence que dans la gravure de Pencz, mais elle ne semble pas non plus rejeter les avances du général, en témoignent son petit sourire et son geste, lui présentant un morceau de viande. Ce geste, qui peut sembler anodin, ne l'est pas du tout. Dans la Bible, Judith et sa servante ont pris avec elles de quoi manger, parce que partager la même nourriture la rendrait coupable d'un péché (d'après les restrictions alimentaires du judaïsme). Elle indique donc que la nourriture est une limite qu'elle ne franchira pas, alors même qu'elle vient, de facto, lui livrer son corps ; elle fustige également le peuple de Béthulie qui a enfreint ces règles à cause de la famine causée par l'armée assyrienne.³⁷⁴ Les provisions que la veuve et sa servante ont emporté avec elles lui permettent également de continuer à jeûner, de ce jeûne qu'elle a entrepris depuis la mort de son mari, tandis qu'Holopherne mange et boit à excès. Cette différence alimentaire est bien ce qui cause la perte du général assyrien.³⁷⁵ De plus, depuis l'Antiquité, la viande est perçue comme un stimulant sexuel, et le péché de gourmandise est souvent associé à celui de luxure.³⁷⁶

Déjà dans la gravure de Pencz, la main de Judith pointe vers le plat posé devant elle, dont les aliments ont une forme plutôt tendancieuse. Chez Cranach, Judith présente le morceau de viande posée sur un morceau de pain, et Holopherne vient y planter son couteau. Nous avons ici une évocation, assez subtile, de l'acte sexuel. En offrant le morceau de viande, c'est son corps qu'elle offre, et le petit sourire qu'elle arbore montre qu'elle le fait sciemment. Cette impression du péché qui est en train de se dérouler est renforcé par plusieurs détails : tout d'abord, les deux personnages principaux se trouvent directement sous les branchages d'un arbre, qui évoque celui du péché originel, présent dans les nombreuses représentations d'*Adam et Eve* réalisées par Cranach. Ensuite, deux personnages pointent du doigt la scène qui est en train de se dérouler : un homme en bleu, serviteur d'Holopherne, lui-même entouré de plusieurs

³⁷⁴ "En outre, la famine les presse [...]. Ils ont même pris la résolution de tuer leur bétail et d'en boire le sang [...] osant se nourrir de chose qu'il ne leur rest pas même permis de toucher de leurs mains. Puisqu'ils agissent ainsi, il est certain qu'ils seront livrés à la ruine." (Judith 11, 10-12)

³⁷⁵ Robert APPELBAUM, "Judith Dines Alone: From the Bible to Du Bartas", in *Modern Philology*, vol.111, n°4, 2014, pp.686-687

³⁷⁶ Dianne M. BAZELL, "Strife among the Table-Fellows: Conflicting Attitudes of Early and Medieval Christians toward the Eating of Meat", in *Journal of the American Academy of Religion*, vol.65, n°1, 1997, pp.73-99 (l'auteur souligne les contradictions qui existent dans l'attitude des croyants face à la viande; elle montre notamment que certains groupes hérétiques ont, paradoxalement, été critiqués pour leur régime végétarien)

personnages qui regardent directement le spectateur, attirant le regard et soulignant l'importance de prêter attention à ce qui se passe à table. L'autre personnage, à peine visible dans la bordure du tableau, est un autoportrait de l'artiste. Si son visage se distingue à peine dans la pénombre, sa main, elle, est bien visible, et vient une nouvelle fois souligner l'action, et avertir du danger. En effet, dans l'arrière-plan du tableau, on trouve la conséquence funeste de ce qui se déroule à table : la mort d'Holopherne dans sa tête aux mains de Judith et de sa servante.³⁷⁷

Comme s'il avait fait un agrandissement sur ce détail du premier tableau, son pendant (fig.111) représente le moment où Judith place la tête tranchée dans le sac de sa servante, tandis que les troupes d'Holopherne sont rassemblées en dehors de la tente, ignorant tout de ce qui se passe à l'intérieur. La ville, que l'on distinguait à peine dans l'autre tableau, est beaucoup plus détaillée, et on reconnaît une architecture allemande, avec un château et une cathédrale gothique. L'action est sans ambiguïté : Judith est présentée de trois-quart, habillée comme dans le premier tableau, tandis qu'elle dépose la tête dans le sac, son regard légèrement tourné vers nous, tenant l'épée toujours ensanglantée. La scène contraste avec ce qui se passe en dehors de la tente, où les soldats dissipés jouent aux dés ou lisent. Ici, l'emphase est mise sur cet acte héroïque, qui va permettre de sauver la ville des troupes armées. Mais encore une fois, l'œuvre doit se lire dans son entièreté : pour parvenir à ses fins, Judith a usé de sa sexualité et de sa sensualité, ce qui fait d'elle une véritable représentante du pouvoir des femmes, dont les deux personnages (y compris l'artiste même) tentent de nous avertir par leur geste dans le premier tableau. Sans être une vision tout à fait "négative" de Judith, Cranach représente une fois de plus l'ambiguïté du personnage.

Ces deux peintures vont inspirer une œuvre de Wolfgang Krodel l'Ancien (fig.112) : il réunit les deux scènes dans une seule composition, mais en réutilisant le procédé de Cranach, où la scène de la décapitation se situe derrière la scène du banquet. L'attitude de Judith, cependant, est tout à fait différente : chez Krodel, elle se tient droite à table, sans aucune connivence avec Holopherne. On retrouve des détails présents chez Cranach, comme les soldats qui jouent aux dés, mais Krodel continue la narration en montrant l'attaque des Israélites contre les Assyriens après la mort de leur général, et leur défaite (leur camp brûle dans l'arrière-plan du tableau). En 1555, la situation en Allemagne est différente de celle des années 1530 : la guerre entre les Protestants et l'Empereur a eu lieu, et si Judith peut être

³⁷⁷ Gunnar HEYDENREICH, "Judith Dining with Holofernes", 2010, in *Cranach Digital Archive* [en ligne, https://lucascranach.org/en/DE_SMG_SG674/, consulté le 5 juin 2024]

considéré comme un des symboles des Réformés, il ne peut plus y avoir de place pour une certaine ambiguïté – d'où son attitude magnanime à la table du banquet.

Cette ambiguïté va se retrouver dans ses représentations de Judith en demi-figure. La première représentation de Judith dans ce format est un tondo, daté de 1525 (fig.113). On y voit Judith en habits contemporains, tenant l'épée et la tête. Fait étonnant, elle est entourée de deux servantes, peut-être dans un souci d'équilibre de la composition. Cette iconographie à trois se retrouve dans un panneau de bois, où les femmes sont représentées en pied, et attribuée à un suiveur de Cranach non-identifié. La Judith du tondo présente déjà les attributs des panneaux où elle est seule : les habits somptueux, le grand chapeau, l'épée tenue droite, les mains gantées et la tête prototypée d'Holopherne.

Comme le rappelle Straten, la Bible décrit comment Judith renonce à ses habits de veuve et se pare de ses plus beaux atours pour séduire Holopherne. Cranach développe un topos autour de la représentation de l'héroïne dans ses vêtements somptueux et avec son trophée, la tête du général (fig.114-116).³⁷⁸ Dans les panneaux individuels, il reprend le modèle de Giorgione et Catena en la plaçant derrière un parapet et en intégrant parfois une fenêtre dans l'arrière-plan, qui est le plus souvent laissé sombre. Les vêtements sont élaborés et correspondent à la haute bourgeoisie et à l'aristocratie allemande du XVI^e siècle, tandis que le chapeau et les cheveux couverts correspondent à son statut de veuve. L'habillement et les accessoires étaient codifiés par les autorités locales, permettant de déterminer le statut social des femmes (par exemple, les bagues étaient autorisées pour les épouses d'avocats). Par ses représentations, Cranach identifie Judith comme une femme de l'élite.³⁷⁹ Bien que chaque panneau représente une Judith différente, individualisée, il est très difficile d'affirmer qu'il s'agit de portraits de femmes de la cour de Saxe.

Les peintures datées les plus anciennes le sont autour de 1530 ; cependant, on peut imaginer qu'il existait des exemples antérieurs. En témoigne un tableau anonyme du musée Wittert, daté de 1526 (fig.117), et qui reprend tous les codes des œuvres de Cranach. La composition, inversée par rapport aux autres panneaux, indique peut-être que la copie s'est faite à partir d'une gravure (mais si celle-ci était produite par l'atelier de Cranach, elle ne nous est pas parvenue). Cette datation vient une nouvelle fois atténuer l'affirmation de Schade, qui lie Judith à la Ligue de Smakalde, qui n'est formée qu'en 1530. Même si l'intégralité de la

³⁷⁸ STRATEN 1983, p.34

³⁷⁹ *Ibid*, pp.35-40

production de ses panneaux a lieu dans ces années-là, Judith n'est pas seule : Cranach produit également de nombreuses représentations de Lucrece (dont on a vu qu'elle peut être associée aux mêmes revendications politiques que Judith, tout en conservant une place appropriée pour une femme) et de Salomé (fig.118). C'est ici que s'installe l'ambiguïté : pour la tête d'Holopherne, Cranach reprend le même modèle que pour celle de saint Jean-Baptiste³⁸⁰, et seuls l'épée et le plat argenté différencient les deux figures. Les vêtements sont similaires, et à l'exception de trois tableaux (sur neuf attribué à Cranach), Salomé porte également un chapeau (chapeau repris par tous les suiveurs de Cranach). La question du modèle de la tête vient contredire l'explication de Bücken, qui inscrit les représentations de Salomé dans la lutte protestante, en indiquant que les réformés pouvaient s'identifier au saint décapité à cause de son statut de perturbateur, capable de déclencher une révolte.³⁸¹ Cependant, en utilisant la même tête pour Holopherne et Jean-Baptiste, cette identification devient impossible sans identifier le spectateur avec le général assyrien. On pourrait faire un rapprochement avec le traitement des trois déesses dans les différents *Jugement de Paris* produits par Cranach et son atelier (fig.120) : présentées nues, le spectateur a bien du mal à distinguer qui représente la déesse de la Sagesse, de la Beauté et de la Maternité, parce que toutes pourraient correspondre à l'image que l'on se fait de Vénus. Le peintre nous met donc à la même place que Pâris : ne voyant que Vénus, on fait également le mauvais choix.³⁸² Dans le cas de Salomé et Judith, il est plus difficile de distinguer une véritable volonté de l'artiste de "tromper" le spectateur, puisque nous ne connaissons pas les conditions dans lesquelles les tableaux étaient exposées, ensembles ou pas (alors que les déesses sont rassemblées dans un seul et même tableau). Toutefois, on voit que Cranach aime jouer avec la perception de son public, et on ne peut pas ignorer les nombreuses similitudes esthétiques entre les deux femmes bibliques.

Une des représentations de Judith propage un message politique plus explicite, mais pas dans le sens de la lutte des Protestants contre l'Empereur : le panneau de Kassel (fig.116) montre sur le chapeau un Joachimstaler représentant Louis Ier de Bohême, mort au combat face aux Turcs en 1526.³⁸³ L'association Judith/combat contre les Turcs n'est pas nouvelle, et

³⁸⁰ Guido MESSLING, "Judith tenant la tête d'Holopherne, de Lucas Cranach l'Ancien", in MESSLING 2011, n°114

³⁸¹ Véronique BÜCKEN, "Héroïnes et Séductrices dans l'Oeuvre de Lucas Cranach", in MESSLING 2011, p.58

³⁸² NELSON 2024, pp.100-101

³⁸³ GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER KASSEL, "Judith mit dem Haupt des Holofernes, de Lucas Cranach l'Ancien", 2022 [en ligne, <https://altemeister.museum-kassel.de/32183>, consulté le 9 juillet 2024]

elle correspond à la fois aux Catholiques et aux Protestants qui composaient la clientèle de l'atelier de Cranach.

Dans la lignée de ces peintures, on trouve de très nombreux suiveurs de Cranach. Parmi eux, on peut citer les quatre panneaux de Michael Ostendorfer (fig.120). Trois reprennent le fond sombre, un montre un paysage qui occupe tout l'arrière-plan. La tête n'est posée que dans une seule composition ; dans les trois autres, Judith la tient fermement en main. Son épée n'a plus une forme arrondie, mais ressemble plus à une arme orientale dans deux des compositions. Contrairement aux *Judith* de Cranach, celles de Ostendorfer ne sont pas individualisées, arborant toutes les quatre un visage très similaire.

Cranach exploite aussi l'association entre Judith et Lucrèce dans deux tableaux, créés en pendant mais perdus dans le bombardement de Dresde en 1945 (fig.121). Il représente les deux femmes en pied, nues, avec leur attribut respectif : l'épée et la tête pour Judith, la dague dans la poitrine pour Lucrèce. Cranach reprend ici les standards esthétiques de ses nus : un fond sombre pour mettre l'emphase sur le corps nu et le bout de sol sur lequel repose les figures. Une esthétique elle-même reprise de celle de Dürer, inspiré par les modèles italiens, dont les *Vénus* de Botticelli.³⁸⁴ Cranach est le peintre allemand qui va le plus développer l'utilisation du nu dans sa peinture, notamment avec l'introduction de sujets mythologiques, comme le *Jugement de Paris*, mais il va aussi le faire avec des sujets religieux et historiques, comme c'est le cas ici. C'est une véritable volonté commerciale qui pousse le peintre à exploiter ces nus, avec une standardisation des formats et de l'esthétique, qui en font des œuvres immédiatement reconnaissables.³⁸⁵ Or, nous savons avec les gravures des frères Beham que les représentations de Judith nue sont des succès commerciaux. En l'associant à Lucrèce, il s'assure de plaire à un public le plus large possible : l'implication politique est renforcée, tout en mettant en avant un canon esthétique proche de l'humanisme italien.

Sans rejeter totalement l'hypothèse de Judith comme exemple pour les Protestants allemands dans leur lutte contre l'empereur, le peintre continue d'exploiter les ambiguïtés qui existent par rapport à la figure de l'héroïne. En la représentant de façon similaire à Salomé, en incluant des allusions sexuelles dans ses peintures, il entretient l'importance de la séduction et de la ruse dans la narration. Il continue de jouer sur la corde du Pouvoir des Femmes, tout en lui accordant une part de respectabilité (principalement grâce aux vêtements somptueux qui

³⁸⁴ Berthold HINZ, "Les nus de Cranach: un nouveau marché", in MESSLING 2011, pp.43-44; NELSON 2024, pp.56-71

³⁸⁵ HINZ 2011, pp.45-48

confortent son statut social). Contrairement à la Contre-Réforme, qui va reprendre clairement le motif de la Judith triomphante, chaste instrument de Dieu, les protestants allemands entretiennent un rapport plus ambigu envers la figure.

E. Judith dans les cycles de femmes allemands

Les artistes vont capitaliser sur le succès des traités d'éducation que nous avons cité plus haut. Écrits en latin, ils vont être traduits en langue vernaculaire, permettant ainsi leur plus grande diffusion. Dans ces derniers, les femmes bibliques sont considérées comme particulièrement exemplaires et utiles pour les femmes contemporaines. Certaines œuvres, comme le *Ehren-Spiegel* de Hans Sachs, se composent uniquement de listes de femmes, souvent de l'Ancien Testament, qui sont louées pour leurs vertus.³⁸⁶

i. Hans Burgkmair et les Neuf Preuses

Hans Burgkmair (1473-1531) est l'un des plus importants graveurs allemands du début du XVI^e siècle. Comme Dürer, son support de prédilection est la xylographie et il est, avec Cranach, l'un des inventeurs et perfectionneurs de la technique du *chiaroscuro*. C'est d'ailleurs la "rivalité" entre ces deux artistes qui a permis à cette technique de connaître un important développement au début du XVI^e siècle.³⁸⁷ Originaire d'Augsbourg, c'est dans cette ville qu'il passe toute sa vie. Il rentre une première fois en contact avec l'Empereur Maximilien Ier en 1500, et reçoit des armoiries de sa part en 1516.³⁸⁸ Entre temps, Burgkmair a collaboré activement à la diffusion du programme iconographique à la gloire de l'Empereur, qui culmine avec le *Triumphzug*, dont la conception commence en 1512 et qui sera édité pour la première fois en 1519. Devant l'ampleur de la tâche, Burgkmair collabore avec de nombreux autres artistes allemands, dont Altdörfer et Dürer.³⁸⁹ C'est la seule œuvre graphique de l'artiste que Sandrart mentionne son œuvre *Teutsche Academie*³⁹⁰, ce qui confirme que malgré son succès à

³⁸⁶ Yvonne BLEYERVELD, "Chaste, Obedient and Devout: Biblical Women as Patterns of Female Virtue in Netherlandish and German Graphic Art, ca.1550-1750", in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.28, n°4, 2000-2001, pp.220-224

³⁸⁷ KUNZ 2011, pp.84-85

³⁸⁸ Gero SEELIG, "Hans Burgkmair (1473)", in *Artists of the World*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2023 [en ligne, aow.degruyter.com/artist/_10147081, consulté le 8 juillet 2024]

³⁸⁹ Arnaud RUSCH, "Une victoire de papier face aux défaites des armes: l'exemple de Maximilien Ier et de son *Triomphe* par Hans Burgkmair et Albrecht Dürer (1512-1526)", in Martin GALLINIER & Michel CADÉ (eds.), *Images de guerre, Guerre des images, Paix en images*, Presses Universitaires de Perpignan, 2012, pp.124-126

³⁹⁰ Joachim von SANDRART, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malherrey-Künste*, vol.2, livre 3, 1675 [en ligne, <http://ta.sandrart.net/en/text/449#idx449.1>, consulté le 10 juillet 2024]

son époque, le nom de Burgkmair avait été oublié au fil du temps après son décès, jusqu'à sa redécouverte par Sandrart lors d'un séjour à Augsbourg.³⁹¹

Judith apparaît deux fois dans la production de Burgkmair. Une première gravure, datée de 1515 (fig.122), présente une iconographie conventionnelle : Judith donne la tête à sa servante au milieu du camp ennemi ; les deux sont habillées à la manière contemporaine. Burgkmair la fait ensuite apparaître dans sa série de 1519 (fig.123) représentant les Neufs Preux et Preuses. Nous avons vu qu'au Moyen Âge, la liste des femmes incluses dans les Preuses connaît de nombreuses variations, mais de manière générale, la littérature les choisit parmi les femmes guerrières de l'Antiquité. A partir du XVe siècle en Allemagne, la littérature et les arts calquent leur liste de Preuses sur celle des Neuf Preux en choisissant trois païennes, trois chrétiennes et trois juives.³⁹² Judith est accompagnée d'Esther et Jaël (qui lui était déjà associée dans le *Speculum Virginum*). Les trois femmes sont représentées avec des vêtements d'inspiration à la fois antique et contemporaine. Judith tient la tête et l'épée qui la caractérisent. Salamon et Straten soulignent que les Allemands, par ce choix de femmes, mettent en avant un "parallélisme formel et idéologique" : ce ne sont plus les valeurs guerrières et masculines des femmes choisies qui sont mise en avant, mais bien leurs vertus féminines.³⁹³ Alors que les attributs masculins restent constants et ont trait à la force physique et aux valeurs martiales, d'autres qualités sont mises en avant chez les femmes, comme celle de prophétesse (Brigitte de Suède) ou de chasteté (Judith, Elisabeth de Thuringe). Quand elles sont accompagnées de pièces d'armure ou de blasons, comme chez Burgkmair, c'est pour mieux souligner le parallèle avec les hommes et pour les identifier. Ces blasons sont notamment repris par Virgil Solis (fig.124), dont les gravures ont probablement servi à l'élaboration de la décoration de la façade de la maison Kammerzell à Strasbourg (fig.125).³⁹⁴ A noter qu'au même moment où il produit sa série de *Guten Frauen* avec Judith, il crée également une série autour des *Weiberlist*, où il représente Samson et Dalilah, Bethsabée, l'idolâtrie de Salomon, et Phyllis et Aristote. Dans les arts graphiques, Judith n'est donc pas intégrée à cette liste. Il aurait d'ailleurs été paradoxal de la placer dans deux séries présentant les femmes sous un jour totalement différent. Pourtant, comme nous venons de le voir, dès le milieu des années 1520 en Allemagne, l'ambiguïté règne

³⁹¹ SEELIG 2023

³⁹² SALAMON 2015

³⁹³ SALAMON 2015

³⁹⁴ STRATEN 1983, pp.49-50

quant à son statut de femme exemplaire. Certains artistes cependant vont continuer à la placer parmi ces exemples à suivre, comme chez Erhard Schön.

ii. Erhard Schön et le *Ehren-spiegel* de Sachs

Avant sa pièce de théâtre consacré à l'histoire de Judith, Hans Sachs l'avait déjà utilisée à deux occasions dans les années 1530. Elle apparaît une première fois dans son *Ehren-spiegel*, un recueil reprenant douze femmes de l'Ancien Testament auxquelles Sachs donne une courte biographie versifiée en mettant en avant une qualité essentielle à chacune. Judith y est qualifiée de "messig", la forme ancienne de *mäßig*, signifiant "modérée".³⁹⁵ L'emphase est donc mise non pas sur sa chasteté, mais sur sa modération. Cela correspond bien aux enseignements de Luther, adoptés par Sachs : Judith est un exemple à suivre, parce qu'elle est modérée par rapport aux excès d'Holopherne, qui le condamnent. Cette modération inclut par extension la chasteté, puisque le général est trop enivré et s'endort, mais le mode de vie de Judith (une veuve qui ne se remarie pas et n'a pas d'enfant) n'est pas source d'admiration et d'exemple pour les femmes. Dans le *Ehren-spiegel*, seule Susanne est considérée comme "chaste", parce qu'elle préfère mourir que de céder au chantage des vieillards et de commettre un adultère.³⁹⁶

Le *Ehren-spiegel* est illustré par Erhard Schön (fig.126) dans une seule gravure de grande dimension (divisée en deux blocs d'impression). Les femmes y sont représentées en rang, chacune avec son attribut ; pour Judith, on retrouve évidemment la tête et l'épée. Elle est habillée de manière contemporaine, dans des vêtements qui évoquent ceux des tableaux de Cranach (en particulier le collier imposant et le large chapeau). Il est très probable qu'illustration et poème se soient retrouvés sur la même impression, même si cette version originale ne nous est pas parvenue. Cela peut être imputé au fait que l'estampe, par sa taille monumentale, était probablement destinée à être accrochée au mur, ce qui entraîne une dégradation plus rapide.³⁹⁷ Dans une édition plus tardive du *Ehren-spiegel*, on retrouve une gravure sur le frontispice, reprenant uniquement quatre femmes, dont Judith, représentée de la même manière que dans la gravure de Schön.

³⁹⁵ Adelbert VON KELLER, *Hans Sachs. Werke*, Tübingen : H. Laupp, vol.1, 1870, pp.203-210

³⁹⁶ *Ibid*, p.208

³⁹⁷ BLEYERVELD 2001, p.225

En 1533, Sachs va écrire un poème didactique, *Die Judit mit Holoferne ob der belegerung der Stat Bethulia*, également illustré par une gravure de Schön (fig.127).³⁹⁸ Dans ce texte, Sachs présente le livre de Judith comme “historique”, et ce faisant, il éloigne l’aspect moralisant de l’histoire ; les qualités de Judith sont présentées comme des faits, sans éloge particulier. C’est l’ensemble de l’histoire qui est exemplaire, pas un seul comportement individuel. Cette idée contraste donc avec son *Ehren-spiegel*, qui met en avant des femmes et des traits de caractère.³⁹⁹

Le deuxième bloc de la série de Schön, reprenant les six dernières femmes du *Ehren-spiegel* (dont Judith) est réutilisé pour illustrer un poème anonyme (fig.128), *Christlicher Haussegen*, une prière quotidienne adressée à Dieu pour la bénédiction de la famille. Une nouvelle fois, la gravure est destinée à être accrochée au mur. Ici, les femmes ont plutôt une vocation illustrative, puisque le texte n’est pas spécialement destiné aux femmes. De plus, l’imprimeur n’était visiblement pas familier avec le *Ehren-spiegel*, puisqu’il change l’identité de certaines femmes, et leur adjectif qualificatif : ici, Judith n’est plus “modérée” mais “courageuse” (un attribut qui revenait à Jael dans le texte de Sachs).⁴⁰⁰

Les douze femmes du *Spiegel* vont inspirer une série de douze gravures de Jost Amman, datées de la seconde moitié du XVI^e siècle. Il reprend le même ordre et les mêmes adjectifs pour qualifier ces femmes, mais le style est très différent de celui de Schön. Chaque femme est représentée individuellement (une par feuillet) et leurs vêtements sont d’inspiration antiquisante. L’impression général se rapproche plutôt de motifs italiens qu’allemands : on retrouve chez Judith une pseudo-cuirasse au niveau de son buste, comme chez Vasari, ainsi que des sandales d’inspiration antique (fig.129) ; sa coiffe est également antiquisante, plutôt que les chapeaux de Cranach et de Schön. Nous avons donc ici la reprise d’un cycle allemand, en l’illustrant avec des iconographies italianisantes.

³⁹⁸ KELLER 1870, pp.246-251

³⁹⁹ LÄHNEMANN 2006, pp.392-394

⁴⁰⁰ BLEYERVELD 2001, pp.227-228

V. La peinture et la gravure dans les anciens Pays- Bas et en Principauté de Liège

A. Maître de la Madeleine Mansi

L'artiste connu en tant que Maître de la Madeleine Mansi (créé par Max Friedländer) doit son nom à un tableau représentant Marie-Madeleine ayant appartenu au marquis Giambattista Mansi, et dont l'œuvre est fortement influencée par celle de Quentin Metsys. Ses personnages féminins présentent tous les mêmes caractéristiques faciales : petite bouche, nez rectiligne, joues importantes, les yeux petits et étirés.⁴⁰¹ Elle se retrouve dans le panneau qu'il peint vers 1530⁴⁰², représentant *Judith et l'Enfant Hercule* (fig.130). On y retrouve les codes des nus féminins de Cranach : le fond sombre, contrastant la blancheur de la peau, le voile transparent sur ses hanches et devant son sexe, mais aussi ses représentations de Vénus et Cupidon, dans l'association entre le nu féminin et celui d'un bambin. Sa jambe en avant donne un léger contrapposto à la figure, qu'on retrouve chez l'enfant Hercule. Tous les deux tiennent leur trophée dans la main gauche : la tête d'Holopherne pour Judith, un serpent coiffé d'une couronne pour Hercule (celle-ci rappelle le paon, l'attribut de la déesse Junon, qui a envoyé les serpents pour tuer le nouveau-né dans son berceau). L'épée dans la main droite de Judith disparaît dans l'ombre du cadre.

L'association iconographique entre Judith et Hercule est unique et n'a pas, à notre connaissance, de précédent, ni de continuation. C'est un triomphe miraculeux que l'artiste représente : celui des faibles (une femme et un enfant) sur les puissants (un général et une déesse). Ici, la nudité de Judith est presque "héroïque", mise en miroir avec celle d'Hercule. Si elle dénote encore une certaine ambiguïté vis-à-vis de la chasteté, l'association avec Hercule atténue celle-ci. De plus, le serpent est intrinsèquement associé au péché originel, donc à la Luxure, et la couronne à la Fierté.⁴⁰³ Par parallélisme, Judith se montre ainsi triomphante sur ces deux péchés, représentés par la tête d'Holopherne. Il n'est donc plus ici question de mettre en avant les ruses qu'elle aurait pu utiliser pour venir à bout de son ennemi, comme chez Baldung, où la femme est associée au serpent (quand elle n'en est pas un). Cette Judith est celle qui

⁴⁰¹ Didier MARTENS, "Modèle(s) et traduction(s): autour de deux primitifs brabançons du Museo de Zaragoza", in *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, tome 70, 2009-2011 [en ligne, <https://koregos.org/fr/didier-martens-modeles-et-traductions/>, consulté le 15 juillet 2024]

⁴⁰² THE NATIONAL GALLERY, "Judith and the Infant Hercules, by the Master of the Mansi Magdalen" [en ligne, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-the-mansi-magdalen-judith-and-the-infant-hercules>, consulté le 10 juillet 2024]

⁴⁰³ Graeme J. TAYLOR, "Judith and the Infant Hercules: Its Iconography", in *American Imago*, vol.41, n°2, 1984, p.113

triomphe de la luxure (en la personne d'Holopherne) comme dans les exégèses du Moyen Age.
Sa victoire est rendue miraculeuse par le fait que ce soit une femme.

B. Jan Cornelisz. Vermeyen

Presque rien n'est connu à propos de l'enfance et de l'éducation du peintre Jan Cornelisz. Vermeyen. Dans ses premières œuvres, on distingue une influence des peintres Jan van Scorel, Bernard van Orley et Jan Gossart, qui en font des candidats pour son maître d'apprentissage.⁴⁰⁴ A partir de 1525, il est au service de Marguerite d'Autriche, et il ne quittera désormais plus le giron de la famille Habsbourg, passant au service de Marie de Hongrie, devenue régente des Pays-Bas à la mort de Marguerite, puis à celui de Charles Quint à partir de 1534, où il se rend en Espagne. A partir des années 1536, il reçoit le privilège impérial de la diffusion de portraits gravés des plus importantes personnalités de son temps. Avec le poète Garcilaso de la Vega, il accompagne l'Empereur à Tunis, dans sa guerre contre les Turcs, remplissant ainsi le rôle de "photoreporter" et ramenant d'innombrables dessins qui serviront à la composition d'une série de tapisseries représentant la conquête de Tunis, commandée par Marie de Hongrie en 1546.⁴⁰⁵ C'est pour ces représentations du monde turc qu'il sera célébré par Dominique Lampson dans ses *Effigies*.⁴⁰⁶

La *Judith* de Vermeyen (fig.131) fait partie de ses peintures signées les plus anciennes, datée d'environ 1525-1530, au même moment où il peint deux tableaux en pendant, un *Portrait d'Erard de la Marck* et une *Sainte Famille*. La date se confirme par des éléments stylistiques, tels que la décoration du plastron de Judith et sa coiffure, ainsi que par des éléments techniques et stylistiques avec les deux tableaux mentionnés.⁴⁰⁷ Ainsworth cite un tableau de Jan Gossart, une *Marie-Madeleine* de la même époque (fig.132), comme inspiration pour la composition du tableau de Vermeyen. Certes, dans les deux cas, on retrouve des éléments d'inspiration antiquisantes dans les vêtements et la coiffure (le mouvement du voile de Judith imite celui des cheveux de Madeleine), et un personnage féminin qui occupe la plus grande partie du cadre.⁴⁰⁸ Pourtant, il nous semble apparent que l'inspiration principale de la composition n'est pas à chercher du côté flamand, mais allemand. L'ensemble du tableau rappelle les *Judith* de Cranach : l'épée brandie, la tête posée sur un muret, les doigts de la main entrelacés dans les cheveux, ainsi que le fond sombre. Seul le regard diffère : chez Vermeyen, il semble presque

⁴⁰⁴ AINSWORTH 2011, p.22

⁴⁰⁵ Georg J. KUGLER, "Der Maler Jan Cornelisz. Vermeyen als Kriegsberichterstatte und seine Vorlagen für den Tapissier Willem de Pannemaker", in Wilfried SEIPEL (ed.), *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, cat. d'exp., Milan : Skira, 2000, p.41

⁴⁰⁶ Dominique LAMPSON, *Les Effigies des Peintres Célèbres des Pays-Bas*, traduit et édité par Jean PURAYE, Bruges : Desclée de Brouwer, 1956, p.53

⁴⁰⁷ AINSWORTH & VIVERE 2014

⁴⁰⁸ *Ibid*

rêveur ; ce qui, ajouté à cette main qui vient jouer nonchalamment avec les mèches de cheveux de la tête coupée, donne une sensualité inattendue au tableau (une sensualité qui se retrouve chez la *Madeleine* de Gossart). Ainsi, si l'effet produit est proche de celui du maître flamand, Vermeyen utilise plutôt les innovations allemandes pour le rendre.

Ainsworth avance l'hypothèse d'un tableau ayant été conçu pour Marguerite d'Autriche. Les dates correspondent à la période durant laquelle Vermeyen est à son service, et nous avons déjà vu que Judith est souvent citée comme exemple pour les femmes, notamment celles de l'élite. Deux tapisseries, une perdue représentant l'histoire de Judith, et une représentant le *Triomphe des Femmes Vertueuses*, connue par un dessin préparatoire de Bernard van Orley (qui reprend d'ailleurs le motif d'Altdörfer en représentant la tête d'Holopherne empalée sur l'épée de Judith) peuvent être reliées à la régente (fig.133) ; le sculpteur Conrad Meit, à qui on doit la première représentation nue de Judith (en sculpture) était également à son service. Les tableaux de Cranach sont, eux aussi, conçus pour un milieu princier, celui de la cour du Duc de Saxe, et la richesse des habits de Judith confirme son statut de femme de l'élite. Enfin, l'image de Judith était fréquemment utilisée dans les tableaux vivants des Joyeuses Entrées des femmes importantes des Pays-Bas, comme pour Marie de Bourgogne, Marguerite d'York ou Jeanne de Castille, rappelant ainsi aux femmes les vertus essentielles dont elles auraient besoin pour gouverner et défendre leur peuple (des vertus qui valaient également pour les hommes, comme Philippe le Bon ou Charles le Téméraire).⁴⁰⁹ On peut donc imaginer une commande de Marguerite pour le tableau de Vermeyen, peut-être à l'occasion d'un événement particulier : celui de la Paix des Dames, en 1529, où ce sont deux femmes qui parviennent à mettre fin (au moins temporairement) à un conflit sanglant, là où les hommes ont échoué. L'exemple de Judith est d'ailleurs invoqué par Jehan Thibault dans son *Triomphe de la paix célébrée en Cambray*, où il souligne que c'est pour humilier les hommes que Dieu permet aux femmes de faire la paix à leur place. Tout comme Judith, Marguerite est un instrument divin.⁴¹⁰ La sensualité apparente du tableau viendrait peut-être souligner cette féminité et ce "pouvoir des femmes" – pas celui de la séduction et de la ruse, mais celui de se transformer en instrument de Dieu pour punir les tyrans (ici, les princes incapables de faire la paix, essentielle au bon gouvernement). C'est également dans ce sens qu'il faudra comprendre la série de Maarten van Heemskerck sur le

⁴⁰⁹ Barbara WELZEL, "Widowhood: Margaret of York and Margaret of Austria", in EICHBERGER 2005, p.105

⁴¹⁰ Jonathan DUMONT & Laure FAGNART, "Louise de Savoie et Marguerite d'Autriche, dames Concordes", in Jonathan DUMONT, Laure FAGNART, Pierre-Gilles GIRAULT, Nicolas LE ROUX (eds.), *La Paix des Dames: 1529*, Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2021, pp.35-36

Pouvoir des Femmes, sur laquelle nous reviendrons : les femmes viennent punir la faiblesse des hommes.

C. Jan Massys (Metsys)

Jan Massys⁴¹¹ (1510-1575) est le fils du peintre Quentin Metsys. Il va d'ailleurs profiter amplement du succès de son père pour vendre ses œuvres, notamment à l'étranger, où Quentin jouit encore d'une renommée importante. Dans les collections, certaines œuvres de Jan sont attribuées à Quentin, et cette assimilation entre père et fils aura pour conséquence le manque de reconnaissance pour Jan en tant qu'artiste à part entière.⁴¹² Son premier tableau signé en son nom ("IOHANNES MATSIIS") date de 1543 et représente une *Judith* (fig.134). Elle se présente en demi-figure, assise, le haut du corps dénudé, tenant un cimenterre (sur lequel se trouve la signature de l'artiste) et la tête d'Holopherne. On retrouve ici les canons esthétiques de la peinture flamande, repris par la peinture allemande, pour les nus féminins. La blancheur de la peau contraste avec le fond sombre, réhaussé de rideau vert. L'arme se devine à peine dans la pénombre, et toute la lumière retombe sur le corps de Judith.

Jan Massys est un des premiers peintres flamands à faire du nu féminin, et à en faire sa "marque de fabrique" : ses scènes bibliques, articulées autour de femmes dénudées, feront le succès du peintre.⁴¹³ Ces peintures, destinées à des clients particuliers, sont destinées à éveiller le désir chez le spectateur, qui est le véritable interlocuteur de la figure féminine du tableau qui le regarde directement. Ces caractéristiques, très présentes dans sa peinture des années 1550 et suivantes, se retrouvent déjà dans sa première *Judith*. Ce regard direct, ignorant complètement la tête, est la véritable innovation de la peinture de Massys.⁴¹⁴ Jusqu'à présent, quand Judith était nue, son attention se concentrait sur des éléments internes au tableau (la tête ou une scène hors cadre) ; ici, elle ne participe plus à la narration, et son corps devient un objet d'admiration et de désir pour le spectateur, souligné par le contraste entre la blancheur de sa peau et le fond sombre.

Ce corps d'albâtre évoque la sensualité, provoque un désir tactile chez le spectateur. De nombreux artistes lyriques flamands, dont Lucas de Heere et Jan Van der Noot, décrivent le

⁴¹¹ L'artiste lui-même a changé l'orthographe de son nom au cours de sa carrière, passant de "Matsis" à "Massis" durant son exil et dans les années suivant son retour à Anvers (Maria Clelia GALASSI, *Jan Massys. Renaissance Painter of Flemish Female Beauty*, Turnhout : Brepols, 2023, pp.53-54)

⁴¹² *Ibid*, pp.37-38

⁴¹³ *Ibid*, p.53

⁴¹⁴ *Ibid*, pp.79-83

corps des femmes aimées en utilisant des termes évoquant la sculpture. Ce faisant, ils reprennent des éléments de la poésie lyrique italienne et française, faisant notamment référence à Pétrarque ou Ronsard, dont les œuvres circulaient dans les Pays-Bas au XVI^e siècle.⁴¹⁵ Massys reprend ses caractéristiques quand il peint ses nus féminins : les cheveux dorés, le corps très blanc, les lèvres et les joues roses. Massys fait de ses personnages les femmes aimées de la poésie lyrique, renforçant le lien entre elles et le spectateur masculin.⁴¹⁶ Durant son exil, il va très probablement séjourner en France, et adopter les innovations de l'École de Fontainebleau en matière de sensualité ; mais déjà avant, dès 1543 et la *Judith*, on la retrouve dans ses tableaux. Cela est probablement dû à la circulation du motif de Léonard de Vinci, la *Monna Vanna* (fig.135), dont on sait qu'il va inspirer les artistes français de Fontainebleau.⁴¹⁷ Dans le cas de Judith, l'histoire ne semble pas se prêter à ce traitement : il s'agit d'une femme qui décapite un homme après l'avoir séduit ! Pourtant, en la séparant de son acte, en la faisant regarder vers le spectateur, Massys la rend inoffensive. Il offre un corps en théorie interdit aux regards masculins : c'est l'Homme qui reprend le contrôle de l'histoire. Sa nudité s'offre à eux, dans des endroits uniquement accessibles pour eux, sans le danger de la décapitation. Cette caractéristique du regard direct se retrouve dans un tableau attribué à Massys⁴¹⁸ (fig.136), mais dont l'action est placée dans un cadre beaucoup plus circonstancié : on retrouve Judith brandissant la tête et l'épée, cette fois accompagnée de sa servante (faisant un geste pour se saisir de cette tête et la mettre dans son sac), tandis qu'on distingue le camp militaire et la déroute des Assyriens dans l'arrière-plan. Le regard de Judith semble ici vouloir transmettre un message différent : la prééminence de la tête et de l'épée rappelle au spectateur le sort funeste réservé à l'homme qui a tenté de séduire la veuve. La cape sur ses épaules et sa coiffure en chignon élaboré évoquent le vocabulaire antiquisant des *Judith* italiennes.

C'est peut-être en Italie que Jan Massys passe une partie de son exil de onze ans loin d'Anvers. En novembre 1544, il quitte la ville, anticipant une condamnation comme partisan

⁴¹⁵ Giancarlo FIORENZA, "Paladanus, alabaster, and the erotic appeal of art in Antwerp", in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art*, vol.67, Netherlandish Sculpture of the 16th Century/Zestiende-eeuwse beeldhouwkunst uit de Nederlanden, 2017, pp.290-291

⁴¹⁶ *Ibid*, pp.294-295

⁴¹⁷ GALASSI 2023, p.83

⁴¹⁸ Cette attribution nous pose question: certes nous retrouvons certaines caractéristiques de l'art du peintre flamand, comme ce regard direct, mais l'impression générale du tableau n'évoque pas celle des autres peintures de Massys. Le paysage et le ciel orageux, entre autres, nous paraissent beaucoup plus grossiers que dans ses autres tableaux. Le visage de Judith ne correspond que vaguement aux canons de son œuvre, où les femmes présentent invariablement les mêmes traits, surtout à partir des années 1550, époque donnée pour la datation du tableau. Il nous semble qu'il s'agit plutôt de l'œuvre d'un suiveur anonyme, peut-être italien, réalisé durant le séjour en Italie de Massys.

de la secte d'Eloy Pruystinck, les Loïstes. Ceux-ci prêchent un refus des autorités temporelles et religieuses, combiné à une vision dualiste du monde opposant la pureté de l'âme (destinée au salut) et la décadence de la chair, condamnée au péché et à l'Enfer (qui est en fait la vie sur terre).⁴¹⁹ Des convictions qui ressemblent étrangement à celle des frères Beham ; ironie du sort, la ville de Nuremberg, devenue alors beaucoup plus tolérante, accueillera un autre artiste exilé en même temps que Massys pour les mêmes raisons, Cornelis Bos.⁴²⁰ Cependant, dans le cas de Massys, il est difficile d'affirmer à quel point il suivait les préceptes loïstes : son implication parmi les adeptes de la secte est peut-être liée à l'arrestation de sa cousine, Catharina Metsys pour des accusations de sympathies protestantes et qui, sous la torture, livre le nom de Jan.⁴²¹

Cependant, ces accusations ont dû être renforcées par la nature de ses œuvres, notamment religieuses. A l'époque de Jan, une femme dénonce les enseignements de Luther et leurs influences sur l'art : Anna Bijns. Dans les anciens Pays-Bas, l'attitude des Catholiques face aux Protestants est plutôt passive, contrairement à la France qui, dans une situation similaire, avec la montée rapide du calvinisme, voit une explosion de la violence des Catholiques contre les Protestants.⁴²² Bijns est une des rares voix, en langue vernaculaire qui s'élèvent contre le protestantisme. Une femme seule, célibataire, maîtresse d'école et gagnant sa vie grâce à son travail, Bijns parvient à s'imposer, avec le soutien des Franciscains, comme une autorité parmi ceux qui combattent Luther et ses idées.⁴²³ Elle publie trois recueils à Anvers, et c'est dans le deuxième livre, *Het tweede boeck vol schoone ende constighe refereynen*, publié en 1548, qu'elle dénonce la nudité utilisée pour représenter "Lucrèce, Vénus et leurs associées", et qui résulte de la décadence luthérienne.⁴²⁴ On retrouve ici clairement une référence aux œuvres de Cranach, étroitement lié à Luther et à la Réforme ; la *Judith* de 1543 de Massys est également visée par cette critique.

C'est peut-être pour cette raison que la *Judith* de la deuxième moitié des années 1550 (fig.137), une fois le peintre rentré d'exil, présente des caractéristiques différentes de celle

⁴¹⁹ GALASSI 2023, p.57

⁴²⁰ Peter VAN DER COELEN, "Cornelis Bos: Where Did He Go? Some New Discoveries and Hypotheses about a Sixteenth-Century Engraver and Publisher", in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.23, n°2/3, 1995, pp.126-128

⁴²¹ GALASSI 2023, pp.57-58

⁴²² POLLMANN 2006, pp.83-120

⁴²³ Judith KEBLER, "'Please Do Not Mind the Crudeness of Its Weave': Literature, Gender and the Polemic Authority of Anna Bijns", in Jan BLOEMENDAL, Arjan VAN DIXHOORN, Elsa STRIETMAN (eds.), *Literary Cultures and Public Opinion in the Low Countries, 1450-1650*, Leyde : Brill, 2011, pp.55-89

⁴²⁴ Kristiaan P.G. AERCKE, "Anna Bijns : Germanic Sappho", in Katharina M. WILSON (ed.), *Women Writers of the Renaissance and the Reformation*, Athens : University of Georgia Press, 1987, p.370

de 1543. En 1554, sa femme, Anna van Thuyt, fait signer une pétition pour le retour de son mari, qui a lieu en 1555. A ce moment, le marché anversois est dominé par deux courants : les “romanistes”, en les personnes de Frans Floris et Willem Key, qui introduisent les modèles classiques et le style maniériste, et Pieter Bruegel qui apporte son propre style dans la continuation de la peinture de genre flamande.⁴²⁵ Dans l’affirmation de son orthodoxie catholique, il produit des tableaux religieux traditionnels, comme une *Nativité* en 1556. Pour sa deuxième *Judith*, il renonce au regard direct, en faveur d’un visage plus modeste, les yeux baissés vers son épée, qui se devine dans l’ombre. La nudité reste importante, mais elle est atténuée par un voile transparent. A l’arrière-plan, on retrouve le camp assyrien. Ce tableau correspond en tous points au raffinement de la peinture de Massys après son retour d’exil : les bijoux et les costumes en particulier sont inspirés par le répertoire du costume *alla romana*, tandis que les corps prennent des proportions plus harmonieuses par rapport aux canons flamands. On retrouve ici les modèles italiens du début du siècle (mais, contrairement aux peintres romanistes, pas ceux de Michel-Ange), ainsi que ceux de l’Ecole de Fontainebleau, qui témoignent des différentes cultures avec lesquelles Massys est entré en contact durant son exil.⁴²⁶ Bien que la nudité de Judith et sa blancheur reste une invitation au désir pour le spectateur masculin, elle ne l’attire plus directement par son regard vers lui. Si ses peintures d’avant 1544 avaient pu valoir des ennuis à l’artiste, il faut peut-être voir dans ses changements subtils une manière pour lui de se protéger, tout en contentant la clientèle de riches bourgeois qui apprécient ces tableaux érotiques pour la décoration de leurs villas.⁴²⁷

Malgré son succès commercial, Massys ne va pas bénéficier de beaucoup de considération auprès des théoriciens de l’art. Karel van Mander, dans son *Schilder-boeck*, lui consacre une ligne, à la fin de la biographie de son père, en le qualifiant de “bon peintre” et en citant quelques endroits où se trouvent ses œuvres.⁴²⁸ Dominique Lampson ne le mentionne pas du tout dans ses *Effigies*, alors qu’il parle de ses deux contemporains Frans Floris et Willem Key. A l’inverse, Ludovico Guicciardini, auteur italien qui s’installe à Anvers en 1541, place Jan Massys comme troisième plus important peintre de la ville, derrière Floris et Key.⁴²⁹ Cette exclusion tient peut-être à la technique de Massys : malgré un probable séjour en Italie, il n’adopte pas la manière de peindre des maîtres tels que Titien ou Véronèse, particulièrement

⁴²⁵ GALASSI 2023, pp.44, 64

⁴²⁶ *Ibid*, p.85

⁴²⁷ *Ibid*, p.97

⁴²⁸ Karel VAN MANDER, *Het schilder-boeck* (facsimile de la première édition, Haarlem 1604), Utrecht : Davaco Publishers, 1969, fol.216 r. & v.

⁴²⁹ Ludovico GUICCIARDINI, *Descrittione (...) di tutti i paesi bassi*, Anvers : Guglielmo Silvio, 1567, p.99

pour rendre les chairs. Il continue notamment d'utiliser du blanc pur pour illuminer la peau : ce faisant, le but de Massys est peut-être de représenter une beauté "artificielle". En effet, on se rend compte que sa manière de peindre les femmes, notamment leur buste et visage, correspond aux préceptes d'Agnolo Firenzuola dans son *Delle Belleze Delle Donne* (Sur les beautés des femmes), publié en 1548. Dans le livre, il encourage les femmes à paraître très blanches sur certaines parties de leur corps, notamment en utilisant des cosmétiques, comme le blanc de plomb – le même pigment que celui utilisé en peinture. Il encourage aussi le rouge sur les joues et les lèvres à l'aide du vermillon. Ces recommandations se retrouvent sur les visages et les corps des femmes de Massys, qui en fait des femmes contemporaines, suivant les préceptes de leurs temps.⁴³⁰ Sa *Judith* de 1555 reprend également ces canons esthétiques : la poitrine très blanche, les joues et les lèvres rosées. Malgré ses apparats d'inspiration antique, il fait d'elle une femme de son époque.

⁴³⁰ GALASSI 2023, pp.107-114

D. Jan van Hemessen

Contrairement à Jan Massys, Jan van Hemessen (1500-1566) va intégrer les modèles de Michel-Ange dans sa peinture, et notamment dans son tableau représentant *Judith avec la tête d'Holopherne* (fig.138).

Peu de choses sont connues avec certitudes à propos de la vie de ce peintre. Originaire de la ville de Hemishem, près d'Anvers, il réalise son apprentissage probablement auprès d'Heynderic van Cleve, et c'est peut-être en tant que sculpteur qu'il fait ses premiers pas artistiques (ce qui justifierait l'importance du modelé de ses corps dans sa peinture, comme chez Michel-Ange).⁴³¹ Même s'il n'est pas documenté, il est presque certain qu'il réalise un voyage en Italie, où il a la possibilité de copier des fresques de Michel-Ange et d'Andrea del Sarto ; à son retour à Anvers, on le classe parmi les "Romanistes", ce groupe d'artistes à la tête duquel on trouve Frans Floris et Willem Key à Anvers, ainsi que Lambert Lombard à Liège et Maarten van Heemskerck à Haarlem. Cependant, van Hemessen reste sensible au style des maîtres flamands, comme Jan Gossart et son œuvre va montrer cette approche hybride, entre nouveautés italiennes et lyrisme du gothique tardif.⁴³² Ce mélange des genres sera d'ailleurs souligné par Van Mander dans les quelques lignes qu'il consacre à van Hemessen dans son *Schilder-Boek* (dont il admet qu'il ne sait pas grand-chose, le regroupant avec d'autres peintres dont la vie et les œuvres lui sont peu connues).⁴³³ Son tableau le plus important, et qui montre bien cet hybridisme, est le retable du *Jugement Dernier*, qu'il réalise pour la famille d'Adrien Rockox dans l'église Sint-Jacob à Anvers, qui atteste de sa position importante au sein de la communauté artistique de la ville. On y retrouve des nus monumentaux et modelés, qui rappellent ceux de Jan Gossart (lui-même ayant voyagé à Rome et étudié les nus antiques)⁴³⁴, des visages très expressifs et une place importante pour le clair-obscur. En comparaison avec l'œuvre de Bernard van Orley sur le même sujet, réalisé une quinzaine d'années plus tôt, l'effet

⁴³¹ Burr WALLEN, *Jan van Hemessen: An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor : University of Michigan Research Press, 1983, pp.10-12

⁴³² *Ibid*, pp.13-15

⁴³³ "Maer nu belangende eenige onser Nederlanders, welcker wercken en levens my ten deele maer, oft stuckwijs bekent en zijn, noch oock de tijden huns levens, zijn dese: (...) Jan van Hemsens (...), de welke een maniere hadde meer treckende nae d'Antijcksche, en meer afghescheyden van de moderne" (VAN MANDER 1969, fol.204v-205r)

⁴³⁴ Maryan W. AINSWORTH, "The Painter Gossart in His Artistic Milieu", in Maryan W. AINSWORTH (ed.), *Man, Myth and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance*, cat. d'exp., New Haven : Yale University Press, 2011, p.26

est radicalement différent, et montre à quel point van Hemessen se situe encore dans une tradition flamande.

Sa *Judith*, datée de la fin des années 1540, mélange également habilement les influences. Représentative du style maniériste, qui se développe à Florence avec Bronzino et Vasari, il est notamment diffusé grâce aux nombreuses gravures de reproduction qui circulent à Anvers. Les artistes ont ainsi accès aux innovations italiennes, mais aussi à celles de l'École de Fontainebleau, qui se développe dans les mêmes années. Le tableau de van Hemessen se situe à la confluence de tous ces courants : on y retrouve une importance du modelé du corps, sculptural et monumental, où les muscles du bras sont soulignés par les effets de clair-obscur. Il correspond à la production de van Hemessen dans les années 40 : des tableaux dévotionnels où les personnages occupent tout l'espace, et où il reprend les poses artificielles du maniérisme international.⁴³⁵ C'est d'ailleurs ici la première utilisation par Hemessen de la "figure serpentine", une composition particulièrement appréciée des maniéristes. Son visage, assez allongé avec des yeux ronds et un nez rectiligne, correspond aux canons de beauté maniériste, qui s'inspire du *Génie de la Victoire*, une sculpture de Michel-Ange (fig.139). Des canons qui sont promus, entre autres, par Cellini à Fontainebleau : Wallen voit dans la *Judith* de van Hemessen une inspiration d'une Junon en cire de l'artiste florentin (fig.140), renforçant également l'hypothèse d'un voyage de l'Anversoise en France dans les années 1540, permettant ainsi de dater le tableau de la fin de la décennie.⁴³⁶ Si le visage correspond en tout points aux modèles italianisants, le corps, lui, continue d'entretenir les canons flamands du nu féminin : la poitrine ronde et haute et l'abdomen protubérant, caractéristiques qu'on retrouvait déjà chez Massys en 1543 et qui avaient connus un franc succès en Allemagne une dizaine d'années plutôt chez Cranach.

Ainsi, van Hemessen adopte un traitement italianisant pour une iconographie qui n'existe pas en Italie ni à Fontainebleau, celle de la Judith nue. On voit donc que ce motif connaît une certaine fortune commerciale dans les Pays-Bas, dans les années où la Réforme continue d'y faire son chemin en rencontrant peu de résistances de la part des catholiques. Elle n'aura pas de descendance dans l'œuvre du peintre : à partir des années 1550 et le renfort de l'Inquisition aux Pays-Bas (en condamnant à la peine de mort tout individu reconnu coupable de sympathies protestantes), l'œuvre de van Hemessen devient plus pessimiste. Les tableaux de la fin de sa vie (vers 1556) tourneront autour de la Contre-Réforme et de ses méthodes :

⁴³⁵ WALLÉN 1983, p.20

⁴³⁶ *Ibid*, pp.107-108

pour Wallen, *L'excision de la pierre de folie*, en reprenant un thème populaire de la peinture de genre flamande, dénonce la dureté de cette Inquisition aux Pays-Bas. Dans un contexte de répression sanglante, et où les marchands étrangers ont quitté la ville d'Anvers, la Judith nue n'est plus en phase avec le goût de van Hemessen.⁴³⁷

⁴³⁷ *Ibid*, pp.21-26

E. Les frères van Doetecum

Les frères Joannes et Lucas van Doetecum sont deux graveurs ayant travaillé, entre autres, pour Hieronymus Cock à Anvers, dans sa maison d'édition *Aux Quatre Vents*, qui publie ces estampes en 1562 (fig.141-144). Ce travail collaboratif a rendu impossible l'identification de l'une ou l'autre main.⁴³⁸ Ils produisent ici une série de quatre gravures numérotées, mélangeant burin et eau-forte, représentant quatre moments de l'histoire de Judith : sa prière à Dieu, l'approche du camp d'Holopherne, le banquet et la mort du général. Chaque estampe est accompagnée d'une légende en latin, décrivant sommairement l'épisode. Ces quatre plaques sont toujours en possession de la veuve de Hieronymus Cock, Volcxken Diericx au moment de sa mort en 1600 et, preuve du succès commercial de la série, elle possède également du stock de ces estampes dans sa boutique.⁴³⁹ Les deux frères gravent ici les dessins d'un artiste dont le nom ne nous est pas connu, mais ils ne sont pas eux-mêmes les *inventor* des compositions.

Nous retrouvons ici une vision tout à fait "classique" de l'histoire de Judith, placée dans un décor et des vêtements antiquisants. La chambre de Judith offre la possibilité à l'artiste de montrer tout son savoir-faire en matière de perspective albertienne et d'architecture antique, en ajoutant des éléments contemporains, comme les vitraux dans les fenêtres. Au-dessus de la porte se trouvent deux rois, David et Salomon, tenant deux tablettes, les Dix Commandements, représentation de l'alliance entre Dieu et les hommes pour les Juifs. Pour les Chrétiens, le Christ a remplacé l'ancienne alliance pour en offrir une nouvelle et sa mère, l'ayant porté, est devenue la nouvelle Arche d'Alliance, le coffre contenant les tablettes de la loi. En plaçant cette représentation dans la chambre de Judith, l'artiste fait un nouveau parallèle entre la veuve et la Vierge : toutes les deux sont chastes et représentent la confiance aveugle aux desseins divins.

Dans le camp d'Holopherne, la ville de l'arrière-plan n'a soudain plus rien d'antique, mais bien des allures tout à fait contemporaines, avec une muraille et des tours de garde, une église, un beffroi et des maisons. Les deux femmes sont accueillies par des hommes en arme, dont les poses et le clair-obscur viennent souligner la musculature. Le banquet montrant Judith et

⁴³⁸ Henk NALIS, "Joannes van Doetecum (1551)", in *Artists of the World Online*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2023 [en ligne, https://aow.degruyter.com/artist/_10191463?&, consulté le 13 juillet 2024]

⁴³⁹ Erik DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bruxelles : Académie Royale des Sciences, vol.1, 1984, pp.20,31

Holopherne à la même table est une scène apparue en Allemagne et qui a rencontré un certain succès commercial, comme en témoigne son ré-emploi dans ce contexte. Ici, moins de connivence entre Judith et Holopherne, si ce n'est son regard. Tout le haut de son corps se détourne de lui, et elle place sa main sur sa poitrine dans un geste pudique, semblant refuser le verre de vin qu'il lui tend. Sa servante semble prête à lui verser à boire de son propre pichet, tandis que l'on imagine que la sacoche qu'elle tient sous le bras contient les provisions qu'elles ont emportées avec elles. On retrouve une architecture antiquisante dans le fond de la tente, et les coiffes des soldats sur la gauche rappellent celles des Ottomans. Sous la table, dans la pénombre, l'histoire est un peu différente, puisqu'on voit le pied nu de Judith se tendre vers ceux d'Holopherne. L'artiste reprend ici le même procédé que dans la peinture de Girgione : la partie supérieure, éclairée, montre l'aspect divin de l'action de Judith, la manière dont elle préserve sa chasteté ; tandis que la partie inférieure, vers le sol, littéralement les "basses" de la terre, montre le péché qui se préparent dans la pénombre, la séduction du général. Mais les pieds ne se touchant pas encore, rien de mal n'a été commis.

La série se termine avec la mort du général, où on retrouve une pose "donatellesque" chez Judith, qui brandit son cimenterre et saisit les cheveux d'Holopherne, prête à lui asséner le coup fatal. On retrouve ici des détails fidèles au récit biblique : Judith utilise le propre glaive d'Holopherne, dont le fourreau pend, accroché à un des piliers de la chambre (détail qu'on retrouvait dans certains manuscrits médiévaux). La servante monte la garde, le regard tourné vers l'extérieur de la tente. La garde de l'arme est décorée d'une tête démoniaque : appartenant au général, elle rappelle sa nature mauvaise. On sent ici plus de maladroitness dans le rendu raccourci du lit et du corps d'Holopherne, tandis que la pose de Judith semble précaire, les jambes pliées et le dos courbé, dégageant moins cette impression de force rendue par Donatello.

Néanmoins, l'ensemble de la série propose un traitement de l'histoire tout à fait en phase avec ce qui se fait au même moment en Italie. Si l'aspect du *pannegio bagnato* sur le corps de Judith permet d'en dévoiler les contours, elle reste toute habillée. S'il existe bel et bien un aspect érotique dans la manière dont sa poitrine se devine, il s'agit également pour l'artiste de démontrer tout son savoir-faire.

Le Hollstein ne se prononce pas sur le possible inventeur de ses dessins⁴⁴⁰, mais il est clair qu'il s'agit d'un artiste influencé par les motifs italiens, et évoluant probablement dans un

⁴⁴⁰ Henk NALIS & Ger LUIJTEN, *The Van Doetecum Family (1554-1606)*, The New Holstein: Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Rotterdam : Sound and Vision Publishers, 1998, vol.2, n°283-286

cercle de Romanistes. Le musée de Worcester, qui conserve ces gravures, les attribue possiblement à Frans Floris⁴⁴¹ ; en comparant avec des tableaux apparus sur le marché de l'art et attribué à l'artiste anversois⁴⁴² (fig. 145) et son atelier, le style semble en effet assez similaire, particulièrement dans le rendu du visage, des cheveux et des vêtements.

⁴⁴¹ WORCESTER ART MUSEUM, “Judith Prays to God on Behalf of her People, by the Doetecum brothers”, [en ligne, <https://worcester.emuseum.com/objects/26458/judith-prays-to-god-on-behalf-of-her-people>, consulté le 13 juillet 2024]

⁴⁴² GALERIE SORAYA CARTATEGUI, *Judith and Holofernes*, de Frans Floris [en ligne, <https://www.sorayacartategui.com/obra/judith-holofernes/>, consulté le 14 juillet 2024]

F. Maarten van Heemskerck

Maarten van Heemskerck (1498-1574) est un artiste originaire d'Heemskerck, en Hollande Septentrionale, et ayant effectué l'ensemble de sa carrière à Haarlem. Comme pour beaucoup de ses contemporains, ce que nous connaissons du début de sa vie nous vient de van Mander. Celui-ci nous apprend qu'il est fils d'agriculteurs, qu'il a très tôt développé un intérêt pour les arts et a commencé un apprentissage chez Cornelis Willemsz. à Haarlem. Apprentissage qu'il doit rapidement abandonner, ramené par son père sur l'exploitation familiale, qu'il quitte rapidement pour se rendre à Delft, chez un certain Jan Lucas, avant de le quitter pour se former auprès de Jan van Scorel à Haarlem.⁴⁴³ Van Scorel, sans avoir été l'apprenti de Jan Gossart, a cependant été probablement influencé par son style, et probablement encouragé par ce dernier à effectuer un voyage en Italie.⁴⁴⁴ C'est ce voyage qui lui vaudra d'être nommé dans les *Effigies* de Lampson, comme le "premier qui démontra aux Belges que celui qui veut être peintre doit avoir vu Rome".⁴⁴⁵ Un conseil qu'il donnera probablement à son élève van Heemskerck, qui effectue un voyage dans la Ville Éternelle entre 1532 et 1536/7, où il est hébergé par un cardinal et où il a tout le loisir de copier de nombreuses œuvres, aussi bien antiques que contemporaines, notamment de Michel-Ange.⁴⁴⁶

Cette étude du maître florentin se retrouve particulièrement dans la première série de gravure que van Heemskerck conçoit autour de l'histoire de Judith, et qui sont gravés par son ami Dirck Volckertsz. Coornhert (fig.146-153).⁴⁴⁷ Dans cette première série de huit eaux-fortes, le style graphique est très libre, et le rendu des corps très sculptural (le même rendu caractérise ses autres séries autour d'histoires de l'Ancien Testament, réalisées à la même époque). Van Heemskerck fait le choix de représenter des épisodes absents à l'époque moderne : Achior devant Holophernes, et Achior attaché à un arbre, hérités de la tradition médiévale qui les utilisaient comme symbolisme typologique (où Achior préfigure la flagellation du Christ). L'artiste montre ici sa connaissance de la tradition iconographique de Judith, mais aussi son étude de Michel-Ange. Les poses des personnages masculins mettent en avant leur musculature imposante, soulignée par les effets de clair-obscur. Les personnages féminins n'échappent pas non plus à cette monumentalité (comme chez l'artiste florentin) : leurs jambes et leurs bras sont

⁴⁴³ VAN MANDER 1969, fol.244v-245r

⁴⁴⁴ AINSWORTH 2011, p.22

⁴⁴⁵ LAMPSON 1956, p.56

⁴⁴⁶ VAN MANDER 1969, fol.245v

⁴⁴⁷ Ilja M. VELDMAN & Ger LUITJEN, *Maarten van Heemskerck, The New Hollstein: Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Rotterdam : Sound and Vision Publishers, vol.1, 1993, n°199-206

particulièrement imposants, mis en valeur par l'effet de *pannegio bagnato* et les clairs-obscur prononcés, particulièrement dans les scènes qui se déroulent sous la tente. Van Heemskerck fait aussi un choix étonnant : il représente le moment avant la décapitation et le moment de la mise en sac de la tête, là où les autres artistes choisissent l'un ou l'autre. Dans la première scène, on retrouve chez Judith une belle figure serpentine et une référence à l'Aphrodite Ourania, qui pose le pied sur une tortue (ici, la cuirasse du général). Dans le *Symposium* de Platon, cette Aphrodite est considérée comme une manifestation d'un amour divin, sans aucune trace de luxure.⁴⁴⁸ C'est aussi l'occasion pour van Heemskerck de montrer l'étendue de ses connaissances en statuaire antique. Dans la seconde scène, c'est encore une fois l'occasion de souligner une musculature imposante, et on retrouve les traits maniéristes évoquées chez van Hemessen : le visage allongé et le menton pointu, déjà très reconnaissable dans le visage de la servante au moment où elles quittent la ville, et qui est tiré de Michel-Ange. La série se termine avec la victoire des Israélites sur les Assyriens, une nouvelle occasion pour l'artiste de développer ses poses maniéristes et ses connaissances anatomiques.

Dans cette première série, on retrouve le style maniériste et l'imitation de Michel-Ange presque "à outrance" et qu'on a pu reprocher à van Heemskerck, contribuant à sa mauvaise considération dans les siècles suivants.⁴⁴⁹ Déjà à son époque, van Mander rapporte que certains de ses contemporains lui reprochent une dégradation de son style par rapport à ce qu'il produisait avant son voyage en Italie.⁴⁵⁰

A côté des épisodes traditionnels, van Heemskerck fait également le choix de représenter le banquet d'Holopherne. Une fois de plus, Holopherne passe son bras autour de Judith, dont le visage et le corps se détournent de lui, tandis que sa main semble faire le geste d'éloigner celle du général. Le visage de l'héroïne (qui présente une nouvelle fois les canons maniéristes déjà évoqués) regarde directement le spectateur, comme pour le prendre à témoin qu'elle refuse les avances de son compagnon. Pas d'ambiguïté ici : les avances viennent seulement du général assyrien.

Cette scène, en tant qu'estampe individuelle, disparaît dans la deuxième série que van Heemskerck consacre à Judith (fig.154-161). Elle est gravée et publiée par Philips Galle en

⁴⁴⁸ PLATON, *Symposium*, traduit par Benjamin JOWETT, The Gutenberg Project, 2013 [en ligne, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1600/pg1600-images.html>, consulté le 20 juillet 2024]

⁴⁴⁹ David FREEDBERG, "Aertsen, Heemskerck en de crisis van de kunst in de Nederlanden", in *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol.35, n°3, 1987, pp.226-227

⁴⁵⁰ VAN MANDER 1956, fol.246r

1564, qui devient le graveur-imprimeur de van Heemskerck à partir des années 1560, succédant à Coornhert.⁴⁵¹ Ce dernier était le maître de Galle, et ils sont tous les deux cités dans l'œuvre d'Hadrianus Junius, *Batavia* (1588), comme graveurs exceptionnels, utilisant l'art du burin et de l'eau-forte.⁴⁵² Depuis Haarlem, sa ville natale, il va travailler pour la maison de Hieronymus Cock, où il grave les œuvres de différents artistes, mais en particulier celles de van Heemskerck. C'est probablement pour cette connexion entre les deux Haarlemois que Cock fait appel aux services de Galle.⁴⁵³ A partir de 1563, ce dernier s'établit à son propre compte à Haarlem, et sa production jusqu'en 1570 sera caractérisée par des œuvres religieuses ou moralisatrices.⁴⁵⁴

Cette deuxième série autour de Judith se caractérise par un style graphique radicalement différent de la première. Le trait est moins libre, plus rigide, probablement aussi à cause de la technique du burin employée ici (contrairement à l'eau-forte de la première série). Les décors sont plus chargés, les vêtements et les armures plus complexes. La monumentalité des corps, si elle reste très présente pour les hommes, est atténuée pour les femmes (même si elles sont encore assez musclées), surtout parce que les vêtements de Judith deviennent extrêmement ornés à partir de la scène de présentation à Holopherne (soulignant le texte biblique). On retrouve les scènes d'Achior devant Holopherne et Achior libéré par les Israélites pour commencer le cycle. Ensuite, van Heemskerck a choisi de représenter l'adresse de Judith aux anciens de Béthulie. Nous l'avons vu, c'est une scène qui peut être ommise dans les cycles consacrés à Judith. Ici, l'artiste en fait une scène publique, ayant lieu sur ce qui pourrait être le parvis d'un temple. Curieusement, à l'étage de ce bâtiment, derrière Judith, on trouve une Marie-Madeleine en prière. L'association est inédite : même si ces deux personnages bibliques sont associés à la Vierge, Madeleine représente la pécheresse repentie et la pénitence, là où Judith représente la chasteté. En revanche, les deux femmes confient entièrement leur destin à Dieu et au Christ, et c'est Lui qui leur permet de réaliser de grandes choses. Représenter Madeleine derrière Judith qui s'adresse aux hommes de la ville, c'est peut-être faire référence à l'adresse aux apôtres après la résurrection du Christ, quand ceux-ci ont perdu tout espoir. Dans les deux cas, ce sont des femmes qui redonnent le courage aux hommes, prêts à abandonner leur foi en Dieu. Cette interprétation fait écho à la série de 1551 sur le *Pouvoir des*

⁴⁵¹ Ilja M. VELDMAN, "Maarten van Heemskerck and Hadrianus Junius: The Relationship Between a Painter and a Humanist", in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.7, n°1, 1974, p.47

⁴⁵² Manfred SELLINK, *Philips Galle (1537-1612): Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp*, Gouda : Private Press, 1993, p.13

⁴⁵³ *Ibid*, p.17

⁴⁵⁴ *Ibid*, p.18

Femmes de van Heemskerck, où on retrouve le thème des hommes faibles face aux femmes fortes.

On retrouve l'évocation du banquet, à l'arrière plan de la scène où Judith est présentée à Holopherne, où elle reproduit le même geste pour se couvrir la poitrine que dans la première série. Il n'y a plus de contact physique entre les deux protagonistes, mais Judith a cette fois-ci le visage tourné vers le général. Cette narration simultanée est caractéristique de la gravure de Galle, inspirée de van Heemskerck, dans les années où ils produisent des estampes pour Cock.⁴⁵⁵ La pose de la décapitation est différente, moins stable que dans la première série, et Judith se saisit ici de la tête du général, tandis que sa servante monte la garde hors de la tente. Il choisit de remplacer la scène de la mise en sac de la tête pour la remplacer par celle où Judith la présente au peuple de Béthulie. L'assemblée est uniquement composée d'hommes en armes, qui saluent la veuve et son courage, tandis qu'Achior s'incline devant elle (on le reconnaît à son chapeau jeté devant lui, le même que sur la première gravure). Elle tient la tête par les cheveux de façon à faire apparaître deux cornes, évoquant clairement le diable. Le triomphe sur le Mal et ses représentants est complet, illustré par la déroute des Assyriens après la découverte du corps d'Holopherne. Le personnage à l'avant-plan, avec son regard vers le spectateur et son bras pointant l'armée des Israélites, indique la victoire de ceux-ci sur les Assyriens.

Les vers qui accompagnent les représentations sont de la main de Hadrianus Junius, un humaniste important d'Haarlem et ami de van Heemskerck et Galle. Cette activité d'écriture pour légender certaines estampes étaient couramment entreprise par les intellectuels au XVI^e siècle : on peut citer les cas de Hans Sachs, Martin Luther (pour des gravures de Cranach) ou encore Dominique Lampson. Ces légendes servent à expliciter les histoires ou allégories représentées.⁴⁵⁶ Dans le cas d'une série comme celle de Judith, elles n'apportent pas grand-chose à la compréhension de l'image, mais elles peuvent parfois tout changer quand il s'agit d'allégories ou d'œuvres à vocation moralisatrice, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Si, dans l'œuvre de van Heemskerck, il y a des références aux doctrines réformées (comme le Salut par la foi seule par exemple), celles-ci sont issues avant tout de l'humanisme d'Erasmus, qui, comme nous l'avons vu, développe déjà certains points de la foi luthérienne avant le moine

⁴⁵⁵ SELLINK 1993, p.79

⁴⁵⁶ VELDMAN 1974, p.49

allemand.⁴⁵⁷ Cependant, dans le cas de ces deux séries sur l’histoire de Judith, et plus généralement dans ses séries d’histoires bibliques, on retrouve un aspect tout à fait traditionnel, issu de la tradition médiévale, même quand il inclut des épisodes apparus à l’époque moderne. C’est avant tout le courage et la force de Judith qui sont mis en avant, ne laissant place à aucune ambiguïté par rapport à sa relation avec Holopherne.

⁴⁵⁷ Ilja M. VELDMAN, “Marteen van Heemskercks visie op het geloof”, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol.35, n°3, 1987, pp.196-199

G. Hendrik Goltzius

Hendrik Goltzius (1558-1617) est né à Müllbracht, dans la région allemande du Bas-Rhin, près de Venlo. Il apprend la gravure auprès de Coornhert et le suit lorsque celui-ci déménage à Haarlem ; là-bas, il travaillera pour la presse de Philips Galle, avant de commencer à publier à son compte à partir de 1582.⁴⁵⁸ Son talent en tant que graveur est rendu plus extraordinaire encore par le fait qu'étant enfant, il se brûle gravement la main droite, le laissant incapable de l'ouvrir complètement.⁴⁵⁹ Van Mander fait personnellement sa connaissance quand il s'installe à Haarlem en 1583, et c'est grâce à lui que Goltzius s'intéresse aux dessins de Bartholomeus Spranger.⁴⁶⁰ Ce dernier fait également partie des nombreux artistes flamands influencés par le style maniériste, avec lequel il rentre en contact d'abord avec les œuvres de Frans Floris, avant d'effectuer lui-même un voyage en France et en Italie, où il copie les œuvres de Parmigiano et Corrège, entre autres.⁴⁶¹ Le style de Spranger va influencer celui de Goltzius dans la manière de rendre les figures, mais également dans la manière de les graver, mettant au point une nouvelle technique, alternant grossissement et rétrécissement des lignes.⁴⁶²

C'est d'après un dessin de Spranger que Goltzius grave une *Judith avec la tête d'Holopherne* (fig.162).⁴⁶³ On y retrouve toutes les caractéristiques maniéristes : l'élégante torsion du corps, le long cou, le visage avec la petite bouche et les yeux ronds. Judith porte une cuirasse qui dévoile ses seins et qui retient la cape sur ses épaules. Dans son mouvement, elle dévoile sa cuisse gauche (dans une réminiscence de la pose de Giorgione). L'épée est dissimulée derrière son autre jambe, tandis qu'elle lève la tête comme un trophée. La légende autour de la gravure donne le ton : "Que personne ne se fie trop à sa propre force, que personne ne soit imprudent dans ses entreprises ; la sortie amère d'Holopherne l'enseigne ; et

⁴⁵⁸ Laurence W. NICHOLS, "Hendrik Goltzius – Documents and Printed Literature Concerning his Life", in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art*, vol.42-43, GOLTZIUS STUDIES: Hendrick Goltzius (1558-1617), 1991-92, p.82

⁴⁵⁹ VAN MANDER 1956, fol.282r

⁴⁶⁰ *Ibid*, fol.284r

⁴⁶¹ Ilja M. VELDMAN, "Bartholomäus Spranger", in *Artists of the World*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2023 [en ligne, https://aow.degruyter.com/artist/_00172082?&, consulté le 21 juillet 2024]

⁴⁶² Jan Piet FILEDT KOK, "Hendrick Goltzius – Engraver, Designer and Publisher 1582-1600", in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art*, vol.42-43, GOLTZIUS STUDIES: Hendrick Goltzius (1558-1617), 1991-92, p.167

⁴⁶³ Marjolein LEESBERG & Huigen LEEFLANG, *Hendrik Goltzius, The New Hollstein: Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Rotterdam : Sound and Vision Publishers, vol.1, 2012, n°336

quand le cou du tyran aura été coupé, je te saluerai, Judith, souviens-toi, Béthulie l'a fait". C'est donc un avertissement contre l'orgueil et l'hubris dont a fait preuve Holopherne, en rappelant qu'ils peuvent être frappés par les êtres les plus faibles, comme les femmes.

Le style sera différent dans une gravure de Jan Saenredam (fig.163) d'après un dessin de Goltzius, représentant Junon (fig.164).⁴⁶⁴ Saenredam travaillait pour l'atelier de ce dernier à partir des années 1590, et c'est toujours Goltzius qui est en charge de la publication.⁴⁶⁵ Le style est plus proche de celui de la peinture vénitienne, dans les vêtements et le rendu du visage, des cheveux et de la coiffe de Judith. On retrouve cette poitrine qui apparaît, à demi-cachée, comme dans les représentations du Tintoret ou de Veronèse. Bien qu'on sache que Goltzius soit passé par Venise lors de son voyage en Italie⁴⁶⁶, nous ne savons pas avec quelles œuvres il a pu entrer en contact ; cependant, cette gravure témoigne d'un changement dans le style du graveur flamand. Des vers de C. Schonaeus accompagnent la gravure, vantant la vertu de la "femme divine" qui éloigne le tyran, le "moqueur tonitruant du plus haut". Cette gravure est réalisée en pendant avec une représentation de Jael (fig.165), avec laquelle Judith est associée depuis le *Speculum Virginum*.

Saenredam réalise deux autres gravures de Jael et Judith en pendant, basés sur des dessins de Lucas van Leyden (fig.166-169).⁴⁶⁷ La composition (inversée par rapport au dessin) est tout à fait fidèle à celle de van Leyden, datant de 1521-1525. Judith y porte des vêtements contemporains (on peut comparer sa coiffe à celle arborée par Anne de Clèves dans son portrait par Holbein), son corps dans une pose alambiquée tandis qu'elle dépose la tête d'Holopherne dans le sac de sa servante. Le bouclier du général, pendant au-dessus du lit, évoque le regard de Dieu qui se pose sur son instrument, admirant son œuvre. Une inscription est ajoutée à la gravure, vantant une nouvelle fois le pouvoir de Dieu de désarmer les plus forts à travers les plus faibles, ainsi qu'une dédicace à un certain Adrianus Stalpaert.

⁴⁶⁴ K.G. BOON & G.S. KEYES, *Jan Saenredam to Roelandt Savery*, Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca.1450-1700, Amsterdam : Van Gendt & Co, vol.23, 1980, n°17

⁴⁶⁵ FILEDT KOK 1991, p.189

⁴⁶⁶ VAN MANDER 1956, fol.283r-284r

⁴⁶⁷ Jan Piet FILEDT KOK & Ger LUIJTEN, *Lucas van Leyden*, The New Hollstein: Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Rotterdam : Sound and Vision Publishers, 1996, n°3, p.254

H. Les cycles de femmes aux Pays-Bas et en Principauté de Liège

i. Lambert Lombard et les Femmes Vertueuses

Lambert Lombard est né à Liège vers 1505 ou 1506, et ce que l'on sait de sa vie nous vient en grande partie d'une seule source : la *Lamberti Lombardi Apud Eburones, Pictoris Celeberrimi Vita* [...], écrite par Dominique Lampson et publiée à Bruges en 1565. A cet égard, il s'agit de la première biographie d'un artiste du Nord de l'Europe.⁴⁶⁸ Lombard serait issu d'une famille modeste, ayant peu accès à une éducation classique. Comme maîtres, il aurait eu Jan Gossart et un certain Ursus (Arnould ou Jan de Beer), avec également l'influence de Jan van Scorel – des peintres sensibles à la peinture italienne donc, et ayant eux-mêmes voyagés là-bas.⁴⁶⁹ Des maîtres que Lombard va réussir à dépasser dans sa peinture, devenant pour Lampson le véritable fleuron de l'Europe du Nord en matière de peinture moderne.⁴⁷⁰ Peintre de la cour du prince-évêque Erard de la Marck (au service duquel il rentre peut-être dès 1533), il reçoit de sa part une pension en 1537 pour effectuer un séjour à Rome, accompagnant le cardinal Reginald Pole (qui fuit l'Angleterre de son cousin, Henri VIII, s'étant opposé à l'annulation de son mariage). Ce séjour sera de courte durée, puisque Lombard est rappelé à Liège à la mort d'Erard de la Marck, début 1538, suspendant ainsi la pension que l'artiste percevait. Il est de retour à Liège au plus tard en 1539, où il ouvre sa propre "école" de peinture, où il forme notamment les artistes Frans Floris et Willem Key. Malheureusement pour Lombard, la mort du prince-évêque marque aussi un ralentissement dans la production artistique de la principauté, notamment à cause des problèmes d'instabilité politiques liés à la Réforme et aux Guerres d'Italie qui reprennent. Il acquiert cependant une position sociale enviable grâce à plusieurs charges qui lui sont confiées au sein de la principauté, ainsi que quelques commandes

⁴⁶⁸ Dominique LAMPSON, *Vie de Lambert Lombard (1565)*, introduit, traduit et édité par Colette NATIVEL, Genève : Droz, 2018, pp.38-42

⁴⁶⁹ Godelieve DENHAENE, "Lambertus Lombardus Pictor Eburonensis; Biographie", in Godelieve DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566: essais interdisciplinaires*, cat.d'exp., Bruxelles : Institut Royal du Patrimoine Artistique, 2006, pp.31-32

⁴⁷⁰ Dominique ALLART, "Les jugements de Dominique Lampson sur Jan Gossart et Lambert Lombard", in Annick DELFOSSE & Thomas GLESENER (eds.), *Ecrire, lire et éduquer à la Renaissance. Hommage en l'honneur de Franz Bierlaire*, Archives et Bibliothèques de Belgique, 2013, p.237

artistiques, comme l'hôtel particulier de Liévin Torrentius. Il décède probablement en 1566, à Liège.⁴⁷¹

Plus qu'une biographie, la *Vita* de Lampson est également un traité théorique sur l'art : sa rédaction en latin nous montre que le public visé devait être érudit, et probablement un cercle d'amis proches de Lombard, compte tenu du petit nombre d'exemplaires produits.⁴⁷² C'est le portrait du *doctus pictor*, du peintre savant que dresse Lampson : un artiste qui lit beaucoup (Lombard ne lit ni le grec ni le latin mais il a eu accès aux traductions des textes antiques), et qui parfait cette connaissance par un voyage en Italie, avec en prime un travail de copie des œuvres. Lombard parvient dès lors à faire la synthèse parfaite des qualités de l'art antique et contemporain.⁴⁷³

Peu d'œuvres peintes nous sont parvenues, ce qui a contribué à un certain oubli de Lombard. Un oubli accentué par la comparaison entre l'artiste liégeois et ses maîtres italiens : là où Lampson (et les autres critiques d'art après Vasari) vantait la supériorité de l'art italien, il n'en avait qu'une connaissance théorique, n'ayant jamais vu les "originaux". Alors que pour celui qui met côte à côte les œuvres de Lombard et celles d'un Raphael ou d'un Michel-Ange, la comparaison est cruelle pour le Liégeois, qui fait pâle figure.⁴⁷⁴

Parmi les œuvres qui nous sont parvenues figure le cycle des *Femmes Vertueuses*, peint pour l'abbaye d'Herkenrode, redécouvert récemment, et incluant Judith.

1. L'abbaye d'Herkenrode

Située dans l'actuel Limbourg (à ce moment-là rattaché à la principauté de Liège), l'abbaye d'Herkenrode est un établissement prestigieux de cisterciennes, fondé au XIIe siècle et qui est richement pourvu dès l'origine (l'indépendance financière étant une condition des Cisterciens pour les fondations féminines). L'abbaye accueille des jeunes femmes nobles, qui ont contribué à la réputation de l'établissement.⁴⁷⁵ Cependant, au début du XVIe siècle, l'établissement n'est pas dans la meilleure des formes : on parle d'une longue décadence de la ferveur religieuse

⁴⁷¹ DENHAENE 2006, pp.32-37

⁴⁷² LAMPSON 2018, p.40

⁴⁷³ *Ibid*, pp.45-49

⁴⁷⁴ ALLART 2013, p.238

⁴⁷⁵ Marie-Elisabeth HENNEAU, "Herkenrode à l'aube de la Renaissance: des Cisterciennes entre processus de réformes et politique de prestige", in DENHAENE 2006, pp.157-158

depuis la fin du Moyen Âge, et l'abbaye a souffert de la situation difficile de la principauté au XV^e siècle, avec l'occupation bourguignonne. Ainsi, la communauté est endettée et un évènement vient encore aggraver la situation : le pillage de l'abbaye par des mercenaires du prince de Nassau en 1509. Avec le soutien d'Erard de la Marck, les sœurs vont reconstruire l'établissement, mais au prix d'une clôture plus stricte.⁴⁷⁶ Sous les abbatiats de Gertrude de Lexhy et Mechtilde de Lexhy, de grands travaux sont entrepris, également avec le soutien du prince-évêque. C'est en 1547 que Mechtilde passe commande à Lambert Lombard du cycle des Femmes Vertueuses, qui sera achevé sous l'abbatiate d'Aleyde de Lexhy, élue en 1548.⁴⁷⁷ Ce cycle sera l'occasion pour Lombard de mettre en avant ses connaissances en matière d'art antique et italien, ainsi que des auteurs classiques, représentant une image du peintre érudit, utilisant son savoir à la fois technique et intellectuel pour véhiculer un message.⁴⁷⁸

2. Le cycle des Femmes Vertueuses

Le cycle se compose de huit tableaux sur toile (fig.170-177), représentant cinq sujets bibliques et trois sujets de l'histoire romaine. Si la hauteur des œuvres ne varie que de huit centimètres (entre 132 et 140cm), la largeur est la plus importante divergence : un mètre sépare la représentation de Jael (117cm) de celle d'Esther (216cm), la plus imposante du cycle. Brown y voit une volonté consciente de l'artiste d'opérer une hiérarchie et une gradation dans le cycle, qui commencerait par le tableau de Jael pour finir avec celui d'Esther. Cela se confirmerait par le numéro "4" et le mot "pudicitia" au dos de la *Claudia*, indiquant à la fois le thème moral et la position dans le cycle.⁴⁷⁹

Deux questions demeurent : l'endroit où se trouvaient les toiles, et leur nombre total. En ce qui concerne la première, la seule indication est qu'il fallait un lieu de taille conséquente pour pouvoir accueillir les tableaux, ce qui nous laisse penser au réfectoire, à la salle du chapitre ou la maison de l'abbesse.⁴⁸⁰ Etant donné le caractère monumental et édifiant du cycle, à rapprocher bien évidemment des autres cycles exemplaires destinés à l'éducation à des femmes, un lieu de vie commun semble le plus approprié, ce qui éliminerait la maison de l'abbesse. Dans sa *Notice historique sur l'ancienne abbaye d'Herckenrode*, Wolters indique que l'abbesse

⁴⁷⁶ *Ibid*, pp.160-162

⁴⁷⁷ Cécile OGER, "Historique et Iconographie du Cycle", in DENHAENE 2006, p.169

⁴⁷⁸ BROWN 2018, p.133

⁴⁷⁹ *Ibid*, p.136

⁴⁸⁰ OGER 2006, p.173

Mechtilde a doté le réfectoire de beaux tableaux⁴⁸¹, tandis que Saumery indique que le chœur des religieuses est “lambriffée de bons Tableaux”⁴⁸², qui pourraient correspondre aux dix tableaux du chœur mentionnés par l’inventaire français de 1800.⁴⁸³ Aucune indication supplémentaire, concernant l’iconographie par exemple, ne permet d’identifier ces œuvres.

Pourtant, le nombre de “dix” offre une hypothèse intéressante pour le nombre de tableaux que contenait le cycle, si l’on admet l’hypothèse que celui-ci n’est pas complet. Les cinq figures de l’Ancien Testament sont récurrentes dans les cycles de femmes vertueuses ; Esther, Jael et Judith font également partie de l’iconographie des Neuf Preuses originaire d’Allemagne, où elles représentent les trois Juives. Les trois sujets issus de l’histoire romaine sont utilisés comme préfiguration de la Vierge : l’épisode de la vestale Claudia Quinta est un symbole de la force de la pureté des vierges et annonciatrice de la maternité virginale ; Véturie, la mère de Coriolan, intervient auprès de lui pour l’empêcher d’envahir Rome, préfigurant le rôle d’intercesseur de la Vierge ; la Sibylle tiburtine annonce la naissance et la divinité du Christ à l’empereur Auguste, étant reliée ainsi à la Nativité.⁴⁸⁴ Il n’y a pas de source littéraire unique pour ce cycle, comme c’est le cas pour les cycles allemands. Le *Speculum Humanae Salvationis* offre une perspective intéressante, en reprenant toutes les figures bibliques avec le même symbolisme typologique, ainsi que l’épisode de la Sybille qui préfigure la Nativité – mais les deux autres épisodes de l’histoire romaine n’y figurent pas. Ceux-ci sont plutôt issus de l’œuvre de Boccaccio, *De Mulieribus Claris*, qui connaît de nouvelles éditions au XVI^e siècle. Le *Speculum Virginum* reprend aussi certaines des figures présentes ici, comme exemples explicites pour les sœurs et les jeunes femmes désireuses de prononcer leurs vœux. Le cycle exprime en fait une tendance qu’on retrouve dans la littérature contemporaine : outre les manuels d’éducation que nous avons déjà évoqués, des œuvres plus littéraires font la part belle aux femmes illustres, bibliques ou historiques. A l’époque de Lombard, on peut notamment citer *La louenge de mariage et recueil des hystoires des bonnes, vertueuses et illustres femmes* de Pierre de Lesnauderie, le *Miroir des Dames* d’Ysambert de Saint-Léger, et le *Palais des nobles des dames* de Jean de Pré.⁴⁸⁵ Certaines représentations, par les vertus qu’elles représentent, semblent fonctionner en pendant : Véturie et Abigail, dans leur rôle d’intercesseuse auprès des hommes, Judith et Claudia, démontrant le pouvoir de la chasteté,

⁴⁸¹ Mathias Joseph WOLTERS, *Notice historique sur l’ancienne abbaye d’Herckenrode, dans la province actuelle de Limbourg*, Gand : Gyselinck, 1849, p.39

⁴⁸² Pierre Lambert DE SAUMERY, *Les délices du Pais de Liège*, Liège : Everard Kints, vol.4, 1744, p.222

⁴⁸³ OGER 2006, p.173

⁴⁸⁴ *Ibid*, p.171

⁴⁸⁵ OGER 2006, p.172

tandis que la Sybille et Esther montrent le droit chemin aux hommes de pouvoir. Cela laisserait la possibilité de deux tableaux mettant en scène des païennes, portant au nombre de dix le nombre de toiles dans le cycle. Un pendant possible au tableau de Jael serait une représentation de Tomyris, déjà présente dans le *Speculum humanae salvationis*. En revanche, pour Rebecca, le *Speculum* la met en relation avec le miracle de Gédéon⁴⁸⁶, incompatible avec une iconographie de femmes. On possède cependant un dessin préparatoire de Lombard pour une *Charité romaine*, qui présente les mêmes caractéristiques stylistiques que les toiles du cycle. Il s'agit d'une jeune femme qui allaite sa mère, inspiré par l'histoire de Péra et Cimon (une jeune femme allaitant son père en prison) et reprise chez Boccacio. Chez Rebecca et chez cette jeune femme, on retrouve un acte de compassion altruiste, et les deux préfigurent également l'humilité et la virginité de Marie.⁴⁸⁷ Ainsi, les femmes choisies représentent chacune des vertus idéales pour des sœurs : la force de la chasteté, la sagesse et la prudence, enfin l'humilité et l'obéissance. Les moniales d'Herkenrode font ici profession de foi pour leur communauté, en particulier après les reproches qui ont pu leur être fait concernant une "décadence" des valeurs monastiques.⁴⁸⁸ Sous l'influence d'Erard de la Marck, elles vont se réformer et renforcer leur règle, notamment la clôture, et choisissent ici des figures issues à la fois de la tradition chrétienne et de l'humanisme, dans une combinaison qui est propre au nord de l'Europe, dont le prince-évêque et son peintre de cour sont les représentants. En choisissant également des figures qui triomphent du pouvoir masculin, comme Judith, elles rappellent le traumatisme du pillage de l'abbaye en 1509, et leur "victoire" finale sur leurs envahisseurs, entre autres grâce au prince-évêque.⁴⁸⁹ De plus, ces représentations en pendant sont l'occasion pour Lombard de démontrer toutes ses connaissances en matière d'histoire antique et de littérature humaniste.

Le cycle pourrait également être complet avec les huit tableaux déjà connus : la taille totale de l'ensemble est déjà conséquente, et la grandeur des toiles permet une progression en crescendo visuel, qui serait diminué par l'ajout d'autres tableaux de taille intermédiaire. Brown met également en avant la série de van Heemskerck de 1560 qui compte huit gravures de femmes vertueuses, et qui reprend certains éléments des compositions de Lombard (nous reviendrons sur ce point).⁴⁹⁰ Cependant, contrairement au cycle de Herkenrode, il n'y pas de

⁴⁸⁶ WILSON & LANCASTER WILSON 1984, p.155

⁴⁸⁷ OGER 2006, p.173

⁴⁸⁸ HENNEAU 2006, p.160

⁴⁸⁹ BROWN 2018, p.147

⁴⁹⁰ BROWN 2018, pp.143-144

déséquilibre entre femmes bibliques et païennes. C'est précisément ce déséquilibre, et le fait que certains tableaux fonctionnent clairement en pendant, qui rend peu probable l'hypothèse d'un cycle complet en l'état.

Le traitement de l'histoire de Judith est conventionnel et rappelle l'iconographie qui se développe au début du XVI^e siècle en Italie, notamment chez Mantegna, si ce n'est pour la narration simultanée entre le moment de la mise en sac et la déroute des Assyriens (une forme qui rappelle celle de Cranach). Comme dans le panneau de ce dernier, l'action se situe à l'entrée de la tente où Judith, dans une pose solennelle, dépose la tête dans le sac de sa servante, le regard tourné vers l'action du second plan, qui montre les Assyriens en déroute après la mort de leur général. La complexité du vêtement, avec cette ceinture et le drapé par-dessus, les manches qui pendent, se retrouvent dans les études de drapés de Lombard (fig.178), avec une rigidité qui caractérise le style des italianisants du Nord comme Floris.⁴⁹¹ L'ornementation de la ceinture, du buste et de l'épée rappelle également celle de Jan Massys, lui-même inspiré des vêtements *all'antica* du théâtre romain. L'aspect sanguinolant du cou est plutôt à chercher du côté allemand qu'italien (Mantegna et Michel-Ange l'occulent, tandis que Cranach le montre), et il n'a pas encore l'aspect réaliste qu'on retrouvera chez Caravage et les peintres suivants. Comme dans d'autres tableaux du cycle, on retrouve dans cette scène plusieurs détails qui viennent appuyer le propos de la scène et démontrer les connaissances de Lombard.

Tout d'abord, la coupe renversée au pied du lit (fig.179), à côté des mains d'Holopherne, montre des têtes de satyre, des créatures de la mythologie grecque, associée à la luxure, rappelant donc le vice du général. La pose de la servante, avec son pied sur une pierre, évoque celui de l'Aphrodite Ourania, l'amour chaste, qui triomphe de la luxure avec la mise en sac de la tête du général assyrien. Sur le bouclier d'un des soldats (fig.180), on retrouve la tête de Méduse, comme sur l'Egide de Minerve – un parallèle entre la veuve et la déesse grecque qu'on retrouvait déjà chez Donatello. Le soldat est donc un Israélite, fortifié par la décapitation de son ennemi (c'est d'ailleurs la seule face de bouclier visible). On retrouve ici cette synthèse dont parle Lampson, entre art antique et art contemporain, avec cette invention qui permet à Lombard d'ajouter ces détails qui mettent en avant son érudition et la connaissance des motifs symboliques.

Il n'est pas improbable d'imaginer qu'il existait pour ce tableau un dessin préparatoire, et que celui-ci a pu servir de base à certaines gravures. Une nous est parvenue, d'un graveur

⁴⁹¹ Godelieve DENHAENE, "Études formelles", in DENHAENE 2006, pp.72-73

anonyme, et indique clairement le peintre liégeois comme inventeur du motif (fig.181). On retrouve Judith et sa servante, déposant la tête dans le sac. La place des deux femmes est inversée par rapport au tableau, et la position de leur tête diffère, pour privilégier un regard direct entre les deux, et un profil grec pour Judith ; la pierre n'existe plus sous le pied de la servante et les motifs de la ceinture, du buste et de l'épée ont été simplifiés. On retrouve l'étude des drapés complexes, et l'impression statique et stable des figures. Un cartouche a été laissé vide sur le bas de l'estampe, probablement pour accueillir des vers explicatifs comme dans les gravures de Maarten van Heemskerck. La composition originelle a également pu inspirer une autre gravure de Christoffel van Sichem, d'après Hendrik Goltzius (fig.182). En effet, la composition montrant les deux femmes à l'entrée de la tente, et le corps d'Holopherne pendant de son lit, les bras en avant et le cou sanguinolant, rappelle celle de Lombard ; on la retrouvera également chez van Heemskerck (probablement le point de contact entre la composition de Goltzius et celle de Lombard).

ii. Maarten van Heemskerck

1. Le Pouvoir des Femmes (1551 & 1569)

Le topos du pouvoir des femmes connaît un regain de popularité au XVI^e siècle, comme nous l'avons vu. En 1551, van Heemskerck et Coornhert publient une série de six gravures autour de ce thème⁴⁹² (fig.183-188), mais en lui donnant une tout autre signification. C'est aussi la première fois que Judith apparaît dans une série autour du Pouvoir des Femmes dans les arts graphiques.

Jusqu'à présent, si elle faisait partie d'une série autour de ce thème, elle était cantonnée aux arts décoratifs et textiles. Sa première apparition intervient dans une décoration de *cassone*, un coffret de mariage, attribué à Giovanni da Paolo au XV^e siècle.⁴⁹³ Dans ce contexte, Judith devient un exemple à suivre pour la jeune mariée : humilité, chasteté (c'est-à-dire la modération), obéissance à Dieu et fidélité à son mari, tandis que le destin d'Holopherne est un avertissement pour le mari de ne pas tomber dans la concupiscence. Dans les arts textiles, la présence du topos pourrait raconter une autre histoire : à un moment où les femmes se voient de plus en plus exclues du marché du travail et du monde public (particulièrement en Allemagne), les activités de broderie et de tissage restent partiellement féminines. De plus, les linges produits étaient le plus souvent à destination des femmes. On peut donc y voir une sorte de "protestation silencieuse" de la part des femmes, en s'entourant d'exemples d'hommes vaincus par la puissance féminine. Il faut également souligner que la teneur de ses décorations est plutôt humoristique que moralisatrice, comme c'est le cas dans les gravures du XVI^e siècle.⁴⁹⁴

Comme pour la première série sur Judith, celle du Pouvoir des Femmes est conçue avec Coornhert. Si la première propose une imagerie conventionnelle par rapport à la tradition médiévale et les artistes contemporains, cette série s'insère dans la partie allégorique et didactique de l'œuvre de van Heemskerck, où Coornhert est une véritable "tête pensante", mettant en images ses idées philosophiques.⁴⁹⁵ Cette association entre les deux hommes met

⁴⁹² VELDMAN & LUIJTEN 1993, n°259-264

⁴⁹³ SMITH 1996, p.193

⁴⁹⁴ STRATEN 1983, pp.41-45

⁴⁹⁵ VELDMAN 1974, pp.35-36

en lumière toute la dimension humaniste de la gravure au XVI^e siècle, notamment en permettant la diffusion et les échanges d'idées à travers l'Europe. Leur série sur le Pouvoir des Femmes reprend certains sujets de celle de Lucas van Leyden, mais stylistiquement, les références sont antiques et italiennes, notamment de chez Michel-Ange, se basant sur les nombreux dessins que van Heemskerck réalise durant son séjour romain.⁴⁹⁶ Dans cette série, les modèles des hommes évoquent des représentations aux connotations négatives : le profil de Lot évoque celui d'un satyre, tandis que la pose des corps de Sisera et Samson rappelle celle de la statue du *Marforio* à Rome (fig.189). Van Heemskerck et Coornhert s'approprient le modèle non seulement pour ses qualités esthétiques (en tant que marbre antique), mais aussi pour ce qu'il représente aux yeux des Romains : un lieu de débat public où sont dénoncés les vices des hommes importants de la ville, en tandem avec la statue du *Pasquino* (fig.190).⁴⁹⁷ Si le modèle du *Marforio* apparaît plus clairement, celui du *Pasquino* est beaucoup plus difficile à affirmer, surtout parce que la statue restante est une ruine faite de deux torsos et une tête relativement mutilés ; en revanche, le genre littéraire de la *pasquinade*, où les deux statues se parlent et se répondent, a pu servir d'inspiration à Coornhert et van Heemskerck pour mettre en place un dialogue entre les différentes figures masculines de la série. Ainsi, Lot répond à Sisera, partageant le même vice de la boisson, et Samson répond à Salomon, perdus tous les deux à cause de leur désir pour une femme.⁴⁹⁸

Dans le cas de la gravure de Judith, le modèle apparaît aussi clairement pour l'œil du connaisseur : celui de la fresque de *David et Goliath* de la chapelle Sixtine (fig.26). On retrouve le bras levé et la torsion du corps d'Holopherne/Goliath, et la manière dont Judith se saisit de ses cheveux, rappelant également la pose de Donatello. Les deux mèches dépassant de sa main évoquent les cornes de satyre, une nouvelle fois pour souligner la nature sexuelle du péché du général. C'est autour des vices de la luxure et de la boisson que s'articulent cette série : ce sont les travers des hommes, qui commencent par l'alcoolisme et se terminent par la concupiscence, qui permettent le triomphe des femmes – pas les ruses féminines. La série s'achève donc par Holopherne, qui est vaincu par la combinaison des deux vices : il s'ennivre et recherche le plaisir charnel avec Judith.⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ BROWN 2018, p.190

⁴⁹⁷ *Ibid*, p.193; Leonard BARKAN, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetic in the Making of Renaissance Culture*, New Haven : Yale University Press, 2001, p.222

⁴⁹⁸ BROWN 2018, pp.194-196

⁴⁹⁹ *Ibid*, pp.201-203

La série est donc beaucoup plus complexe intellectuellement que celle de Lucas van Leyden au début du siècle, typique de la production de Coornhert et van Heemskerck. En utilisant le format de la pasquinade, cette littérature polémique en forme de dialogue entre deux statues, ils font appel à la culture humaniste des spectateurs. Il ne s'agit pas ici d'une culture "populaire", accessible au plus grand nombre, mais bien une œuvre à destination d'un public érudit, connaisseur des antiquités romaines et de la littérature contemporaine, notamment les propres écrits de Coornhert, qui traitent des mêmes sujets.⁵⁰⁰

Maarten van Heemskerck n'est pas, à proprement parlé, le concepteur de la série de 1569, gravé et imprimé par Philips Galle, avec des légendes d'Hadrianus Julius,⁵⁰¹ mais Galle en reprend l'ordre et les personnages (fig.191-196). Galle s'est formé sous Coornhert et a reproduit de nombreuses gravures de van Heemskerck, et il va produire des séries d'estampes à caractère moralisateur à la fin des années 1560, avec la collaboration d'Hadrianus Junius.⁵⁰² Junius était, comme Coornhert, un humaniste reconnu aux Pays-Bas, ayant voyagé à travers l'Europe : il a étudié à Louvain et Bologne, avant de partir à Paris et en Angleterre, avant un retour à Haarlem en 1550, où il produit des éditions critiques d'importants auteurs classiques, ainsi que *Batavia* (1588), une histoire de la Hollande.⁵⁰³ Il a déjà collaboré avec Galle et van Heemskerck sur la série autour de l'histoire de Judith, comme nous l'avons vu, sans que ses légendes n'apportent quelque chose à la compréhension des images. Dans cette nouvelle série sur le Pouvoir des Femmes, c'est bien la combinaison texte et image qui apporte la clé de compréhension, avec des références une nouvelle fois érudites et complexes.

Stylistiquement, la série s'inspire toujours de motifs antiquisants, mais avec une monumentalité moindre par rapport à la première série. Les éléments de décor font la part belle à l'architecture et à la perspective albertienne. En somme, on retrouve ici les différences qui existaient déjà entre les deux séries de l'histoire de Judith. Au niveau de la composition, Galle reprend des éléments similaires à celles de van Heemskerck, notamment pour Judith, où on retrouve le bras levé et la main qui se saisit des cheveux d'Holopherne, mais le point de vue a pivoté pour montrer Judith s'avançant dos au spectateur. La position d'Holopherne est très semblable à celle de Sisera dans la même série, là où elle était totalement différente dans celle de 1551. D'ailleurs, la gravure de Jael est inspirée de la composition de Lambert Lombard,

⁵⁰⁰ *Ibid*, pp.208-211

⁵⁰¹ Manfred SELLINK & Marjolein LEESBERG, *Philips Galle, The New Hollstein : Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam : Sound and Vision Publishers, 2002, vol.1, n°125-130

⁵⁰² SELLINK 1993, p.79

⁵⁰³ VELDMAN 1974, pp.36-37

particulièrement dans la figure féminine, ce qui renforce l'idée de la circulation de cette série sous forme de gravures à partir de dessins préparatoires.

Les légendes de Junius sont complexes et pleines de références aux auteurs antiques, témoins de sa grande culture classique. Il n'est pas cité comme l'auteur sur les gravures, mais ses inscriptions sont reprises dans un recueil de poèmes posthume, le *Poematum liber primus*.⁵⁰⁴ Nous nous attarderons ici sur l'inscription qui entoure la gravure de Judith :

*En jacet informis truncus, cervice resecta
Purpureo perflans salientes sanguine rivos
Assyrii ducis. O genti spectaculum acerbum
Quod praebes Judith fama super aethera nota.*

Ces lignes répondent à celle de la première gravure de la série, montrant Adam et Eve, et faisant le parallèle entre la chute de l'Homme et le fait de succomber au désir charnel (comme le faisait déjà Baldung). La dernière phrase du premier poème, *subit illaetabile lethum / sic similem in fraudem traxit sors dira minores* (une mort insupportable arrive / ainsi entraînant un destin cruel des descendants dans une fraude similaire), annonçant également la chute des autres hommes par les mêmes stratagèmes féminins. Le poème de Judith s'ouvre avec la contemplation de ce "destin cruel", le corps décapité d'Holopherne. Les "rivières de sang pourpre" (qui ne coulent pas dans la gravure, puisque la tête n'est pas encore tranchée, contrairement à la toile de Lambert Lombard) font également écho au "lethum" du vers de la gravure d'Adam et Eve, le Lethe étant le fleuve de l'oubli dans les Enfers mythologiques.⁵⁰⁵

Les vers eux-mêmes sont tirés d'auteurs classiques : l'expression *informis truncus* peut être rapproché d'une description de Lucan dans son livre *Pharsalia*, racontant les effets d'un poison sur le corps (*informis globus et confuso pondere truncus*) ; la phrase *purpureo sanguine rivos* est dérivée d'Horace, parlant de *rubro sanguine rivos* quand il parle d'un sacrifice animal ; enfin, peut-être la citation la plus évidente, le *o genti spectaculum acerbum* fait écho à Cicéron et ses *Verrines* ("O spectaculum miserum atque acerbum") au moment où il évoque l'histoire de Philodamus, condamné par Verrès après avoir refusé de lui livrer sa fille vierge après un repas.⁵⁰⁶ Si l'histoire ressemble en certains points à celle de Judith et Holopherne, l'utilisation par Junius de l'expression de Cicéron, qu'il emploie au moment de la mort par

⁵⁰⁴ BROWN 2018, p.289

⁵⁰⁵ *Ibid*, pp.299-300

⁵⁰⁶ *Ibid*, p.300

décapitation de Philodamus et de son fils⁵⁰⁷, crée un parallèle entre Holopherne et l'homme condamné à tort, en contradiction totale avec l'interprétation canonique du récit, mais approprié quand il s'agit de parler du Pouvoir des Femmes. La dernière ligne est également une citation évidente, tirée de *L'Enéide* de Virgile, où Enée se présentant à Vénus lui dit que son "renom s'étend jusqu'à l'éther" (*fama super aethera notus*).⁵⁰⁸ De manière générale, le nom "fama" signifie la renommée et la réputation, mais dans le contexte du poème, cette renommée est négative (puisque Holopherne a été associé à un homme condamné injustement dans le vers précédent).⁵⁰⁹

Les citations choisies par le poète ne sont donc pas choisies au hasard, et le lecteur érudit prendra également du plaisir à les reconnaître et les déchiffrer, ajoutant ainsi un niveau de lecture à l'image. Une fois de plus, la série est d'une grande complexité, mettant en jeu des connaissances classiques poussées. Mais contrairement à la première série de 1551, ces connaissances ne sont pas requises pour comprendre le cycle tel que les auteurs l'ont conçu. Ici, le titre de Pouvoir des Femmes correspond bel et bien à la conception qu'en a le public au XVIe siècle : il s'agit de montrer les ruses et l'infamie du sexe féminin envers les hommes, en représentant ceux-ci comme des "victimes" et non comme des coupables de péché.

2. Les Femmes Vertueuses (1560)

En 1560, Philips Galle conçoit une série de huit gravures d'après van Heemskerck (fig.197), reprenant les femmes exemplaires de l'Ancien et du Nouveau Testament.⁵¹⁰ Comme dans les cycles allemands, les femmes sont représentées en pied avec leurs attributs : dans le cas de Judith, on retrouve la tête et l'épée. La veuve est richement vêtue, dans des vêtements d'inspiration plutôt contemporaine, tandis qu'à l'arrière-plan, on retrouve la tente et le corps décapité d'Holopherne, du cou duquel jaillit un torrent de sang. Ce détail est également très similaire à celui du tableau de Lombard, et de la gravure de van Sichem évoquée plus haut (c'est peut-être donc van Heemskerck qui fait le point d'union entre la composition du Liégeois et celle de Goltzius). On retrouve également les remparts de Béthulie, avec la tête empalée sur une pique et l'armée des Israélites qui quitte la ville. L'inscription vient indiquer pour quel vertu ces femmes doivent être imitées. Dans le cas de Judith, la légende indique : *Maeta Judith*

⁵⁰⁷ CICÉRON, *Seconde Action Contre Verrès. Premier discours*, traduit par Charles du Rozoir, Panckoucke, 1830, p.163

⁵⁰⁸ VIRGILE, *L'Enéide*, traduit par Anne-Marie BOXUS & Jacques POUCKET, Bibliotheca Classica Selecta, 2013, I, 379 [en ligne, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V01-001-222.html>, consulté le 25 juillet 2024]

⁵⁰⁹ BROWN 2018, pp.301-302

⁵¹⁰ SELLINK & LEESBERG 2002, vol.1, n°131-138

Virtute Tua Tuus et Superum Hostis/Concidit, et Patria Libera Facta Manu. C'est donc pour sa *virtu*, sa force masculine, qu'elle est honorée, et par l'action de sa main, qui libère sa patrie. Ce n'est donc plus pour une vertu strictement féminine qu'elle est honorée, comme chez Lombard, mais devient un exemple humaniste de la *virtu*, qui met aussi en avant les accomplissements martiaux.⁵¹¹ La série permet de toucher un plus grand nombre, et fait écho à la tradition catholique qui place Judith aussi comme un exemple pour les hommes, selon le précepte de saint Jérôme. Contrairement aux tableaux de Lombard, qui s'adressent au public féminin de l'abbaye en leur montrant les exemples à suivre pour le bon comportement d'une moniale, la série de gravure s'adresse à un public plus large (principalement par souci commercial).

⁵¹¹ BROWN 2018, p.224

iii. Hendrik Goltzius

Goltzius inclut Judith dans deux séries autour des héros de l’Ancien Testament. Une première est publiée en 1588 et gravée par Jacob Matham (fig.198), comprenant Judith, Jael, David et Samson ; le dessin préparatoire pour la planche de Judith a été conservé (fig.199).⁵¹² Nous sommes ici dans les années où Goltzius est toujours fortement influencé par le style maniériste de Spranger, mais grave ses propres dessins.⁵¹³ Comme dans la série de van Heemskerck, les personnages sont présentés en pied avec leurs attributs et une scène de leur histoire en arrière-plan. Dans le style maniériste, la figure de Judith est très élancée, les plis du vêtements sont lourds et cassés, tandis que l’épée apparaît comme gigantesque à son côté, à en juger par la taille de la garde. La poitrine se révèle sous un voile, mais il n’y a pas ici de commentaire sur la chasteté de Judith, puisque d’autres héroïnes et prophétesses sont stylistiquement traitées de la même manière. Le regard tourné vers le sol alors qu’elle brandit la tête exprime son humilité par rapport à son triomphe. La légende la qualifie de “virago”, une femme masculine, mettant donc une nouvelle fois l’emphase sur sa capacité à réaliser un exploit masculin. Dans la lignée de van Heemskerck, c’est donc une vertu humaniste, la *virtù*, qui est mise en avant, par un exploit martial.

L’atelier de Goltzius produit une autre série sur l’Ancien Testament avec Judith, reprenant les mêmes figures que la première (fig.200).⁵¹⁴ Stylistiquement, la gravure est très similaire, et seuls quelques détails changent : la tente se trouve de l’autre côté de Judith, et son visage est tourné vers le ciel. On retrouve les plis lourds et cassés, et la figure élancée du maniérisme. L’inscription, beaucoup plus longue, ne met plus l’accent sur la force de Judith, mais sur l’aide qu’elle a reçu de Dieu, accentuée par le regard qu’elle tourne vers le ciel au moment de son triomphe. Il existe un autre détail intéressant dans cette gravure : la main de Judith tenant son épée. Elle est la même que celle de Jael dans la série de 1588 (fig.201), elle-même copiée d’une gravure montrant la main droite de Goltzius (fig.202), handicapée suite à sa blessure enfant.⁵¹⁵ Tout comme cette main rendait le travail du graveur d’autant plus admirable, le sexe faible de Judith rend son triomphe sur Holopherne plus éclatant ; et l’artiste lui-même compare son exploit avec celui des héroïnes de la Bible.

⁵¹² LEESBERG & LEEFLANG 2012, vol.3, n°400-403

⁵¹³ FILEDT KOK 1992, p.175

⁵¹⁴ LEESBERG & LEEFLANG 2012, vol.3, n°404-407

⁵¹⁵ BROWN 2018, pp.256-257

iv. Maarten de Vos

De Vos est le concepteur de deux séries consacrées aux femmes bibliques, sur l'Ancien et le Nouveau Testament. La série est gravée par Jan Collaert I et publiée par Philips Galle en 1590-1595 (fig.203).⁵¹⁶ Encore une fois, les héroïnes sont présentées en pied avec leur attribut et une scène de leur vie en arrière-plan. Les vers de Cornelis Kiliaan viennent ici résumer l'histoire de Judith (comme dans la plupart des autres gravures de la série), sans mettre l'accent sur une vertu particulière de la veuve, contrairement à van Heemsckerk ou Goltzius. Cependant, le but de la série est de présenter des modèles positifs à suivre pour les femmes. De plus, le public visé est bel et bien féminin : les deux séries, qui possèdent une page de titre, ont une dédicace à Paulina Schooten, la femme d'un juge de la cour de Malines (pour la série sur l'Ancien Testament) et à Margareta Boogaerts, la femme du baron van Dormale, connu pour son zèle dans la lutte contre les Protestants (pour celle sur le Nouveau). Ces deux dédicaces permettent de mettre en avant le fait que ces séries de femmes vertueuses étaient particulièrement adaptées à un public féminin.⁵¹⁷ Plus particulièrement, ce sont les mères et les épouses qui sont visées : en mettant Eve en premier modèle, mais aussi en utilisant les citations du livre des Proverbes (31, 30)⁵¹⁸ et de l'Ecclésiastique (26, 1-2)⁵¹⁹, qui mettent en avant l'obéissance à Dieu et à son mari. Ces deux références se retrouvent aussi dans la littérature, notamment chez Vivès qui fait de nombreuses références au Proverbes, ainsi que dans une série de van Heemskerck et Coornhert de 1555.⁵²⁰ La popularité de cette série se confirme par le fait que le fils et petit-fils de Galle continuent de la publier, et qu'elle se retrouve aussi dans un ouvrage publié à Nuremberg par Hieronymus Ortelius en 1610, deux volumes dédiés à l'Ancien et au Nouveau Testaments, où les gravures viennent se placer au début du chapitre où on retrouve l'histoire de chaque héroïne. Ici, comme dans le *Ehren-Spiegel* de Sachs, celles-ci sont qualifiées par une épithète – reprenant celui de l'auteur allemand, Judith représente donc la modération.⁵²¹

⁵¹⁶ Christiaan SCHUCKMAN & Diewke DE HOOP SCHEFFER, *Maarten de Vos*, Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, vol.44, text, n°223-242

⁵¹⁷ BLEYERVELD 2001, p.237

⁵¹⁸ « Trompeuse est la grâce, et vaine est la beauté ; la femme qui craint Yahweh est celle qui sera louée. »

⁵¹⁹ « Heureux est le mari d'une femme vertueuse, / et le nombre de ses jours sera doublé. / La femme forte est la joie de son mari, / et il passe ses années dans la paix. »

⁵²⁰ BLEYERVELD 2001, pp.239-240

⁵²¹ *Ibid*, pp.240-241

VI. Conclusion

Judith a traversé les âges et les époques, en conservant toujours une certaine popularité auprès des artistes. Rares sont ceux qui n'ont pas livré leur propre version de l'héroïne juive, et nous n'en avons ici gardé qu'une partie. Les exemples choisis ont permis de mettre en avant l'évolution iconographique du sujet, depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIe siècle.

Après le passage en revue de toutes ces œuvres, nous pouvons en tirer plusieurs conclusions, notamment concernant l'affirmation selon laquelle l'image de Judith serait négative dans le nord de l'Europe. Nous avons vu que, déjà en Italie, au début du XVIe siècle, l'iconographie change : avant la Contre-Réforme, on voit une sécularisation et une érotisation de la figure de Judith, comme pour d'autres personnages religieux au même moment (un des exemples les plus frappants est Marie-Madeleine, dont les représentations nues vont devenir la norme aux XVIIe et XVIIIe siècles). La reprise de l'iconographie par l'Église va donner une nouvelle tendance, en mettant en avant la violence de l'acte et le triomphe de Judith, associé à celui de l'Église sur ses opposants.

En Allemagne, on trouve la première représentation nue de Judith, et les artistes reprennent aussi les motifs inventés par les Italiens, comme la représentation devant un muret où repose la tête. Cependant, ils proposent des compositions tout à fait inédites qui, replacées dans le contexte de leur production, montrent Judith sous un jour moins flatteur. Il y a chez eux une vision de la femme dominante, usant de sa sensualité pour tuer, issue de la longue lignée des descendantes d'Eve. Cette vision peut être induite subtilement, quand l'œuvre est vue avec son pendant (comme chez Pencz) ou quand les représentations sont assimilées à d'autres femmes séductrices (comme les *Judith* et les *Salomé* de Cranach) ; elle peut aussi être plus explicite, comme dans les quatre panneaux de Baldung Grien, où la luxure et la mort sont étroitement liées.

À un moment où la classe bourgeoise acte de plus en plus les différences entre les hommes et les femmes, et tente d'exclure ces dernières de la vie publique (surtout en Allemagne), on voit le regain de popularité du topos des femmes, avec l'inclusion de nouvelles figures. Si Judith n'est pas ajoutée explicitement à ses listes avant la deuxième moitié du XVIe siècle, on retrouve chez les artistes allemands des allusions à ce topos dans les représentations de Judith. Ces artistes sont souvent eux-mêmes issus de cette classe bourgeoise urbaine, et ils travaillent à la fois pour des commanditaires mais aussi pour un marché de l'art ouvert, avec des impératifs

commerciaux. Ils jouent donc sur le succès du topos et ses implications (les femmes sont dangereuses parce qu'elles séduisent les hommes) pour représenter Judith. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la figure d'une femme décapitant un homme après l'avoir séduit, soit ajoutée à ces cycles! À cela, on peut également additionner le contexte spécifique des Guerres d'Italie et de l'épidémie de syphilis, où les iconographies de femmes tuant des hommes deviennent des métaphores, comme chez Altdörfer. Ce ne sont donc pas les convictions religieuses qui jouent un rôle dans les choix des artistes : bien que certains soient proches de la Réforme (comme Cranach ou les frères Beham), celles-ci sont souvent bien trop difficiles à confirmer de manière certaine. Enfin, tous les artistes continuent de travailler pour un public composé à la fois de protestants et de catholiques. Cependant, les changements sociétaux peuvent être reliés à la Réforme, avec notamment la disparition du statut "à part" des clercs, qui doivent se marier et fonder une famille (aussi bien les hommes que les femmes), et l'emphase importante mise sur celle-ci ; la Réforme vient ainsi renforcer la société patriarcale.

Ensuite, la nudité de Judith, si elle n'existe qu'en Allemagne et aux Pays-Bas, n'est pas en elle-même un facteur "négatif" concernant la représentation de l'héroïne. Certes, elle jette un voile d'ambiguïté sur le personnage, et il semble clair que c'est cette ambiguïté qui participe au succès commercial de ce motif, en premier lieu en Allemagne où elle apparaît. Mais il est clair également que certains artistes utilisent cette nudité dans une volonté d'imitation des motifs italiens, comme Jan van Hemessen. Cette nudité féminine est l'occasion pour les artistes de mettre en avant leurs capacités d'imitation de la nature et des grands maîtres italiens contemporains, plutôt que de semer le doute sur la personnalité de la veuve. Elle peut aussi être utilisée dans un but purement « érotique », comme chez Massys, où elle fait partie des personnages féminins peu vêtus qui plaisent aux acheteurs fortunés. Ces représentations ont été permises grâce aux innovations allemandes qui connaissent le succès.

En outre, aux Pays-Bas, son histoire est reprise dans des cycles de gravures, dont l'iconographie est proche des représentations italiennes, par des artistes fortement influencés par l'Antiquité et les artistes italiens contemporains, souvent après un voyage en Italie. Pourtant, c'est aussi aux Pays-Bas qu'elle est reprise pour la première fois explicitement dans un cycle du *Pouvoir des Femmes* en gravure. Elle l'est d'abord dans une perspective différente de celle des autres cycles : mettre en avant les faiblesses des hommes et les dangers des péchés d'alcoolisme et de luxure, plutôt que la ruse des femmes. Mais ce cycle va servir de modèle pour un autre, plus tardif, qui lui va reprendre la signification "traditionnelle" du topos : les femmes utilisent la séduction pour venir à bout des hommes, souvent innocents. Les deux

ensembles utilisent chacun des références complexes et intellectuelles, destinées à un public érudit d'humanistes. Cela correspond aussi à l'environnement commercial des Pays-Bas, où le collectionnisme fait ses débuts et où les collectionneurs cherchent à montrer leurs connaissances avec des images complexes. Son inclusion explicite dans ces cycles va renforcer son association avec des figures "négatives", pour en devenir une elle-même.

Cependant, elle trouve toujours sa place dans les cycles de femmes vertueuses : depuis le *Speculum Virginum* jusqu'aux *Icones* de Maarten de Vos, Judith sert d'exemple pour les femmes. Même dans un contexte où sa chasteté n'est plus une valeur désirable (comme chez les Luthériens), on lui attribue de nouveaux adjectifs pour la rendre exemplaire (elle devient "modérée" chez Hans Sachs). Elle est également toujours présente dans la littérature destinée à l'éducation des femmes, d'abord à l'attention de l'élite mais qui connaîtra une diffusion importante en langue vernaculaire au cours du XVI^e siècle.

Le paysage est donc beaucoup plus contrasté que ne le laissait penser la littérature. Certes, les premières images de Judith la représentant sous un jour "négatif" naissent en Allemagne, et vont continuer à exister aux Pays-Bas. Mais elles cohabitent avec toute une série d'œuvres qui perpétuent la tradition médiévale où Judith sert d'exemple aux femmes et est louée pour sa vertu. Rien ne permet d'affirmer ou d'infirmer le fait que ces dernières aient eu moins de succès que les autres, du moins au XVI^e siècle : en témoignent les reprises des cycles mettant en scène son histoire, et se vendant toujours à la fin du siècle. En Italie, il est fort probable que la mainmise de l'Église sur l'iconographie, par la promulgation des édits de la Contre-Réforme, a empêché ces images héritées du *Pouvoir des femmes* de se propager ; sans cela, la constante circulation des motifs au nord et au sud des Alpes aurait sans doute permis l'apparition d'œuvres dans la même veine que celles des Allemands et des Néerlandais.

Au final, c'est bien la vision issue du topos misogyne qui triomphera au XIX^e siècle – encore une fois à un moment de grands changements sociétaux, où révolution industrielle et capitalisme vont une nouvelle fois pousser les femmes bourgeoises hors du monde du travail. Dans ce contexte, Judith deviendra la *femme fatale* par excellence ; la psychanalyse de Freud finira d'achever le travail, en associant décapitation et émasculatation.⁵²² Psychanalyse qui, pendant une bonne partie du XX^e siècle, va influencer les études entreprises autour de la figure de Judith.

⁵²² A ce sujet, consulter Bram DIJKSTRA, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Londres : Oxford University Press, 1983, en particulier le chapitre XI

Comme le souligne Ciletti, le sujet de l'iconographie de Judith "défie une formulation définitive".⁵²³ Dès lors, ce travail ne pourra qu'être amélioré voire contredit dans le futur. Cependant, une conclusion semble évidente : la richesse des interprétations possibles est pour nous la source de son succès à travers les âges. Essayer de les limiter à une dichotomie aussi binaire que positif ou négatif reviendrait à gommer la complexité des sociétés qui les voient naître.

⁵²³ CILETTI 1991, p.37

Annexes

Annexe 1 : le prologue de saint Jérôme au livre de Judith⁵²⁴

Apud Hebraeos liber Judith inter **apocrypha** legitur: cujus auctoritas ad roboranda illa quae in contentionem veniunt, minus idonea judicatur. Chaldaeo tamen sermone conscriptus, inter **historias** computatur. Sed quia hunc librum Synodus Nicaena in numero **sanctarum Scripturarum** legitur computasse, acquievi postulationi vestrae, immo exactioni: et sepositis occupationibus, quibus vehementer arctabar, huic unam lucubrationem dedi, magis sensum e sensu, quam ex verbo verbum transferens. Multorum codicum varietatem vitiosissimam amputavi: sola ea, quae intelligentia integra in verbis Chaldaeis invenire potui, Latinis expressi. Accipite Judith viduam, **castitatis** exemplum, et triumphali laude, perpetuis eam praeconiis declarete. Hanc enim non solum feminis, sed et viris imitabilem dedit, qui castitatis ejus remunerator, virtutem ei talem tribuit, ut invictum omnibus hominibus vinceret, et insuperabilem superaret.

Parmi les Juifs parlant hébreux, le Livre de Judith fait partie des textes apocryphes : son autorité n'est pas jugée apte à confirmer des choses conflictuelles. Bien qu'il ait été écrit en araméen, il est considéré comme une histoire morale, parmi les livres historiques. Mais puisque ce livre a été compté par le Concile de Nicée parmi les textes sacrés, j'ai acquiescé à votre appel (ou plutôt votre demande) : et, mettant de côté mon autre travail, duquel j'ai été arraché, j'ai travaillé tout une nuit, traduisant sens pour sens plutôt que mot pour mot. J'ai coupé les erreurs des multiples codex : je n'ai exprimé en latin que ce que j'ai pu trouver exprimé de façon cohérente en chaldéen. Recevez la veuve Judith, exemple de chasteté, et avec des louanges triomphales, faites-la connaître avec des prières perpétuelles. Parce que non seulement pour les femmes, mais aussi pour les hommes, elle a été donnée en modèle par celui qui récompense sa chasteté, qui lui a attribuée une telle vertu, grâce à laquelle elle a pu vaincre l'invaincu parmi les hommes, et surmonter l'insurmontable.

⁵²⁴ Cité dans CILETTI & LÄHNEMANN 2010 ; nous traduisons en français, nous soulignons dans le texte.

Annexe 2 : chanson sur Judith, vers 1560⁵²⁵

<p>Im thon wie das Lied von Pouey.</p> <p>Judith heyß ich, ein jüdin frey; Mir liebt noch nye keyn buolerey, Noch thet ich des gleichen, Biß ich dem Holophernes kluog</p> <p>Sein haubt im schlaffen abgeschluog –Kundt ich von dannen weichen.</p> <p>Arphaxat daucht sich mechtig reich, Als fünd man nirgend sein geleich. Ein stat hat er gebawen Mit türnen hoch im Meder landt, Egbathanis ist sie genant. Darein het er vertrawen.</p> <p>Es gschach seins reich im zwelfften ior:</p> <p>Kriegt in Nabuchodonosor, Behielt den syg im felde. Mit seinen Fürsten hielt er rhot; Geachtet wolt er sein als Gott, Alleyn inn dißer welte.</p> <p>Sein hauptman Holophernes hieß, Thet manchem man groß widertrieß, Brach vil der starcken feste, Bracht etlich Land inn solche forcht, Das man im lebendt gern gehorcht;</p>	<p>Sur le ton de la Chanson de Pavie.</p> <p>Judith est mon nom, une Juive libre ; Je n’ai jamais aimé le badinage, Et je ne l’ai jamais fait Jusqu’à ce que je tranche malicieusement la tête d’Holopherne Pendant qu’il dormait — Avant de m’échapper en sûreté</p> <p>Arphaxat se croyait tout-puissant Comme aucun roi auparavant. Il construit une ville avec de hautes tours, Qui se trouvait dans le pays de Medes ; Ecbatana était son nom. Il y a mis toute sa confiance.</p> <p>Cela s’est passée la 12^e année de son règne : Nabuchodonoser l’attaqua Remportant la victoire dans la bataille. Il tint conseil avec ses princes ; Il voulait être vénéré comme Dieu, Unique au monde.</p> <p>Son capitaine s’appelait Holopherne, Il avait offensé beaucoup d’hommes, Avait pris de nombreux châteaux forts, Répandu la peur dans de nombreux pays Si bien que les hommes le servaient</p>
---	---

⁵²⁵ Tiré de LÄHNEMANN 2010 ; nous traduisons en français.

<p>Das daucht sye das aller beste.</p> <p>Die jüdischeyt hofft in Gottes güt, Jerusalem muost sein behüt, Versahen sich mit speise. Eliachim gab in den rhot, Umb hulff solten sye bitten Gott; Daran thet er gar weiße.</p> <p>Umbgieng?? [print damaged] bürg??, „Ob Holofernes uns erwürg, Noch wöllen wir mit im streitten.“ Verhägten allenthalb ir weg, Wann all sein Ritterschafft da leg, Küntens hynauff nit reiten.</p> <p>Es wundert Holofernes seer, Was dißes volck hett für gewer, Wie fest ir Stett auch were. Achior antwort im getürst: „Zuo schanden du noch werden wüerst Mit allem deinem here. Gott gab von hymmel inen speiß, Den ehren sye mit glaubens preiß, Der kann sye wol beschirmen. Als lang sye seind inn seiner huld, Nit gfallen inn der sünden schuld, Schreckst du sye nit mit stürmen.“</p> <p>Die red was im gleich als ein traum, Band Achior an einen baum. Wann er das Land gewinne,</p>	<p>pour sauver leur vie. Cela semblait pour le mieux.</p> <p>Les Juifs espéraient la grâce de Dieu ; Jérusalem devait être protégée, Ils furent des provisions. Eliachim les conseillait De demander l'aide de Dieu ; En cela il était sage.</p> <p>(Les citoyens disent) « Même si Holopherne nous étrangle, Nous le combattons » Même quand tous ses chevaliers Se rassemblèrent à cet endroit, Ils ne pouvaient pas s'aventurer plus loin.</p> <p>Holopherne était abasourdi Par les garanties que possédait ce peuple, Même derrière leurs murs. Achior lui répondit : « Ta fierté sera bientôt abaissée, Tout comme ton armée. Dieu leur a donné de la nourriture du ciel ; Il le vénère en prières fidèles, Il peut bien les protéger, Aussi longtemps qu'ils ont Sa faveur, Et qu'ils ne tombent pas dans le péché, Tes attaques ne les atteindront pas. »</p> <p>Ces mots lui semblèrent fantasques, Il attacha Achior à un arbre. Quand il capturerait le pays,</p>
---	--

**Wolt er mit seinem scharpfen schwert
Sein bluot vergiessen auff die erdt,
Wo er in fünd darinne.**

**Die juden waren auff der wacht,
Der ding namen sye eben acht,
Achior gert der stangen.
Entbunden ward er und gefragt;
All ding er in von anfang sagt,
Wie es im was ergangen.**

**Bethulia groß klag erhuob,
Da man ir brunnen in abgruob,
Verwegten sich irs leben.
Ozias gab in bald den rhot,
Hulff in nit inn fünff tagen Gott,
Ir Statt woltens auffgeben.**

**Da Judith diße red entpfing,
Eylendts sye zuo den Priestern gieng:
„Wie seind ir so verruochet!
Schetz ir den schirm auß Gottes güt**

**Nach eurem willen und gemüt,
Das heyßt Gott wol versucht.“
„Gottsförchtig bist du, heyliges weib.
Bitt Gott für uns, dein rhat auch gib,
Wie wir zuo Gotts huld kemen.“
„So geht diß nacht hyn an die pfort
Hynauß will ich still an ein ort
Ein Megdlin mit mir nemen.“**

**Il prendrait son épée tranchante,
Et ferait couler son sang dans la terre
S’il le trouvait toujours là.**

**Les Juifs étaient de garde,
Rien n’échappait à leur regard.
Achior se rendit à eux.
Il fut délivré de ses liens et questionné ;
Il leur raconta tout depuis le début,
Comment il s’en était sorti.**

**Béthulie éleva ses plaintes vers le ciel,
Quand leurs fontaines furent bloquées,
Ils se sentirent perdus.
Ozias conseilla la stratégie suivante,
Si Dieu ne les aidait pas dans les cinq
jours,
Ils devraient livrer la ville.**

**Quand Judith entendit ses mots,
Elle se rendit chez les prêtres :
« Comment pouvez-vous être corrompu !
Si vous mettez un prix au bouclier de la
grâce divine
Mesuré par votre volonté et esprit mortel,
Dieu sera grandement vidé. »
« Tu crains Dieu, sainte femme ;
Prie pour nous, conseille-nous
Pour retrouver la grâce de Dieu »
« Alors rendez-vous à la porte ce soir.
Je me glisserai jusqu’à un certain endroit,
En prenant une servante avec moi. »**

<p>Als sye volbracht het ir gebett Die witwe kleyder sye auß thett Irn leib begund sye zieren Ir haubt, arm, oren, händ und füß, Keyn zierd sye underwegen ließ: Dem feind solt sye hofieren. Gantz frü sy zuo der pforten kam, Ir megdlin, das sye mit ir nam, Truog auff ir tranck und speiße. Zuor pforten ward sye auß gelon, Von feinden bald entpfangen schon; Der schöne hat sye preiße. Für silber und für rotes goldt Ward Holofernes ir so holdt, Das er ir bitt geweret Zuom bätt gieng sye nachts auß und yn, Nyemandts sye fragt: „wo gehst du hyn?“ Biß sie ihr speiß verzeret. Gott gab auch irer schöne zuo Des Fürsten hertz mocht han keyn rho, Thet stetigs nach ir sinnen. “Diß land hat freylich schöne kind, Darin so hübsche freulin sind Wir wöllen es gewinnen.” Der abendt bracht die vierde nacht, Groß wirtschafft Holofernes macht.</p>	<p>Quand ses prières furent terminées, Elle rangea ses vêtements de veuve ; Elle para son corps Sa tête, ses bras, ses oreilles, ses mains et ses pieds Elle n’oublie aucun ornement : Séduire l’ennemi était son intention. Elle arriva plus tôt à la porte, La servante qui l’accompagnait Portait sa viande et sa boisson. On la laissa sortir, Rapidement accueillie chaleureusement par les ennemis : Elle récolta les louanges pour sa beauté. Plus que l’argent et l’or, Holoferne l’aima si tendrement Qu’il accéda à sa demande. Pour la prière, elle sortait nuit et jour, Personne ne lui demandait « Où ça ? » Jusqu’à ce qu’elle ait fini ses provisions. Dieu augmenta sa beauté Le cœur du prince ne trouvait plus de repos, Ses pensées s’attardaient constamment sur elle. « Vrai, les filles de ce pays émerveillent, Tant de jolies filles, Nous devons l’emporter ! » Le soir amena la 4^e nuit Holoferne donna un splendide banquet.</p>
---	--

Judith was unverzaget.

Geladen kam sye auch dahyn.

Das wildt wolt ye gefangen sein;

Drey tag hat sy es gejaget.

Das freulin hat ir garn gestellt;

Ob sye das wildt bald nider felbt

Mit seiner seitten waffen?

Ein köstlich mal ist henckes wert!

Sye hat acht auff sein eygen schwert,

Als sye beyd giengen schlaffen.

Die diener waren gleich so wol

Als Holofernes alle vol.

Ir megdlin hielt die thüren.

Sein haupt schnit sye im schlaffend ab,

Der magt sye es inn ir säcklin gab;

Nyemandts kund es da spüren

Sye gieng vß wie sye vormals thet,

Als wolt sye gen an ir guot bätt,

Durch all gezelt ins tale.

Bethulia ward ir auff gethon,

Von allem volck entpfangen schon,

Gepreißet überalle.

Seins lebens was frey Achior,

Da man das haupt steckt hoch empor,

Der alle landt wolt zwingen.

Keins Beren haut nyemands verkauff,

Ee das er in vorhin erlauff:

Man muoß vor mit im ringen.

Ein lermam macht der jüdisch bundt;

Judith était imperturbable .

Invitée, elle vint à la fête.

Le gibier doit être pris dans ses filets ;

La chasse avait déjà duré trois jours.

La jeune femme tendit son piège ;

Va-t-elle bientôt abattre le gibier,

Avec sa propre arme ?

Un bon repas vaut bien le travail !

Elle nota où se trouvait son épée,

**Quand ils allèrent tous les deux se
coucher.**

Comme leur maître Holoferne,

Ses servants étaient complètement saouls.

Sa servante monta la garde.

Elle lui coupa la tête dans son sommeil,

Elle la donna à sa servante pour son sac ;

Là, personne ne pouvait deviner.

Elle partit comme de coutume,

Comme pour aller prier,

À travers toutes les tentes dans la vallée.

Béthulie ouvrit ses portes pour elle,

Elle fut accueillie par le peuple,

Acclamée par tous.

La vie d'Achior fut épargnée

Quand la tête fut montée sur une pic

De celui qui voulait soumettre les pays.

Aucune peau d'ours ne doit être vendue

Avant que la lutte ne soit un succès ;

D'abord il faut se battre.

L'armée juive fit grand bruit ;

<p>Dem Fürsten wolt man es thun kundt; Nyemant dorfft in bald wecken. Biß sye darzuo zwang grosse nodt.</p> <p>Im bluot lag er, on haubt, was todt; Bracht in fast grossen schrecken. Die meng der AByrier floch; Zuo lauffen was in also goch, Das sye irs guots nit achten. Die flucht kam den Hebrern wol; Liefendt als mäuß auß irer hol; Groß reichtumb sye heym brachten.</p>	<p>Ils voulaient prévenir le capitaine ; Personne n'était autorisé à le réveiller. Jusqu'à ce qu'ils y soient obligés.</p> <p>Dans son sang il baignait, sans tête, mort ; Les plongea dans la peur. Les Assyriens s'enfuirent ; Si prompts à fuir qu'ils étaient, Ils oublièrent leurs possessions. La fuite se passe bien pour les Hébreux ; Ils couraient comme des souris hors de leur trou ; Ils ramenèrent de nombreux butins à la maison.</p>
<p>Demütigkeyt uns Gott gebeüt:</p> <p>Arphaxat kam umb Land und leüt, Sein hoffart ward gerochen. Dem Holofernes ward auch wor, Das im gesagt hatt Achior: Judith stillt im sein bochen.</p>	<p>L'Humilité est le commandement de Dieu ; Arphaxat perdit son pays et ses hommes, Sa fierté fut punie. Pour Holopherne, Les mots d'Achior devinrent vrais : Judith a éteint sa vantardise.</p>
<p>Die Freulin hand so kluogen list: Keyn mann so starck, so weiß auch ist, So heylig auch auff erden: Winckt im ein fraw mit einem blick, Bald hat sye in an irem strick; Mag im doch oft nit werden.</p>	<p>Les jeunes filles ont tant de malice : Aucun mortel si fort, si intelligent, Si saint soit-il : Si une femme l'attire par un regard, Très vite elle l'aura dans ses filets ; Mais rarement elle lui appartiendra.</p>

Bibliographie

Sources primaires

La Sainte Bible, traduit par l'abbé CRAMPON, Société de saint Jean l'Évangéliste, 1923 [en ligne, https://fr.m.wikisource.org/wiki/Bible_Crampon_1923]

Biblia Sacra Juxta Vulgatum Clementinam, édité par Michael TUVEDALE, Londres, 2005 [en ligne, <https://laportelatine.org/medias/ebooks-livres-numeriques/biblia-sacra-vulgata>]

Robert BELLARMIN, *De Disputationes de Controversiis...*, tome I : De Verbo Dei Scripto et Non-Scripto, Lyon : Jean Pillehotte, 1605 [1586]

Sixtus BIRCK, *Sämtliche Dramen*, édité par Manfred BRAUNECK & Manfred WACHT, vol.2, Berlin/New-York, 1976 [1539]

BOCCACIO, *On Famous Women*, traduit et édité par Guido A. GUARINO, New York : Italica Press, 2011

Raffaello BORGHINI, *Il Riposo*, Florence, 1584

Jean CALVIN, *Tracts relating to the Reformation*, édité et traduit par Henry BEVERIDGE, Edinburgh: The Calvin Translation Society, vol.1, 1884

CICÉRON, *Seconde Action Contre Verrès. Premier discours*, traduit par Charles du Rozoir, Panckoucke, 1830

Collected Works of Erasmus, LXVI: Spiritualia: Enrichidion; De Contemptu Mundi; De Vidua Christiana, édité par J.W. O'MALLEY, Toronto : University of Toronto Press, 1998

Heinrich CORNELIUS AGRIPPA VON NETTESHEIM, *De Nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, édition critique d'après le texte d'Anvers 1529 par Charles BENE, traduit par Odette SAUVAGE, Genève : Droz, 1990

Lodovico DOLCE, *Dialogue sur la peinture intitulé l'Arétin*, Florence, 1735 [1557]

Erik DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bruxelles : Académie Royale des Sciences, vol.1, 1984

ERASME à Joannes CAESARIUS, lettre 1528, in P.S. ALLEN, *Opus Epistolarum Des. Erasmi Rotterdami*, vol.5, Londres : Oxford University Press, 1906, pp.608-610

Ludovico GUICCIARDINI, *Descrittione (...) di tutti i paesi bassi*, Anvers : Guglielmo Silvio, 1567

HÉRODOTE, *Histoires*, livre I, chapitres 201-225 [En ligne, http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/Herodote_HistoiresI/lecture/21.htm, consulté le 2 mai 2024]

Dominique LAMPSON, *Les Effigies des Peintres Célèbres des Pays-Bas*, traduit et édité par Jean PURAYE, Bruges : Desclée de Brouwer, 1956

Dominique LAMPSON, *Vie de Lambert Lombard (1565)*, introduit, traduit et édité par Colette NATIVEL, Genève : Droz, 2018

Martin LUTHER, “Vorrede auff das Buch Judith”, in *Die gantze Heilige Schrift Deudsch.*, vol.2, Munich : Rogner & Bernhard, 1972 [1545] [en ligne, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Luther,+Martin/Luther-Bibel+1545/Apokryphe+Schriften+des+Alten+Testaments/Das+Buch+Judith/Luthers+Vorrede+auf+das+Buch+Judith>, consulté le 3 juin 2024]

Martin LUTHER, “A la noblesse chrétienne de la nation allemande sur l’Amendement de l’Etat chrétien (1520)”, in *Oeuvres*, édité par Albert GRENIER, tome II, Genève: Labor et Fides, 1966

Martin LUTHER, “De la vie conjugale (1522)”, in *Oeuvres*, édité par Albert GRENIER, tome III, Genève: Labor et Fides, 1966

Martin LUTHER, *Commentary on the Magnificat*, traduit par A.T.W. STEINHAEUSER, Minneapolis : Augsburg Publishing House, 1967 [1521]

Luther and Erasmus: Free Will and Salvation, édité et traduit par E. GORDON RUPP et al., Philadelphia : The Westminster Press, 1969 (The Library of Christian Classics, vol.XVII)

PLATON, *Symposium*, traduit par Benjamin JOWETT, The Gutenberg Project, 2013 [en ligne, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1600/pg1600-images.html>, consulté le 20 juillet 2024]

Pierre Lambert DE SAUMERY, *Les délices du Pais de Liège*, Liège : Everard Kints, vol.4, 1744

SAINT JÉRÔME, Lettre 53, vers 394 [En ligne, <https://www.newadvent.org/fathers/3001053.htm>, consulté le 27 mars 2024]

Karel VAN MANDER, *Het schilder-boeck* (facsimile de la première édition, Haarlem 1604), Utrecht : Davaco Publishers, 1969

Giorgio VASARI, *Le Vite de più eccellenti pittori scultori e architettori*, édité par R. BETTARINI & P. BAROCCHI, Florence, 2 volumes, 1966-1987 [1568]

VIRGILE, *L’Enéide*, traduit par Anne-Marie BOXUS & Jacques POU CET, Bibliotheca Classica Selecta, 2013, I, 379 [en ligne, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V01-001-222.html>, consulté le 25 juillet 2024]

Andrea VITTORELLI, *Gloriose memorie della B.ma Vergina Madre di Dio*, Rome : Facciotto, 1616

Juan Luis VIVÈS, *De Institutione feminae Christianae*, édité par Constant MATHEEUSSEN & Charles FANTAZZI, traduit par Charles FANTAZZI, Leyde : Brill, 2 volumes, 1996

Adelbert VON KELLER, *Hans Sachs. Werke*, Tübingen : H. Laupp, vol.1, 1870

Joachim VON SANDRART, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malherey-Künste*, vol.2, livre 3, 1675 [en ligne, <http://ta.sandrart.net/en/text/449#idx449.1>, consulté le 10 juillet 2024]

Mathias Joseph WOLTERS, *Notice historique sur l'ancienne abbaye d'Herckenrode, dans la province actuelle de Limbourg*, Gand : Gyselinck, 1849

Monographies & ouvrages collectifs

Jaynie ANDERSON, *Judith*, traduit par Bernard Turle, Paris : éditions du Regard, 1997

Jaynie ANDERSON, *Giorgione, peintre de la brièveté poétique*, Paris : Editions de la Lagune, 1996

Leonard BARKAN, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetic in the Making of Renaissance Culture*, New Haven : Yale University Press, 2001

Luciana BORSETTO, Marie-Madeleine FRAGONARD et Corinne LUCAS FIORATO (eds.), *Entre Violence et Séduction. Judith et ses consœurs bibliques dans la France et l'Italie des XIVe-XVIIe siècles*, Paris : Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2017

Kevin BRINE, Elena CILETTI, Henrike LÄHNEMANN (eds.), *The Sword of Judith*, Open Book Edition, 2010

Peter BROWN, *The Riddle of Jael*, Leyde : Brill, 2018

Axelle COSSET, *La représentations de Judith dans les manuscrits enluminés du XIVe siècle en France*, Université Rennes 2 : mémoire de 2^e année de Master, 2023 [en ligne, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04289160>, consulté le 25 avril 2024]

Dagmar EICHBERGER & Charles ZIKA (eds.), *Dürer and his culture*, Londres/New York : Cambridge University Press, 1998

Lucien FEBVRE, *Martin Luther, un destin*, Paris : Quadrige/PUF, 1988 [1928]

Walter FRIEDLAENDER, *Caravaggio Studies*, Princeton, 1955

- Maria Clelia GALASSI, *Jan Massys. Renaissance Painter of Flemish Female Beauty*, Turnhout : Brepols, 2023
- Guyène HIDRIO, *L'Iconographie du Speculum Virginum*, Turnhout : Brepols, 2017
- Henrike LÄHNEMANN, *Hystoria Judith. Deutsche Judithdichtungen vom 12. Bis zum 16. Jahrhundert*, Berlin/New York : De Gruyter, 2006
- Emile MÂLE, *Notre-Dame de Chartres*, Paris : Flammarion, 1994 [1948]
- Peter MARSHALL, *Heretics and Believers. A History of the English Reformation*, New Haven and London: Yale University Press, 2018
- Jennifer NELSON, *Lucas Cranach: From German Myth to Reformation*, Londres : Reaktion Books, 2024
- Jules PAQUIER, *L'Humanisme et la Réforme: Jérôme Aléandre, de sa naissance à la fin de son séjour à Brindes (1480-1529)*, Paris : Ernest Leroux, 1900
- Lyndal ROPER, *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*, London/New York ; Routledge, 1994
- Erika RUMMEL (ed.), *Erasmus on Women*, Toronto : University of Toronto Press, 1996
- John RUSKINS, *Mornings in Florence*, Kent : G. Allen, 1875
- Manfred SELLINK, *Philips Galle (1537-1612): Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp*, Gouda : Private Press, 1993
- Susan L. SMITH, *The Power of Women: A Topos in Medieval Art and Literature*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995
- Maria C. SHERWOOD-SMITH, *Studies in the Reception of the Historia Scholastica of Peter Comestor*, Oxford : The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2000
- Adelheid STRATEN, *Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert. Studien zur Ikonographie - Materialien and Beiträge*, München : Minerva Publications, 1983
- Anke TE HEESSEN, *The World in a Box: The Story of an Eighteenth-Century Picture Encyclopedia*, Chicago : University of Chicago Press, 2002
- Bettina UPPENKAMP, *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*, Berlin : Reimer, 2004
- Gert VON DER OSTEN, *Hans Baldung Grien: Gemälde und Dokumente*, Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1983
- Burr WALLEN, *Jan van Hemessen: An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor : University of Michigan Research Press, 1983

Adrian WILSON et Joyce LANCASTER WILSON, *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324-1500*, Berkeley : University of California Press, 1984

Catalogues

Maryan W. AINSWORTH (ed.), *Man, Myth and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance*, cat. d'exp., New Haven : Yale University Press, 2011

Maryan W. AINSWORTH & Joshua P; WATERMAN (eds.), *German Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1350-1600*, cat. d'exp., New Haven : Yale University Press, 2013

Adam von BARTSCH, *Le Peintre Graveur*, édité et traduit par Johann David PASSAVANT, vol.8, Leipzig : J.A. Barth, 1866

Annamaria BAVA, Gioia MORI, Alain TAPIÉ (eds.), *Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 e '600*, cat. d'exp., Milan : Palazzo Reale, 2021

K.G. BOON & G.S. KEYES, *Jan Saenredam to Roelandt Savery*, Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca.1450-1700, Amsterdam : Van Gendt & Co, vol.23, 1980

Eugene A. CARROLL (ed.), *Rosso Fiorentino: Drawings, Prints and Decorative Arts*, Washington : National Gallery of Art, 1987

Keith CHRISTIANSEN, Judith W. MANN (eds.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, cat. d'exp., New York : The Metropolitan Museum of Art, 2001

Charles D. CUTTLER, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel: Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York : Holt, Rinehart and Winston, 1990 [1968]

Frédéric DE CLARAC, *Musée de Sculpture Antique et Moderne*, tome 4, Paris : Imprimerie Nationale, 1850

Godelieve DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566: essais interdisciplinaires*, cat.d'exp., Bruxelles : Institut Royal du Patrimoine Artistique, 2006

Jan Piet FILEDT KOK & Ger LUIJTEN, *Lucas van Leyden*, The New Hollstein: Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Rotterdam : Sound and Vision Publishers, 1996

John Oliver HAND, *German Paintings of the Fifteenth through the Seventeenth Centuries*, Washington : National Gallery of Art, 1993

Marjolein LEESBERG & Huigen LEEFLANG, *Hendrik Goltzius*, The New Hollstein: Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Rotterdam : Sound and Vision Publishers, vol.1, 2012

James H. MARROW & Alan SHESTACK, *Hans Baldung Grien: Prints & Drawings*, cat. d'exp., New Haven : Yale University Press, 1981

Guido MESSLING (ed.), *L'Univers de Lucas Cranach. Un peintre à l'époque de Dürer, de Titien et de Metsys*, cat. d'exp., Paris : Skira Flammarion, 2011

Jürgen MÜLLER & Thomas SCHAUERTE (eds.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg: Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder*, cat. d'exp., Nuremberg : Albrecht-Dürer-Haus/Museen der Stadt Nürnberg, 2011

Henk NALIS & Ger LUIJTEN, *The Van Doetecum Family (1554-1606)*, The New Holstein: Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Rotterdam : Sound and Vision Publishers, vol. 2, 1998

Terisio PIGNATTI, *Giorgione*, catalogue raisonné, New York: Phaidon, 1971

Christiaan SCHUCKMAN & Diewke DE HOOP SCHEFFER, *Maarten de Vos*, Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, vol.44, text, 1996

Manfred SELLINK & Marjolein LEESBERG, *Philips Galle*, The New Hollstein : Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Rotterdam : Sound and Vision Publishers, 2002, 3 vol.

Maria Cristina TERZAGHI (ed.), *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta: violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento*, cat. d'exp., Rome: Gallerie Nazionali Barberini Corsini, 202

Ilja M. VELDMAN & Ger LUITJEN, *Maarten van Heemskerck*, The New Hollstein: Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Rotterdam : Sound and Vision Publishers, vol.1, 1993

Franz WINZINGER (ed.), *Albrecht Altdörfer: Graphik. Ulzschnitte, Kupferstüiche, Radierungen*, cat. d'exp., Munich : Piper, 1963

Frederico ZERI, avec Elizabeth E. GARDNER, *Italian Paintings: a catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art: Venetian School*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973

Articles & Notices

Kristiaan P.G. AERCKE, “Anna Bijns: Germanic Sappho”, in Katharina M. WILSON (ed.), *Women Writers of the Renaissance and the Reformation*, Athens : University of Georgia Press, 1987, pp.365-397

Dominique ALLART, “Les jugements de Dominique Lampson sur Jan Gossart et Lambert Lombard”, in Annick DELFOSSE & Thomas GLESENER (eds.), *Ecrire, lire et éduquer à la Renaissance. Hommage en l'honneur de Franz Bierlaire*, Archives et Bibliothèques de Belgique, 2013, pp.229-244

Maryan W. AINSWORTH, “The Painter Gossart in His Artistic Milieu”, in AINSWORTH 2011, pp.9-29

Maryan AINSWORTH, Abbie VANDIVERE, “*Judith with the Head of Holophernes: Jan Cornelisz Vermeyen's Earliest Signed Painting*”, in *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol.6, n.2, 2014 [en ligne, <https://jhna.org/articles/judith-with-the-head-of-holofernes-jan-cornelisz-vermeyen-earliest-signed-painting/>, consulté le 24 juin 2024]

Christiane ANDERSON, “The Censorship of Images in Nuremberg 1521-1527”, in EICHBERGER & ZIKA, 1998, pp.164-178

Gloria ANTONI, “Pierfrancesco Foschi, *Giuditta decapita Oloferne*, 1540-1545”, in TERZAGHI 2021, n° I.1

Roland ANTONIOLI, “L'Image de la Femme dans le *De Nobilitate et Praccellentia Foeminei Sexus* d'H.C. Agrippa”, in *Acta Universitatis Lodziensis*, folia litteraria n°14, 1985, pp.27-39

Diane APOSTOLOS-CAPPADONA, “Costuming Judith in Italian Art of the Sixteenth Century”, in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, pp.325-344

Robert APPELBAUM, “Judith Dines Alone: From the Bible to Du Bartas”, in *Modern Philology*, vol.111, n°4, 2014, 683-710

Amelia ARENAS, “Sex, Violence and Faith: The Art of Caravaggio”, in *Arion : A Journal of Humanities and the Classics*, vol.23, n.3, 2016, pp.35-52

Matthieu ARNOLD, “Un écrit de Martin Luther destiné à reconforter les femmes qui ont perdu un enfant en couches (1542)”, in *Positions Luthériennes*, n.68, 2020, pp.117-126

Elizabeth BAILEY, “Judith, Jael and Humilitas in *Speculum Virginum*”, in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, pp.275-290

Dianne M. BAZELL, “Strife among the Table-Fellows: Conflicting Attitudes of Early and Medieval Christians toward the Eating of Meat”, in *Journal of the American Academy of Religion*, vol.65, n°1, 1997, pp.73-99

Barbara BECKER-CANTARINO, “The Dramatic Hero in the Gendered Imaginary of Early Modern Germany. Judith and Holofernes”, in Carolin HAUCK, Monika MOMMERTZ & Andreas SCHLÜTER (eds.), *Tracing the Heroic Through Gender*, Würzburg : Ergon, 2018, pp.59-74

Rosemarie BERGMANN, “Hans Sachs Illustrated: Pamphlets and Broadsheets in the Service of the Reformation”, in *RACAR: revue d’art canadienne/Canadian Art Review*, vol.17, n°1, 1990, pp.9-16, 89-91

Jan BIAŁOSTOCKI, “La Gamba Sinistra Della Giuditta : Il Quadro di Giorgione Nella Storia Del Tema”, in Rodolfo PALLUCCHINI (ed.), *Giorgione e l’Umanesimo Veneziano*, Florence : Leo S. Olschki, 1981, pp.193-220

Stefania BIANCANI, “Lavinia Fontana, *Giuditta e Oloferne*, vers 1595”, in BAVA, MORI, TAPIÉ, 2021, n°3.13

Yvonne BLEYERVELD, “Chaste, Obedient and Devout: Biblical Women as Patterns of Female Virtue in Netherlandish and German Graphic Art, ca.1550-1750”, in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.28, n°4, 2000-2001, pp.219-250

Yvonne BLEYERVELD, “Powerful Women, Foolish Men: The Popularity of the ‘Power of Women’ Topos in Art”, in Dagmar EICHBERGER (ed.), *Women of Distinction : Margaret of York/Margaret of Austria*, cat. d’exp., Malines : Schepenhuis Museum, 2005, pp.167-175

Till-Holger BORCHERT, “Cranach l’Ancien aux Pays-Bas”, in MESSLING 2011, pp.26-29

Thomas A. BRADY, Jr., “The Social Place of a German Renaissance Artist: Hans Baldung Grien (1484/85-1545) at Strasbourg”, in *Central European History*, vol.8, n°4, 1975, pp.295-315

BRITISH MUSEUM, *Judith or Justice* (1658), de Giacomo Piccini, d’après Titien [en ligne, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-1-25, consulté le 17 mai 2024]

Véronique BÜCKEN, “Héroïnes et Séductrices dans l’Oeuvre de Lucas Cranach”, in MESSLING 2011, pp.54-65

Jessica BUSKIRK, ““Man tragt nit schwer an guter Kunst”: Das Goldene Zeitalter der Kunst und des Patriotismus’ im Nürnberg des 16. Jahrhunderts”, in JÜRGEN & SCHAUERTE 2011, pp.56-63

Florence CHANTOURY-LACOMBE, “Pustules de peinture: épidémie et syphilis dans les arts visuels (XVe-XVIIe siècles)”, in *Corps*, vol.2, n°5, 2008, pp.65-73

Joseph F. CHORPENNING, “Another Look at Caravaggio and Religion”, in *Artibus et Historiae*, vol.8, n.16, 1987, pp.149-158

Victoria CHRISTMAN, “The Coverture of Widowhood: Heterodox Female Publishers in Antwerp, 1530-1580”, in *The Sixteenth Century Journal*, vol.42, n°1, 2011, pp.78-82

Elena CILETTI, “Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith”, in Marilyn MIGIEL et Juliana SCHIESARI, *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca : Cornell University Press, 1991, pp.35-70

Elena CILETTI, “Judith Imagery as Catholic Orthodoxy in Counter-Reformation Italy”, in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, pp. 345-368

John CORBETT, “Bible of the Poor” in *Catholic Encyclopedia*, vol.2, 1913 [en ligne, [https://en.m.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Biblia_Pauperum](https://en.m.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Biblia_Pauperum)]

Bart CORNELIS & Jan Piet FILEDT KOK, “The Taste for Lucas van Leyden Prints”, in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.26, n°1/2, 1998, pp.18-86

Roger J. CRUM, “Judith between the Private and the Public Realms in Renaissance Florence”, in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, pp.291-306

A.D. COUSINS, “Humanism, Female Education, and Myth: Erasmus, Vives and More’s *To Candidus*”, in *Journal of the History of Ideas*, vol.65, n°2, 2004, pp.213-230

Liana DE GIROLAMI CHENEY, “Giorgio Vasari’s Judith: Athena or Aphrodite”, in *Fifteenth Century Studies Journal*, vol.25, 2000, pp.154-192

Godelieve DENHAENE, “*Lambertus Lombardus Pictor Eburonensis*; Biographie”, in DENHAENE 2006, pp.31-40

Godelieve DENHAENE, “Études formelles”, in DENHAENE 2006, pp.67-78

Chiara DOMINIONI, “Lavinia Fontana, *Giuditta consigne la testa di Oloferne alla fantesca*, vers 1595”, in TERZAGHI 2021, n°I.3

Jonathan DUMONT & Laure FAGNART, “Louise de Savoie et Marguerite d’Autriche, dames Concordes”, in Jonathan DUMONT, Laure FAGNART, Pierre-Gilles GIRAULT, Nicolas LE ROUX (eds.), *La Paix des Dames: 1529*, Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2021, pp.21-37

Martha Levine DUNKELMAN, “Donatello’s Influence on Mantegna’s Early Narrative Scenes”, in *The Art Bulletin*, vol.62, n°2, 1980, pp.226-235

Katrin DYBALLA, “Georg Pencz”, in *Artists of the World*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2023 [en ligne, aow.degruyter.com/artist/_20014725, consulté le 6 juillet 2024]

Yael EVEN, “Mantegna’s Uffizi *Judith*: The Masculinization of the Female Hero”, in *Konsthistorik tidskrift*, vol.61, n°1-2, 1992, pp.8-20

Jan Piet FILEDT KOK, “Hendrick Goltzius – Engraver, Designer and Publisher 1582-1600”, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art*, vol.42-43, GOLTZIUS STUDIES: Hendrick Goltzius (1558-1617), 1991-92, pp.159-218

Giancarlo FIORENZA, “Paladanus, alabaster, and the erotic appeal of art in Antwerp”, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art*, vol.67, *Netherlandish Sculpture of the 16th Century/Zestiende-eeuwse beeldhouwkunst uit de Nederlanden*, 2017, pp.286-309

Eléonore FOURNIÉ, “Les manuscrits de la *Bible Historiale*. Présentation et catalogue raisonné d’une oeuvre médiévale” in *L’Atelier du Centre de Recherches Historiques*, 2009, note n.4 [en ligne, <https://journals.openedition.org/acrh/1408>, consulté le 26 avril 2024]

Tamara FOMICIEVA, “The History of Giorgione’s “Judith” and its restoration”, in *The Burlington Magazine*, vol.115, n°844, 1973, pp.417-421

Deborah FRAIOLI, “Nine Worthy Women”, in Margaret SCHAUS (ed.), *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, New York and London : Taylor & Francis Group, 2006, p.608

David FREEDBERG, “Aertsen, Heemskerck en de crisis van de kunst in de Nederlanden”, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol.35, n°3, 1987, pp.224-241

Joachim E. GAEHDE, “The Bible of San Paolo Fuori le mura in Rome : Its Date and Its Relation to Charles the Bald” in *Gesta*, vol. 5, 1966, pp. 9-21

Joachim E. GAEHDE, “The Pictorial Sources of the Illustrations of the Books of Kings, Proverbs, Judith and Maccabees in the Carolingian Bible of San Paolo Fuori Le Mura in Rome,” in *Frühmittelalterliche Studien*, vol.9, 1975, pp.380-383

GALERIE SORAYA CARTATEGUI, *Judith and Holofernes*, de Frans Floris [en ligne, <https://www.sorayacartategui.com/obra/judith-holofernes/>, consulté le 14 juillet 2024]

John GASH, “Counter-Reformation Countenances: Catholic Art and Attitude from Caravaggio to Rubens”, in *Studies : An Irish Quarterly Review*, vol.104, n°416, 2015-2016, pp.373-387

GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER KASSEL, *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (1530), de Lucas Cranach l’Ancien, 2022 [en ligne, <https://altemeister.museum-kassel.de/32183>, consulté le 9 juillet 2024]

Deborah L. GERA, “The Jewish textual traditions”, in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, p.23-40

Thomas GOLSENNE, “Le Vénérable et le Vénérien”, in BORSETTO, FRAGONARD et LUCAS FIORATO 2017, pp. 327-334

Cynthia GRANT SHOENBERGER, “Luther and the Justifiability of Resistance to Legitimate Authority”, in *Journal of the History of Ideas*, vol.40, n.1, 1979, pp.3-20

Albert GREINER, “Introduction au *De la vie conjugale* (1520)”, in LUTHER 1962, p.223

Albert GREINER, “Introduction au *Jugement de Martin Luther sur les Voeux Monastiques (1522)*”, in LUTHER 1962, pp.81-85

Michèle GUÉRET-LAFERTÉ, “Jeanne la Preuse, Jeanne la Sainte : la “Pucelle” dans le *Ditié de Jeanne d’Arc* de Christine de Pizan”, in François NEVEUX, *De l’hérétique à la sainte. Les procès de Jeanne d’Arc revisités*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2012, pp.213-226

Jennifer R. HALE, “Women and War in the Visual Arts of the Renaissance”, in J.R. MULRYNE & Margaret SHEWRING (ed.), *War, Literature and the Arts in Sixteenth-Century Europe*, New York : S. Martin’s Press, 1989, pp.43-62

Marie-Elisabeth HENNEAU, “Herkenrode à l’aube de la Renaissance: des Cisterciennes entre processus de réformes et politique de prestige”, in DENHAENE 2006, pp. 157-168

Aline HÉRITIER, “La Bible du Roi : le vitrail de Judith à la Sainte-Chapelle de Paris et les Bibles moralisées”, in *Cahiers archéologiques*, 2009, n.52, pp. 99-108

Gunnar HEYDENREICH, “Judith Dining with Holofernes”, 2010, in *Cranach Digital Archive* [en ligne, https://lucascranach.org/en/DE_SMG_SG674/, consulté le 5 juin 2024]

Berthold HINZ, “Les nus de Cranach: un nouveau marché”, in Messling 2011, pp.42-53

Brock W. HOLDEN, “King John, the Braoses and the Celtic Fringe, 1207-1216”, in *Albion : A Quaterly Journal Concerned with British Studies*, vol. 33, n.1, 2001, pp. 1-23

Martha HOWELL, “The Problem of Women’s Agency in Late Medieval and Early Modern Europe”, in *Women and Gender in the Early Modern Low Countries*, Leyde : Brill, 2019, pp.21-31

Geraldine A. JOHNSON, “Approaching the Altar: Donatello’s Sculpture in the Santo” in *Renaissance Quarterly*, vol.52, n°3, 1999, pp.627-666

Libby KARLINGER ESCOBEDO, “Heroines, Wives and Mothers : Depicting Women in the *Bible Historiale* and the Morgan Picture Bible”, in Colum HOURIHANE (ed.), *Between the Picture and the Word. Manuscript Studies from the Index of Christian Art*, Princeton University & Penn State University Press, 2005, pp.100-111

Gloria KAUFMAN, “Juan Luis Vives on the Education of Women”, in *Signs*, vol.3, n°4, 1978, pp.891-896

Joan KELLY, “Early Feminist Theory and the “Querelle des Femmes”, 1400-1789”, in *Signs*, vol.8, n°1, 1982, pp.4-28

Judith KEBLER, ““Please Do Not Mind the Crudeness of Its Weave’: Literature, Gender and the Polemic Authority of Anna Bijns”, in Jan BLOEMENDAL, Arjan VAN DIXHOORN, Elsa STRIETMAN (eds.), *Literary Cultures and Public Opinion in the Low Countries, 1450-1650*, Leyde : Brill, 2011, pp.55-89

Marianne KOOS, Julia BERNARD, Lynette WIDDER, “Imagination, Identity and the Poetics of Desire in Giorgione’s Painting”, in *American Imago*, vol.57, n.4, 2000, pp.369-385

KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM, *Vénus et Amor (1524-1525)*, de Hans Baldung Grien [en ligne, <https://krollermuller.nl/en/hans-baldung-grien-venus-and-amor-1>, consulté le 22 juillet 2024]

Matthias KRÜGER, “Wie man Fürsten empfing. Donatellos “Judith” und Michelangelos “David” im Staatszeremoniell der Florentiner Republik”, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol.71, n°4, 2008, pp.481-496

Georg J. KUGLER, “Der Maler Jan Cornelisz. Vermeyen als Kriegsberichterstatter und seine Vorlagen für den Tapissier Willem de Pannemaker”, in Wilfried SEIPEL (ed.), *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, cat. d’exp., Milan : Skira, 2000, pp. 41-52

Armin KUNZ, “La gravure dans l’oeuvre de Cranach”, in MESSLING 2011, pp.80-93

Sophie LAGABRIELLE, “La Baie de Judith à la Sainte-Chapelle. De la belle héroïne au modèle de vertu”, in Sandrine HÉRICHÉ-PRADEAU et Maud PÉREZ-SIMON (ed.), *Quand l’image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp.119-138

Gisèle LAMBERT, “Mantoue, Milan : Zoan Andrea”, in *Les premières gravures italiennes*, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1999 [en ligne, <https://books.openedition.org/editionsbnf/1350>, consulté le 4 juillet 2024]

Henrike LÄHNEMANN, “The Cunning of Judith in Late Medieval German Texts”, in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, pp.239-258

Sabine LATA, “Von der Macht der Frauen und der List der Weiber”, in Daniel HESS & Dagmar HIRSCHFELDER, *Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst and Kultur vom 16. Bis zum 18. Jahrhundert*, Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, vol.3, 2010, pp.88-98

Lester J. LIBBY, JR, “Venetian Views of the Ottoman Empire from the Peace of 1503 to the War of Cyprus”, in *The Sixteenth Century Journal*, vol.9, n.4, 1978, pp.103-126

LIBRARY OF CONGRESS, *Golden Munich Psalter*, consulté le 20 avril 2024 [en ligne, <https://www.loc.gov/item/2021667767/>]

Guy LOBRICHON, “La Bible des Pauvres du Vatican, Palat. Lat. 871. Essai sur l’émergence d’une spiritualité laïque dans l’Allemagne de la fin du Moyen Âge”, in *Mélanges de l’Ecole Française de Rome*, n.98, vol.1, 1986, pp.295-327

Kurt LÖCHER, “Barthel Beham”, in *Artists of the World*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2023 [en ligne, https://aow.degruyter.com/artist/_10113212?&, consulté le 5 juillet 2024]

Corinne LUCAS FIORATO, “Judith et Achior : entre annotations bibliques (1517) et images” in BORSETTO, FRAGONARD, LUCAS FIORATO 2017, pp.105-128

Diarmaid MACCULLOCH, “Mary and Sixteenth-Century Protestants”, in *Studies in Church History*, vol.39, 2004, 191-217

Barbara MARCZUK, “*Tragédie sacrée d’Holoferne et Judith* de Pierre Heyns (1596): un miroir éclaté”, in Barbara MARCZUK & Iwona PIECHNIK (eds.), *Discours religieux: langages, textes, traductions*, Kraków : Biblioteka Jagiellońska, 2020, pp.248-261

Didier MARTENS, “Modèle(s) et traduction(s): autour de deux primitifs brabançons du Museo de Zaragoza”, in *Annales de la Société Royale d’Archéologie de Bruxelles*, tome 70, 2009-2011 [en ligne, <https://koregos.org/fr/didier-martens-modeles-et-traductions/>, consulté le 15 juillet 2024]

Marc MASTRANGELO, “Typology and Agency in Prudentius’ Treatment of the Judith Story,” in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, pp.153-168

Sherrin MARSHALL, “Protestant, Catholic and Jewish Women in the Early Modern Netherlands”, in Sherrin MARSHALL (ed.), *Women in Reformation and Counter-Reformation Europe*, Indiana : Indiana University Press, 1989, pp. 120-139

Sarah Blake MCHAM, “Donatello’s Bronze “David” and “Judith” as Metaphors of Medici Rule in Florence”, in *The Art Bulletin*, vol.83, n°1, 2001, pp.32-47

Sarah Blake MCHAM, “Donatello’s Judith as the Emblem of God’s Chosen People”, in BRINE, CILETTI, LÄHNEMANN 2010, pp.307-324

Ann McMILLAN, “Men’s Weapons, Women’s War: The Nine Female Worthies 1400-1640”, in *Mediaevalia*, vol.5, 1979, pp.113-139

Guido MESSLING, “*Portrait du cardinal Albert de Brandebourg*, de Lucas Cranach l’Ancien”, in MESSLING 2011, n°131

Guido MESSLING, “*Judith tenant la tête d’Holoferne*, de Lucas Cranach l’Ancien”, in MESSLING 2011, n°114

Gerry MILLIGAN, “Unlikely Heroines in Lucrezia Tornabuoni’s “Judith” and “Esther””, in *Italica*, vol.88, n°4, 2011, pp.538-564

Jürgen MÜLLER & Kerstin KÜSTER, “Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams”, in JÜRGEN & SCHAUERTE 2011, pp.20-32

MUSEO DEL PRADO, *Judith et Holoferne* (1552-1555), de Jacopo Robusti Tintoretto [en ligne, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/judith-and-holofernes/c35da7afd24b-4ba3-8926-9eb81ec2932d>, consulté le 20 mai 2024]

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN, *Judith et Holoferne* (vers 1580), de Paolo Caliari dit Il Veronese [en ligne, <https://mba.caen.fr/oeuvre/judith-et-holoferne>, consulté le 20 mai 2024]

Katherine S. MAYNARD, “To the Point: The Needle, The Sword, and Female Exemplarity in Du Bartas’ “La Judit””, in *Romance Notes*, vol.46, n.2, 2006, pp.169-181

Henk NALIS, “Joannes van Doetecum (1551)”, in *Artists of the World Online*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2023 [en ligne, https://aow.degruyter.com/artist/_10191463?&, consulté le 13 juillet 2024]

NATIONAL GALLERY, *Judith (or Salome?)* (1510), de Sebastiano del Piombo [en ligne, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sebastiano-del-piombo-judith-or-salome>, consulté le 20 mai 2024]

NATIONAL GALLERY, *Judith and the Infant Hercules* (1530), du Maître de la Madeleine Mansi [en ligne, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-the-mansi-magdalen-judith-and-the-infant-hercules>, consulté le 10 juillet 2024]

Laurence W. NICHOLS, “Hendrik Goltzius – Documents and Printed Literature Concerning his Life”, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art*, vol.42-43, GOLTZIUS STUDIES: Hendrick Goltzius (1558-1617), 1991-92, pp.77-120

John W. O’MALLEY, “Erasmus and Luther, Continuity and Discontinuity as Key to Their Conflict”, in *The Sixteenth Century Journal*, vol.5, n.2, 1974, pp.47-65

Cécile OGER, “Historique et Iconographie du Cycle”, in DENHAENE 2006, pp.169-174

Sheilagh OGILVIE, “How Does Social Capital Affect Women? Guilds and Communities in Early Modern Germany”, in *The American Historical Review*, vol.109, n°2, 2004, pp.325-359

Peter W. PARSHALL, “Kunst en reformatie in de Noordelijke Nederlande – enkele gezichtspunten”, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol.35, n°3, 1987, pp.164-175

Vittoria PERRONE COMPAGNI, “L’Innocenza di Eva. Retorica e Teologia nel “De Nobilitate Foeminei Sexus” di Agrippa”, in *Bruniana & Campanelliana*, vol.12, n°1, 2006, pp.59-80

Judith POLLMAN, “Countering the Reformation in France and the Netherlands: Clerical Leadership and Catholic Violence 1560-1585”, in *Past & Present*, n°190, 2006, pp.83-120

Hugh POPE, “Book of Judith”, in *Catholic Encyclopedia*, vol.8, 1913 [En ligne, consulté le 22 mars 2023, [https://en.m.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Book_of_Judith](https://en.m.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Book_of_Judith)]

Victoria S. REED, “Decapitation, Devotion and Desire in Titian’s “Salome””, in *Artibus et Historiae*, vol.40, n°79, 2019, pp.89-115

Alan W. REESE, “Learning Virginity: Erasmus’ Ideal of Christian Marriage”, in *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, tome 57, n°3, 1995, pp.551-567

Arnaud RUSCH, “Une victoire de papier face aux défaites des armes: l’exemple de Maximilien Ier et de son *Triomphe* par Hans Burgkmair et Albrecht Dürer (1512-1526)”, in Martin

GALLINIER & Michel CADÉ (eds.), *Images de guerre, Guerre des images, Paix en images*, Presses Universitaires de Perpignan, 2012, pp.123-148

Susannah RUTHERGLEN, “Painting at the Threshold: Pictures for Doors in Renaissance Venice”, in *The Art Bulletin*, vol.98, n°4, 2016, pp.438-465

Anne SALAMON, “Des Preux aux Preuses: les Femmes Viriles à la Frontière des Genres (XIVe-XVe siècles)”, in Maroussia AHMED et al. (eds.), *Migrations/Translations*, Paris: Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2015, [en ligne, <https://books.openedition.org/pupo/9273>, consulté le 4 juillet 2024]

Marie SARNY, « Judith, figure de la prophétesse et du *miles Christi* dans le *Commentaire sur Judith* de Raban Maure », in *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA*, vol.18, n°1, 2014 [en ligne, <http://journals.openedition.org/cem/1339>, consulté le 27 mars 2024]

Werner SCHADE, “Das unbekannte Selbstbildnis Cranachs”, in *Dezennium 2. Zwanzig Jahre*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1972, p.368-375

Simon SCHAMA, “Wives and Wantons: Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art”, in *Oxford Art Journal*, vol.3, n°1, 1980, pp.5-13

Juergen SCHULZ, “Titian at the Fondaco dei Tedeschi” in *The Burlington Magazine*, vol.143, n.1182, 2001, pp.567-569

Gerd SCHWERHOFF, “Wie gottlos waren die “gottlosen Maler”? Zur Rekonstruktion des Nürnberger Verfahrens von 1525 und seiner Hintergründe”, in JÜRGEN & SCHAUERTE 2011, pp.33-45

Anna SCONZA, “David et Judith, l'idéalisation de l'androgynisme dans la Florence de la fin du Quattrocento” in BORSETTO, FRAGONARD, LUCAS FIORATO 2017, pp.65-79

Gero SEELIG, “Hans Burgkmair (1473)”, in *Artists of the World*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2023 [en ligne, aow.degruyter.com/artist/_10147081, consulté le 8 juillet 2024]

Renata SEGRE, “A rare document on Giorgione”, in *The Burlington Magazine*, vol.153, n°1299, 2011, pp.383-386

Larry SILVER, “Germanic Patriotism in the Age of Dürer”, in EICHBERGER & ZIKA 1998, pp.38-69

William E. SMITH III, “Unintended Bigamies: Holy Widowhood, Marriage and “Sponsa Christi” in Erasmus’ “De Vidua Christiana””, in *The Harvard Theological Review*, vol.10, n°2, 2017, pp.241-264

Christine M. SPERLING, “Donatello’s Bronze “David” and the Demands of Medici Politics”, in *The Burlington Magazine*, vol.134, n°1069, 1992, pp.218-224

Andrew SPICER, “Iconoclasm”, in *Renaissance Quarterly*, vol.70, n°3, 2017, pp.1007-1022

- Alison G. STEWART, “Sebald Beham”, in MÜLLER & SCHAUERTE 2011, pp.13-19
- Alison G. STEWART, “*Judith et sa Servante*, de Sebald Beham”, in JÜRGEN & SCHAUERTE 2011, n°74
- Alison G. STEWART, “*Judith et sa Servante*, de Sebald Beham”, in JÜRGEN & SHCHAUERTE 2011, n°75
- Richard E. STONE, “A New Interpretation of the Casting of Donatello’s “Judith and Holofernes””, in *Studies in the History of Art*, vol.62, Symposium Papers XXXIX: Small Bronzes in the Renaissance, 2001, pp.54-69
- Margaret A. SULLIVAN, “The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien”, in *Renaissance Quarterly*, vol.53, n°2, 2000, pp.333-401
- Charles W. TALBOT, “Baldung and the Female Nude”, in MARROW & SHESTACK 1981, pp.19-37
- Graeme J. TAYLOR, “Judith and the Infant Hercules: Its Iconography”, in *American Imago*, vol.41, n°2, 1984, pp.101-115
- Allie TERRY-FRITSCH, “Embodied Temporality. Lucrezia Tornabuoni de’ Medici’s sacra storia, Donatello’s Judith and the performance of gendered authority in Palazzo Medici, Florence”, in Merry WIESNER-HANKS (ed.), *Gendered Temporalities in the Early Modern World*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, pp.187-212
- Maria Cristina TERZAGHI, “La *Giuditta* di Caravaggio e i suoi primi interpreti”, in TERZAGHI 2021, pp.47-80
- Peter VAN DER COELEN, “Cornelis Bos: Where Did He Go? Some New Discoveries and Hypotheses about a Sixteenth-Century Engraver and Publisher”, in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.23, n°2/3, 1995, pp.119-146
- Ilja M. VELDMAN, “Maarten van Heemskerck and Hadrianus Junius: The Relationship Between a Painter and a Humanist”, in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.7, n°1, 1974, pp. 35-54
- Ilja M. VELDMAN, “Marten van Heemskercks visie op het geloof”, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol.35, n°3, 1987, pp.193-210
- Ilja M. VELDMAN, “Bartholomäus Spranger”, in *Artists of the World*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2023 [en ligne, https://aow.degruyter.com/artist/_00172082?&, consulté le 21 juillet 2024]
- Renaud VILLARD, “La Tentation de Salomé. L’érotisation de Judith et l’effacement du tyrannicide en Italie, XVe-XVIIe siècle”, in *Mélanges de l’école française de Rome*, vol.118, n°2, 2006, pp.335-355

Anik WALDECK, “Vincenzo Catena and Giorgione, Reconsidered” in *Artibus et Historiae*, vol.37, n°74, 2016, pp.59-71

Barbara WELZEL, “Widowhood: Margaret of York and Margaret of Austria”, in Dagmar EICHBERGER (ed.), *Women of Distinction : Margaret of York/Margaret of Austria*, cat. d’exp., Malines : Schepenhuis Museum, 2005, pp.103-113

David M. WHITFORD, “Erasmus Openeth the Way Before Luther: Revisiting Humanism’s Influence on the “Ninety-Five Theses” and the Early Luther”, in *Church History and Religious Culture*, vol.96, n.4, Special Issue: Littera scripta manet: Erasmus and the 1516 Novum Instrumentum, 2016, pp. 522-528

Kathleen WILSON-CHEVALIER, “Art Patronage and Women (including Habsburg) in the orbit of King Francis I”, in *Renaissance Studies*, vol.16, n.4, 2002, pp.474-524

Merry E. WIESNER, “Nuns, Wives and Mothers: Women and the Reformation and Germany”, in Sherrin MARSHALL (ed.), *Women in Reformation and Counter-Reformation Europe*, Indiana : Indiana University Press, 1989, pp.8-28

WORCESTER ART MUSEUM, “Judith Prays to God on Behalf of her People, by the Doetecum brothers”, [en ligne, <https://worchester.emuseum.com/objects/26458/judith-prays-to-god-on-behalf-of-her-people>, consulté le 13 juillet 2024]

Kristen E.S. ZAPALAC, “Judith “Re-Formed””, in Shelley K. PERLOVE (ed.), *Renaissance, Reform, Reflections in the Age of Dürer, Bruegel and Rembrandt*, University of Michigan-Dearbon, 1994, pp.57-65