

## L'Architecture Peinte dans des Scènes Bibliques et des Récits Antiques au xvii<sup>e</sup> siècle. Mutations des Langages et des Valeurs Sémantiques

La tradition de placer des scènes bibliques dans un contexte architectural classicisant remonte à Giotto et son école a été développée et diversifiée à partir du Quattrocento, puis par les artistes de la Seconde Renaissance et leurs successeurs.<sup>1</sup> En inspirant le pinceau des plus grands maîtres, elle bénéficia d'une longue fortune liée à de multiples processus de migration. Au xvii<sup>e</sup> siècle, de nouveaux moyens d'expression dans le domaine figuratif et de nouveaux langages architecturaux encouragèrent un flot d'interprétations et de variations comportant aussi des interactions inédites avec la figure. Dans de nombreux cas, ces constructions feintes étaient destinées à évoquer les villes et les lieux de l'Ancien et du Nouveau Testament—et donc, dans ce dernier cas, de l'Antiquité tardive. Afin d'illustrer la soumission de l'âge païen et la victoire de la religion chrétienne, les artistes les figurèrent endommagés ou sous forme de ruines. Pourtant, un humaniste comme Leon Battista Alberti a dû ressentir dans cette démarche une certaine ambiguïté historique, puisqu'il a représenté une synagogue intacte au fond de la plaquette d'argent de la *Guérison du possédé* (Louvre), conçue avant 1462.<sup>2</sup>

Parmi les thèmes que nous allons ici aborder, ceux bibliques—*Le Massacre des Innocents*, *David et Bethsabée*, *Suzanne et les vieillards*—s'inscrivent dans une filiation iconographique prodigieuse, alors qu'un récit provenant de l'Antiquité, comme *L'Enlèvement des Sabines*, revient sur le devant de la scène seulement au début du xvii<sup>e</sup> siècle.<sup>3</sup> Aussi différents soient-ils, ces sujets sont redevables au progrès des maîtres de la Renaissance, non seulement en ce qui concerne le rendu architectural, mais aussi les recherches autour des scènes de bataille, la représentation mythologique et l'intensification de l'expression émotive. Dotées d'un fort érotisme, des figures féminines dénudées telles que Bethsabée, Suzanne ou encore les Sabines bénéficient, au plus tard depuis le pontificat de Léon X, d'une liberté croissante des mœurs et d'une tendance à l'hédonisme. Bien que les peintres dont il est question dans cet article—pour l'essentiel Poussin, Cortona et Rubens—se réfèrent souvent aux mêmes modèles, ils jonglent avec des choix et un répertoire, esthétique et sémantique, assez différents, découlant de leur formation et du climat culturel soumis à des exigences et des goûts spécifiques. Ce sont précisément ces divergences qui lèvent le voile sur les influences, qu'ils subirent de la part certes d'une cour princière, d'ordres religieux ou d'un commanditaire privé, mais aussi d'une porosité entre les milieux, les artistes et les genres. Ces observations s'avèrent particulièrement pertinentes dans le domaine religieux, à cette époque marquée tant par les traditions catholiques que les répercussions de la Contre-Réforme et du protestantisme, ce dernier s'intensifiant sensiblement dans les pays septentrionaux. Si les œuvres sont, d'une manière ou d'une autre, tributaires de ces mutations, l'expression personnelle de l'artiste, adhérant parfois à des penchants qui tranchent avec ceux de son temps, se manifeste presque toujours, et même de manière immédiatement reconnaissable, autant dans les constructions fictives que dans les relations mutuelles entre les figures.

### *Des images de la ville de Bethléem. Le Massacre des Innocents*

Décrit dans l'Évangile de st Matthieu (2, 16–18), ce thème invite les artistes dès la fin du Quattrocento à des révisions du contexte architectural. En 1485, dans la chapelle Tornabuoni à Santa Maria Novella de Florence, Domenico Ghirlandaio place le carnage devant un arc de triomphe selon le modèle de celui de Constantin, symbolisant le pouvoir du roi Hérode, donneur d'ordre du massacre.<sup>4</sup> Dans la seconde moitié du Cinquecento, la dimension psychique, le désespoir, la résistance vaine des mères vis-à-vis des actes des bourreaux, les corps tordus se pressant les uns contre les autres fascinent les grands interprètes du sujet. Concomitamment, l'arrière-plan architectural fait alors l'objet de multiples variations, comme le montre le tableau de Tintoret, réalisé entre 1582 et 1587, à la Scuola San Rocco à Venise.<sup>5</sup> La scène est immergée dans l'atmosphère sombre d'un collage architectural articulé par différents niveaux, s'échelonnant de manière abrupte vers une rotonde et un portique endommagé, situés au fond. Sous une lumière éclatante et brutale, des scènes du massacre et les corps des petites victimes jonchent l'espace, exploitant le drame par une extraordinaire variété d'expressions. Un regard vers le nord affiche une autre sensibilité. En 1564 et 1567, Pieter Brueghel reste assez indifférent tant à l'évocation de vestiges antiques qu'à une représentation réaliste: la scène a lieu dans une ville sous la neige, et l'agitation des habitants avec leurs chevaux et leur chien dissimule l'événement néfaste (Windsor Castle, Kunstmuseum à Vienna).<sup>6</sup>

Dans l'Italie du xvii<sup>e</sup> siècle, l'interprétation de Guido Reni peinte en 1611 dans une chapelle de la basilique San Domenico à Bologne, devenue ensuite la chapelle Ghislieri, pour la famille de riches marchands bolonais Berò, témoigne d'un caractère inédit (aujourd'hui à la Pinacoteca Nazionale de Bologne; Fig. 1).<sup>7</sup> Il est possible qu'il ait commencé ou même exécuté le tableau à Rome, avant son retour dans sa ville natale au cours de cette même année. Sur un haut rectangle d'un rapport d'environ 1:1.5, déterminé vraisemblablement par les proportions de la chapelle, il représente le carnage devant un groupe de monuments se succédant en profondeur. La composition qui bénéficiera d'une fortune importante conjugue le mythe antique de Niobé avec des références provenant de l'art de Raphaël. En renonçant à toute distance vis-à-vis du spectateur, ce dernier semble être un témoin direct de l'épisode sanglant qui se développe sur près de deux tiers du rectangle. Le point de fuite coïncide presque avec la main du soldat à gauche qui dirige son arme vers la tête d'un des enfants. Son bras croise celui d'un autre agresseur, en ménageant un vide où l'on entrevoit les premières marches de la rampe monumentale, une espèce de *Cordonata* conduisant vers le sommet de la colline surplombée par un ciel ouvert. L'artiste a transposé l'épisode biblique dans une évocation de Rome qui associe, de manière originale, des éléments antiques et modernes. À droite, deux parties de palais dépourvues de toute profondeur contrastent avec leurs tons grisâtres sur les couleurs vives des figures. Celui à l'arrière dont le premier étage s'ouvre par des arcades élancées flanquées de semi-colonnes d'un ordre corinthien—sans doute une allusion au palais du roi Hérode qui semble observer le massacre depuis sa fenêtre—adapte au format serré du tableau la loggia postérieure du Palais Farnèse. Les pilastres géminés d'un ordre dorique abstrait de la façade antérieure, d'un gris repoussant, sont repris par Giulio Romano au Palazzo Stati Maccarani et à la Villa Lante au Gianicolo.<sup>8</sup> Du côté opposé, l'imposante forteresse, qui fait référence à l'ancienne *rocca* sur la colline du Capitole, est partiellement couverte par des nuages sur lesquels sont assis des anges qui tiennent des palmiers, symbole de la vie éternelle.

Quant à Cortona, nous ne disposons que d'un dessin du début des années 1630, peint ensuite par Giovan Francesco Romanelli, son élève et collaborateur (Vaduz, Stiftung Ratjen; Fig. 2).<sup>9</sup> Il

Fig. 1  
Guido Reni, *Le Massacre des Innocents*, 1611. Bologne, Pinacoteca Nazionale (© Pinacoteca Nazionale di Bologna)

Fig. 2 (following pages)  
Giovanni Francesco Romanelli, *Le Massacre des Innocents*, 1630. Washington, National Gallery of Art, Wolfgang Ratjen Collection, Patrons' Permanent Fund (© Public Domain)

Fig. 2A (following pages)  
Giovanni Francesco Romanelli, *Le Massacre des Innocents*, 1630. Collection privée (© Public Domain)

Fig. 3 (following pages)  
Peter Paul Rubens, *Le Massacre des Innocents*, 1611–12. Toronto, Art Gallery of Ontario (© Art Gallery of Ontario)



place le massacre dans un atrium du palais d'Hérode, qui est assis à gauche sur son trône adossé contre le mur. De grosses colonnes corinthiennes soutiennent une architrave. Peu avant, vers 1626–27, Poussin avait évoqué un tel atrium, espace de transition de la *domus* antique, dans la scène de la *Mort de Germanicus* (The Minneapolis Institute of Arts), en s'inspirant des restitutions de la Seconde Renaissance, mais en recourant à une organisation moins classicisante.<sup>10</sup> Bien que, chez Cortona, les figures avec leurs mouvements exaltants restent assez dominantes par rapport à cet assemblage de piliers et de colonnes, c'est ce dernier qui détermine leurs positions et leurs gestes, encourageant des interactions dramatiques variées. Du côté postérieur, la colonnade s'ouvre vers un temple entouré d'arbres. L'hypothèse selon laquelle l'expérience de Cortone comme architecte, commencée précisément à cette époque, l'a conduit vers un espace fictif rigoureusement structuré est séduisante, même si certains éléments obéissent encore, selon les méthodes du peintre, à des critères picturaux.<sup>11</sup> Dans la version peinte (marché d'art), qui pourrait refléter des choix du maître, la partie légèrement réduite de l'atrium entraîne un agrandissement des éléments architecturaux et une diminution des entrecolonnements du côté postérieur, où l'on devine à l'extrémité droite une partie de *tholos* (Fig. 2a).<sup>12</sup> L'ordre dorique remplace celui corinthien, plus approprié à la scène selon les préceptes vitruviens, l'angle renforcé par un pilier plié flanqué de colonnes renvoie à la cour du Palazzo Farnese, alors que le rapprochement des deux colonnes libres au premier plan exalte la lutte entre l'agresseur et sa victime. Le visiteur



Fig. 2





Fig. 2A





Fig. 3



pénètre presque dans cette ambiance qui semble close, étroite et d'une apparence dissonante: les figures sont plus grandes que celles du dessin, leur expression psychique gagne de l'emphase et l'ordre dorique, doté d'une partie de frise à triglyphes et métopes, souligne l'atmosphère funeste. Le détail du Palazzo Farnese est une astuce pour produire un effet de déjà-vu qui encourage le spectateur à placer l'épisode dans sa mémoire visuelle—une méthode expérimentée depuis Giotto et son école.<sup>13</sup>

Rubens, dans les deux scènes consacrées à ce thème, celles de 1611–12 (Toronto, Art Gallery of Ontario) et de 1638 (Munich, Alte Pinakothek), conçoit en revanche une ville antique à l'image d'une allégorie du passé païen, qu'il mêle, comme le font presque tous les interprètes depuis la Seconde Renaissance, à des constructions contemporaines.<sup>14</sup> Ces scènes attestent une orchestration très différente de l'espace fictif. S'agissant du tableau conservé dans la collection canadienne, peint peu de temps après le retour d'Italie de l'artiste, le carnage qui se produit devant un vestige de temple forme un amas inarticulé de corps imbriqués les uns dans les autres et éclairés par une criarde (Fig. 3). Derrière, des édifices hétérogènes s'échelonnent dans une rue allant obliquement en profondeur jusqu'à une rotonde antique et les restes d'un portique, où la persécution se poursuit. Le palais avec son portail rustique et son balcon, l'arcade surmontée d'un mur crénelé, sans doute une porte de vigne ou de jardin, ainsi que les ruines dispersées évoquent la campagne romaine. Lorsque Rubens revient sur ce thème à la fin de sa carrière, environ vingt-cinq ans plus tard, il choisit un cadrage plus large et une composition pluridirectionnelle plus aérée, tout en accordant à l'architecture un rôle plus dominant (Fig. 4).<sup>15</sup> Un temple dorique presque intact et dessiné de manière soignée s'avance vers le centre de l'image. Le massacre a lieu sur les larges marches du socle et même à l'intérieur du monument, alors qu'une scène particulièrement féroce s'ajoute à gauche, au pied de cette construction. Celle-ci n'est pas un accessoire iconographique, comme dans la version précédente, mais devient la scène de théâtre du drame. De fait, le Flamand procède maintenant à un emboîtement plus intime entre l'architecture et les figures que Cortona avait expérimentées peu avant dans son dessin (Fig. 2a). De manière efficace, il fait dialoguer les lignes obliques des épisodes de carnage avec celles droites du temple, dont la forme peu canonique est due au mouvement des figures. Doté d'une façade à trois colonnes à laquelle correspondent des élévations latérales au même nombre de supports, mais avec des entrecolonnements plus larges, cet édifice se refuse à toute typologie classique. Une espèce de stèle à droite sur laquelle est affichée l'annonce du massacre trahit le penchant vers un réalisme qui prête l'attention au détail. Ceci s'exprime aussi dans les voûtes en berceau richement ornées et les arcades qui font de ce temple une hybridation romaine. Le carnage à gauche a pour arrière-plan la ruine en brique, placée en biais, d'un amphithéâtre—une belle colonne cannelée sur piédestal révèle encore son ancien éclat. Plus loin et en frontal, une église à plan octogonal avec coupole à l'instar du Panthéon exprime par la coïncidence de contreforts et d'une balustrade comme réappropriation d'une construction antique. Plus loin encore, on note un gros cylindre d'où part un pont, qui n'est pas sans rappeler le château St-Ange et le *pons Aelius*. Par ce collage, Rubens transpose l'épisode dans la capitale des chrétiens, comme Guido Reni l'avait fait avec d'autres méthodes. L'ampleur accrue de l'espace perspectif vis-à-vis de la version précédente et l'organisation bilatérale entre le temple et les monuments parsemés offrent une plus grande variété dans la lecture de la narration, qui attire le regard d'un épisode à l'autre, guidé par une interaction calculée entre les personnages et les architectures.

Nicolas Poussin s'est consacré à ce sujet à deux reprises pendant la seconde moitié des années 1620, peu après son arrivée à Rome: le *Massacre des Innocents* (Paris, Grand Palais), ajouté récemment à son catalogue, et une version très différente conservée au Musée Condé du château



Fig. 4  
Peter Paul Rubens, *Le Massacre des Innocents*, 1638. Munich, Alte Pinakothek  
(© Bayerische Staatsgemäldesammlungen)

Fig. 5 (following pages)  
Nicolas Poussin, *Le Massacre des Innocents*, 1626–1627. Paris, Petit Palais  
(© Public Domain)

de Chantilly (Figs. 5, 6). Pour le premier tableau, il focalise son intérêt sur deux monuments censés évoquer Bethléem comme une ville idéalisée de l'Antiquité tardive.<sup>16</sup> Au premier plan, situé au niveau d'une rue pavée, des épisodes du meurtre se succèdent horizontalement, directement devant un portique à colonnes doriques rendu dans une vision frontale. Le peintre exploite habilement le contraste entre les lignes verticales des supports et le dynamisme des figures se mouvant vers la droite, entre la dominance des lois de la statique et la fragilité des petites créatures. À gauche, placé légèrement en retrait, un somptueux temple corinthien sur soubassement à gradins raides, représenté en perspective, confère une profondeur à la scène. Une attaque violente est en train de se produire sous sa colonnade. S'agissant du portique, les colonnes, dont le fût présente des tâches grises, sont baignées d'une lumière irréaliste de couleur jaunâtre qui trouve un écho dans les vêtements des femmes et des cadavres des enfants. Elles tranchent sur la couleur brune de la surface de la paroi qui montre des traces de dégradation. Les constructions ne s'associent pas dans une structure architecturale cohérente et gardent un aspect de collage.<sup>17</sup> Ainsi, à l'extrémité gauche, une travée également dorique se greffe sur la façade, son entablement rythmé de triglyphes et de métopes soigneusement dessinées trahit une volonté d'un rendu exact du détail architectural. Ce réalisme est exalté par l'affiche collée sur une des colonnes qui, comme plus tard chez Rubens, ordonne le carnage.

La version légèrement plus tardive, peinte vers 1627–29 pour le marquis Vincenzo Giustiniani, illustre collectionneur à Rome, focalise son intérêt sur une seule scène, située à l'intérieur d'un portique (Fig. 6).<sup>18</sup> À gauche, elle est limitée par un gros pilier cannelé, à côté



Fig. 5





Fig. 6  
Nicolas Poussin, *Le Massacre des Innocents*, 1625–1629. Chantilly, Musée Condé du château de Chantilly (© RMN-Grand Palais)

duquel un soldat lève son épée pour tuer le bébé qu'il tient immobile avec son pied appuyé sur sa gorge. La mère désespérée à genoux cherche en vain à l'arrêter, tandis qu'une autre femme s'éloigne avec un air terrorisé et le cadavre de son petit sous le bras gauche. Juste derrière, au ras de l'espace urbain, surgit une partie de la façade latérale d'un temple somptueux, garni de colonnes cannelées d'ordre corinthien et d'une frise richement ornée à denticules. Plus loin, dans la proximité de son frontispice s'élève un obélisque évoquant la ville de Rome. Par le biais d'un fort décalage de ces deux niveaux, le peintre réussit ici à distinguer différents moments du récit: en haut, dans la proximité immédiate du spectateur, le déroulement de l'action terrible et sa triste conséquence et, en bas, quelques figures en partie encore inconscientes de l'agression. En exagérant l'échelle de ces figures par rapport au temple, il fait d'elles des intermédiaires entre deux espaces, d'autant plus que deux mères s'aperçoivent avec terreur du carnage. Les contrastes vifs du tableau conservé au Petit Palais cèdent la place à une tonalité plus homogène.

*Voir et être vu dans la scène de David et Bethsabée. Architecture peinte comme intermédiaire*

Le récit vétérotestamentaire de la rencontre du roi David avec Bethsabée, la femme d'Uria, un soldat impliqué dans une campagne militaire (Samuel II, 11), a durablement inspiré commanditaires

Fig. 7  
Jan Massys, *David et Bethsabée*,  
1562. Paris, Musée du Louvre  
(© RMN-Grand Palais)



et artistes de la Renaissance. Pour apprécier le vaste éventail des solutions imaginées, nous pouvons rappeler les tableaux de Ludovico Mazzolino (Florence, Galleria Palatina, Offices), Franciabigio (Dresde, Gemäldegalerie), Francesco Salviati (Rome, Palazzo Ricci-Sacchetti) ou les différentes représentations de Paris Bordone. S'agissant de l'architecture, les peintres recourent tantôt à la restitution d'une vision idéalisée de la ville, dans ce cas Jérusalem au I<sup>er</sup> siècle avant J.C., tantôt à une scène de théâtre, étant donné que David découvre Bethsabée en se promenant sur le toit de son palais. Perino del Vaga, d'après Raphaël, combine dans un dessin destiné pour le onzième compartiment des *Logge* (Londres, British Museum), les deux penchants dans une scène dominée par des monuments d'une touche contemporaine, non sans évoquer l'origine biblique du récit: c'est au premier étage sous l'arcade d'une sorte d'église, depuis une espèce de loggia de bénédiction, que le roi David découvre la jeune femme presque nue exposée sur un balcon devant le palais.<sup>19</sup> Entre les deux bâtiments, des troupes se pressent.

Dans son triptyque au Palazzo Ricci-Sacchetti, Salviati illustre la maturation du choix de Bethsabée.<sup>20</sup> Presque nue et entourée par ses servantes, cette dernière s'adonne à son bain au premier plan de la rue principale d'une cité qui combine, elle aussi, des monuments antiques et récents. Sur le panneau de droite, on la voit à plusieurs reprises monter un escalier en colimaçon, affichant ainsi les différents stades de son état d'âme qui vont du doute et du remords jusqu'à sa décision finale, suivie de l'adultère dans la chambre du palais de David. Les différentes représentations du thème par Paris Bordone attestent l'ampleur des approches auxquelles adhèrent les artistes du Cinquecento. Le peintre s'intéresse tout d'abord au contexte urbain en s'appuyant sur la *scena tragica* du *Second Livre* (1545) de Sebastiano Serlio (fol. 69).<sup>21</sup> Ce choix entrave cependant la clarté de la narration et ôte une trame essentielle du drame: alors que Bethsabée est visible avec ses servantes au premier plan à côté d'une fontaine, on cherche en vain le roi qui aurait sans doute dû apparaître sur le balcon du palais à droite.<sup>22</sup> L'imagination de l'environnement urbain fascine aussi un peintre flamand comme Jan Massys en 1562, après son retour d'un pèlerinage de quinze ans qu'il avait conduit à Florence, Rome et Fontainebleau (Paris, Musée du Louvre; Fig. 7).<sup>23</sup> Il est cependant plus attentif à concorder la psychologie de la scène, peinte d'un œil serein avec un réalisme frappant, avec le contexte architectural. Derrière les protagonistes s'étend, entourée de collines, une grande ville qui s'inspire de Rome, mais qui est truffée de réminiscences nordiques.<sup>24</sup>



Fig. 8  
Hans van Aachen, *David et Bethsabée*, 1615. Vienne, Kunsthistorisches Museum  
(© Public Domain)



Fig. 9  
Peter Paul Rubens, *David et Bethsabée*, 1635. Dresde,  
Staatliche Kunstsammlungen  
(© Public Domain)

Si le concept de la ville idéalisée conserve son actualité pour les artistes du xvii<sup>e</sup> siècle, ceux-ci cherchent, au même titre que pour le *Massacre des Innocents*, à rendre de manière plus suggestive l'expression psychique des personnages, sans renoncer pour autant à la précision du rendu architectural. En 1615, Hans von Aachen, peu de temps avant sa mort à Prague, représente l'épisode de façon assez énigmatique (Vienne, Kunsthistorisches Museum; Fig. 8).<sup>25</sup> Entourée de quelques ustensiles de soin, mais sans ses servantes, Bethsabée est assise dans une sorte de boudoir, la lettre du roi dans la main gauche. Le messenger lui tient un miroir qui, symbole de vanité assez fréquent dans l'art de von Aachen, l'invite à se plonger dans son âme avant de trancher sur son destin. En effet, son visage y semble dépourvu de son jeune charme—sans doute une allusion à l'adultère qu'elle est en train d'accepter. Le palais du roi, à droite au plan médian, rappelle la Biblioteca Marciana à Venise et sur son toit ceint d'une balustrade, le roi impatient est penché. Le perron qui s'appuie sur la façade préannonce l'arrivée de Bethsabée et cherche à rapprocher plusieurs épisodes de la trame, comme le fait aussi la couleur jaunâtre de la paroi qui trouve un écho dans celle de l'incarnat féminin.

Plus de vingt ans plus tard, le tableau de Rubens de 1535, conçu dans les dernières années de sa vie, offre quelques parallèles avec l'orchestration des espaces de von Aachen: il place Bethsabée également dans un intérieur, marqué par un rideau de couleur rouge disposé dans la partie supérieure (Fig. 9).<sup>26</sup> La jeune femme porte un vêtement, mais sa poitrine et ses jambes tournées vers sa gauche, sont nues comme si elle voulait s'exposer. Depuis le balcon du palais avoisinant, David ne voit que son dos. Pourtant, ici, elle n'a pas encore lu le message qu'un serviteur noir lui tient et son visage trahit le fait qu'elle ne devine aucun conflit à venir. Le palais révèle l'influence de Giulio Romano—surtout le motif du portique articulé par des colonnes adossées qui paraphrasent le dessin de *La modestie de Tiberius* (Paris, Louvre), derrière lequel est esquissée une façade monumentale.<sup>27</sup> Rubens ne renonce pas à l'escalier, greffé sur la loggia, comme signal de rapprochement: consistant en deux rampes qui s'unissent dans un repos central, il renvoie à un élément apprécié des scènes de théâtre. Comme von Aachen, il privilégie les idiomes plus suaves—à savoir un classicisme vénitien ou les interprétations mantouanes de Giulio Romano—appropriées à une histoire amoureuse, à une architecture antiquisante aux lignes austères.

Du temps où Rubens conçoit le tableau de Dresde, Artemisia Gentileschi, alors installée à Naples, se consacre pour la première fois à ce thème, juste avant son séjour en Angleterre en 1636–37 (Columbus Museum of Art; Fig. 10).<sup>28</sup> Cette représentation inaugure une composition qu'elle reprendra tout en la variant pour trois autres tableaux peints probablement entre 1645 et 1650, après son retour de la cité parthénopéenne (Figs. 11, 12). Bethsabée est assise avec ses servantes sur un balcon muni d'une élégante balustrade. À gauche, depuis un autre balcon d'un palais situé dans la proximité immédiate, le roi tombe amoureux d'elle. Contrairement aux interprétations précédentes du thème, Artemisia Gentileschi illustre, selon une solidarité féminine qui est typique de son art, un dialogue intime entre la protagoniste et ses trois servantes. Une d'elles, placée du côté droit, couvre la jeune femme presque nue des regards indiscrets de David, alors que celle à gauche prépare avec dévotion une cuvette pour lui laver les pieds (Fig. 10). Le palais du roi, un volume puissant de couleur grisâtre, rythmé par des pilastres géminés cannelés, paraphrase le Palazzo Grimani de Sanmicheli à Venise, un souvenir de son séjour dans la cité lagunaire en 1626–27. Le relief, rehaussé par une lumière mystérieuse, est animé par de subtils dialogues entre architecture et sculpture. À la même période, Artemisia fait preuve de *maestria* par l'évocation de l'amphithéâtre de Pozzuoli dans la scène avec le martyr de San Gennaro, peut-être inspiré de modèles de Serlio dans son *Troisième Livre*.<sup>29</sup> Aussi, la version *David et Bethsabée* du Museum der Bildenden Künste à Lipsia (aujourd'hui collection privée à Halle),



Fig. 10  
Artemisia Gentileschi, *David et Bethsabée*, c.1636–37 Columbus, Columbus Museum of Art  
(© Public Domain)



Fig. 11  
Artemisia Gentileschi, *David et Bethsabée*, 1637–38. Londres, collection privée  
(© Public Domain)



Fig. 12  
Artemisia Gentileschi, *David et Bethsabée*, 1645–50. Florence, Galleria Palatina  
(© Public Domain)

conçue en 1637–38, témoigne de son goût pour un vocabulaire architectural assez extravagant, avec également une empreinte vénitienne (Fig. 11).<sup>30</sup> La scène est aussi baignée dans une lumière mystérieuse, les deux édifices sont encore plus proches et le champ de vision depuis le balcon du palais de Bethsabée est réduit. L'artiste agit comme une excellente metteuse en scène: la porte est ouverte, l'action est imminente et tout évolue irrésistiblement vers son accomplissement! Insérées dans le ressaut d'entablement couronnant des colonnes engagées d'un ordre corinthien, de robustes consoles soutiennent le balcon dont le détail rappelle le tableau de Columbus (Fig. 10). Un pilastre corinthien d'un relief peu accusé revêt l'angle de la demeure; le thème des paires de colonnes passionne de nouveau la peintre.

Dans les versions postérieures du même thème, le palais du roi David témoigne, une fois encore, du talent de la peintre pour les variations délicates. Sur la version conservée aux Offices (Galleria Palatina) à Florence, elle privilégie pour cette histoire amoureuse un contexte campagnard et un classicisme « doux »—tout comme Rubens—, qui tranche sur le caractère sévère d'une Antiquité idéalisée (Fig. 12).<sup>31</sup> Le palais semble plus éloigné et est suivi par une autre demeure d'un style plus sobre, coiffée d'un haut comble. Une loggia à arcades garnie de pilastres aux chapiteaux à guirlandes—ces derniers sont composés selon le modèle du Palazzo dei Conservatori de Michel-Ange—, offre au roi la vue du balcon avec l'adorée. Une attitude plus dramatique s'exprime chez les servantes, maintenant au nombre de quatre: deux tournent la tête dans une autre direction et l'attention de celle à gauche semble captée par une intervention depuis l'extérieur, sans doute l'arrivée inattendue du messager. L'atmosphère est cependant moins électrisée que chez von Aachen ou Rubens. S'agissant du tableau conservé dans une collection privée à Rome, l'érotisme est en revanche intensifié: la nudité de Bethsabée vue de dos est pleinement exposée, elle jette son bras vers le haut en découvrant complètement sa poitrine, la façade du palais du roi, réduite à un peu plus qu'une seule travée, est presque à portée de main, David impatient se penche au balcon de la façade latérale.<sup>32</sup> Cette somptueuse maison de plaisance d'un caractère assez fantaisiste est garnie de colonnes engagées d'un ordre ionique alternant avec des niches à statues; une balustrade ceint le toit-terrasse. Placées de part et d'autre de Bethsabée, les deux servantes sont maintenant attirées par l'arrivée du messager, l'action suit irrésistiblement son cours.

Provenant du Cinquecento, le langage architectural d'Artemisia Gentileschi semble renvoyer à son collègue Agostino Tassi, un excellent représentant de l'art monumental, avec lequel elle collaborait en tant que jeune artiste et dont le nom reste inséparablement lié par un épisode dramatique.<sup>33</sup>

### *Architecture peinte au service du voyeurisme. Suzanne et les vieillards*

Ce thème, provenant également de l'Ancien Testament (Livre de Daniel, 13), offre par son érotisme des parallèles avec le récit de *David et Bethsabée*.<sup>34</sup> Dans le jardin d'une élégante demeure de Babylone, deux vieillards s'approchent d'une jeune femme nue, épouse d'un homme riche du nom de Joachim, prenant son bain. Lorsqu'elle refuse leurs propositions malhonnêtes, les vieillards accusent publiquement la femme d'adultère et c'est le jeune prophète Daniel qui prouve son innocence et la sauve de la peine de mort, tandis que les deux accusateurs seront condamnés.

Tout comme pour Bethsabée, les peintres placent la scène soit dans l'atmosphère bucolique d'un jardin avec fontaine, soit dans une cité mésopotamienne idéalisée, qui prend parfois la forme de quelques monuments singuliers. Un petit choix d'exemples significatifs du Cinquecento est



Fig. 13  
Paolo Veronese, *Suzanne et les Vieillards*, 1580. Madrid, Museo Nacional del Prado  
(© Public Domain)

ici appelé à démontrer que le répertoire complexe des recherches dépend aussi de la fonction, religieuse ou séculière, du tableau et du contexte culturel au sein duquel l'artiste œuvre.

Bien évidemment, comme dans le cas de *David et Bethsabée*, les traditions septentrionale et méridionale sont aux antipodes: si Jan Massys en 1564 et 1567, dans deux tableaux conservés au Norton Simon Museum à Pasadena et aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles fait allusion à l'ancienne ville de Mésopotamie en conjuguant des évocations du patrimoine classique et des idiomes locaux,<sup>35</sup> en 1561 le Florentin Alessandro Allori semble avoir pressenti qu'un trop grand nombre d'accessoires et d'épisodes marginaux pouvaient nuire à une expression persuasive des émotions des protagonistes (Dijon, Musée Magnin).<sup>36</sup> Les deux vieillards se pressent contre la belle, qui semble même hésiter à céder à la tentation, alors qu'au fond à droite un groupe de monuments d'un goût Renaissance est censé rappeler discrètement le contexte historique de l'Antiquité.

En 1580 (Madrid, Prado), Paolo Veronese transpose le récit biblique dans la villa d'un riche propriétaire latifundiaire en *terra ferma*, sans doute non sans faire écho au goût de ses commanditaires (Fig. 13).<sup>37</sup> Il associe une villa somptueuse conçue en termes de classicisme vénitien et un jardin *enchanteur* en un jeu de relations complexes. La demeure aérée d'une couleur blanche éblouissante, dont les volumes s'échelonnent vers le haut, rappelle celle représentée par le jeune Raphaël dans la scène d'*Enea Silvio couronné poète* à la Biblioteca Piccolomini à Sienne.<sup>38</sup>



Fig. 14  
Peter Paul Rubens, *Suzanne et les Vieillards*, 1636–39. Munich, Alte Pinakothek (© Bayerische Staatsgemäldesammlungen)

Dans la version de Vienne (Kunsthistorisches Museum) datée de 1585–88, l'architecture est réduite au détail d'un ordre surmonté d'un fronton où l'on peut reconnaître une partie du motif central de la villa Barbaro à Maser construite par Andrea Palladio et où Véronèse a réalisé au début des années 1560 un important cycle de fresques.<sup>39</sup> Au premier plan, la suggestion d'une grande échelle exalte la puissance expressive de la rencontre fatale: les énormes volutes flanquant la fontaine et les deux élégantes colonnes sur piédestaux sont coupées par le bord du tableau. En 1580 encore, l'artiste a aussi opté pour un choix différent (Gênes, Palazzo Bianco).<sup>40</sup> Il limite les constructions feintes à un mur sur lequel se greffe un satyre dont les traits lubriques s'accordent avec les intentions indécentes des vieillards.

Alors qu'en Vénétie, les artistes ont pu profiter d'une grande liberté d'interprétation, sous l'influence de la Contre-Réforme, surtout sensible à Rome et dans le Latium, la commande religieuse imposait certaines contraintes. Ainsi, en 1595, dans la nef de Santa Susanna à Rome, le Bolognais Baldassarre Croce dote habilement la scène d'une touche sacrée.<sup>41</sup> Dans l'axe d'un quadrilatère ceint d'arcades sur des supports anthropomorphes gainés, un élégant portail guide l'œil dans une église marquée par une imposante coupole sur un haut tambour. La demeure est reculée discrètement à gauche.

La puissance émotive de cet épisode a aussi inspiré Rubens et Artemisia Gentileschi dans plusieurs variantes. Dans la version de 1636–39, conservée à la Alte Pinakothek à Munich, le Flamand place Suzanne à côté d'une fontaine, articulée par de gros bossages, tel qu'on les trouve dans les jardins italiens du Cinquecento (Fig. 14).<sup>42</sup> La femme tourne le dos vers les désagréables intrus qui, profitant de l'absence de ses servantes, sont en train de grimper à un balustre en faisant des gestes déchaînés. L'action se déroule dans un espace restreint, élevé du sol par une espèce de podium, alors qu'à l'arrière-plan, des fragments architecturaux parsemés sont d'un caractère hétérogène: des arcades faites de haie à l'instar des constructions végétales, un fragment de façade à droite muni d'un portail rustique flanqué de colonnes doriques et d'un perron, conformes au style des *delizie*.<sup>43</sup> Ce vocabulaire se confond avec celui auquel Rubens a recours pour les thèmes mythologiques ou les représentations de fêtes et de plaisirs sous un grand ciel bleu.<sup>44</sup>

Artemisia Gentileschi, qui a consacré plusieurs variantes à ce récit, privilégie la balustrade comme limite d'un espace assez serré, tel qu'elle le fait pour la scène avec *David et Bethsabée*.<sup>45</sup> En 1610, pour le tableau conservé à Pommersfelden (collection Graf Schönborn), le garde-corps



Fig. 15  
Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les Vieillards*, c.1637. Collection privée (© Public Domain)

représenté avec une précision éblouissante, des panneaux garnis d'ornements végétaux alternants avec des plans verticaux en saillie, forme une clôture.<sup>46</sup> La belle est assise sur un banc étroit devant les vieillards appuyés sur la main courante et amassés l'un sur l'autre. Une autre version conçue autour de 1637 (Londres, collection privée), du temps de son premier rendu de *David et Bethsabée*, opte pour des relations plus dynamiques entre les trois figures et favorise la balustrade ajourée, plus appropriée à la mise en exergue du va-et-vient des émotions entre la victime et les agresseurs (Fig. 15).<sup>47</sup> Derrière le groupe, une élégante demeure dotée de portiques et de terrasses



Fig. 16  
Rembrandt, *Suzanne et les Vieillards*, 1647. Berlin, Gemäldegalerie (© Public Domain)

n'est pas sans évoquer la typologie utilisée par Véronèse dans la version de Vienne—peut-être un souvenir de la peintre de son séjour à Venise (Fig. 13). Dans deux représentations plus tardives de 1649 et 1652, conservées à Brno (Moravska Galerie) et à Bologne (Pinacoteca Nazionale), le même type de balustrade encourage également une osmose entre le lieu du drame et son entourage, ainsi qu'entre l'innocence de la femme et la ruse des vieillards.<sup>48</sup> Dans le premier cas, Suzanne repousse violemment l'un des hommes; dans le second, elle lève le bras gauche comme si elle voulait les supplier de ne pas lui faire de tort. La puissance psychologique l'emporte sur une narration détaillée: la honte et le désespoir face à la malveillance et l'hypocrisie des vieillards.

L'influence croissante de la religion protestante avait déjà affaibli la popularité des thèmes religieux lorsque Rembrandt acheva son tableau en 1647 (Berlin, Gemäldegalerie; Fig. 16).<sup>49</sup> Suzanne est en train de descendre dans le vaisseau d'une espèce de nymphée, tandis que l'un des intrus essaie d'enlever le tissu qui couvre ses fesses et son sexe. Sa figure est éclairée par une lumière crue et son visage exprime l'angoisse, son dos est incliné servilement et ses mains sont jointes comme dans un geste de prière. À gauche s'échelonnent des volumes d'un palais d'une marque orientale, ennoblée de terrasses, d'arcades, de faisceaux de colonnes avec des chapiteaux fantaisistes et des panneaux.<sup>50</sup> En haut trône une nef avec rotonde, cette dernière dotée d'un contrefort ressemble à une église romane. L'action se produit donc dans l'ombre de la maison de Dieu, symbolisant l'autorité qui pénalisera l'acte ignominieux des vieillards.<sup>51</sup> Une source d'inspiration de l'artiste est la représentation de Pieter Lastmann, le maître de Rembrandt qui, en 1614, avait placé la façade de l'église dans une position plus éloignée.<sup>52</sup> Bien que Rembrandt

fasse allusion à l'origine biblique du récit, le lien entre cette architecture et la figure de Suzanne ne témoigne plus de la même pertinence et est dépourvu de valeurs morales: la femme semble hésitante et presque ravie de la proposition infâme des hommes.

### *La représentation de la ville de Rome après sa fondation. L'enlèvement des Sabines*

Lorsqu'il s'agit de la transposition dans un espace fictif d'un récit mythologique, les artistes œuvrent avec les mêmes méthodes. Il est d'ailleurs étonnant que cet épisode, si étroitement lié au culte de la glorification de la Ville éternelle et de ses origines, ne soit *découvert qu'à partir des années 1620 par les artistes, fascinés par son potentiel historique et dramatique: peindre la ville juste après sa fondation en 753 avant J.C.* et exalter l'action, à mi-chemin entre violence et séduction, par des recours stylistiques récents.

Les descriptions de Tite-Live, Denys d'Harlicarnasse et Plutarque présentent des variations qui offrent aux artistes quelques marges de manœuvre, brièvement résumées ici.<sup>53</sup> Après que les Sabins ont interdit le mariage de leurs femmes avec les citoyens de la nouvelle cité, les autorités romaines décident de les enlever par une ruse. Durant un festival équestre dédié à Neptune, la *consualia*, auquel Romulus avait invité ses voisins qui s'adonnèrent au divertissement, les Romains s'emparèrent des plus belles femmes. À en croire les sources, aucun acte de brutalité n'eut lieu, on offrit d'ailleurs le choix aux Sabines et on leur promit des droits civiques, et notamment celui de propriété.<sup>54</sup> Humiliés, les Sabins occupèrent la citadelle sur la colline du Capitole avant d'être vaincus. C'est alors que les femmes réussirent à sceller la réconciliation.<sup>55</sup> Si les commanditaires appréciaient la connotation morale du sujet, illustrant le courage et la hardiesse des anciens Romains ainsi que le rôle du mariage comme garant d'une nouvelle civilisation, ils furent aussi séduits, comme les peintres, par la représentation des corps d'athlètes et de femmes tordus et à moitié dénudés ainsi que par les expressions d'effroi et de résistance désespérée. De surcroît, la ville alors à peine fondée stimulait l'imagination, elle pouvait être figurée tantôt par des groupes complexes de monuments classicisant tantôt par un jeu de fragments architecturaux. Généralement, ces structures feintes ne sont pas dépourvues d'anachronisme.

En 1627–29, Pietro da Cortona opte pour quelques constructions parsemées au cœur d'une riche végétation (Rome, Musei Capitolini; Fig. 17). Le regard du spectateur erre entre cinq couples, représentés à grande échelle et combattant au premier plan légèrement surbaissé, et

Fig. 17  
Pietro da Cortona, *Enlèvement des Sabines*, 1627–29. Rome, Musei Capitolini (© Public Domain)





Fig. 18  
Nicolas Poussin, *Enlèvement des Sabines*, 1634–35. New York, Metropolitan Museum of Art (© Public Domain)

une percée en biais où l'on devine une rotonde. À gauche, sur le plan médian, Romulus, après avoir lancé le signal fatal de l'enlèvement, est encadré par deux colonnes dont le fût est coupé—une allusion au temple de Neptunus Equestris dont la statue surgit juste derrière.<sup>56</sup> Seul ce détail rappelle les fêtes. En face se dresse un temple dorique, peut-être l'un des édifices culturels dédiés à Jupiter par lesquels Romulus commémorera les futures victoires. Ce tétrastyle dorique, dessiné de manière soignée, est doté d'une frise rythmée de triglyphes et de métopes ainsi que d'une *cella* faite de gros blocs de pierre soigneusement taillés. Un obélisque, symbole de pouvoir et, depuis l'Antiquité tardive, marque distinctive de Rome, est placé asymétriquement et légèrement en retrait par rapport aux temples. Les monuments forment ici les accessoires de la scène des enlèvements, où l'artiste affiche sa *maestria* en peignant l'expression des femmes surprises et en faisant contraster leur chair blanche avec les quelques couleurs intenses de leurs vêtements désordonnés. La symétrie est évitée, les figures assez nombreuses présentent des positions et des gestes variés, qui culminent dans la moitié droite avec la femme enveloppée d'un drapé bleu qui, saisie brutalement par un soldat, lève les bras en déplorant son malheur.

Quelques années plus tard, Nicolas Poussin se consacre deux fois à ce sujet, d'abord en 1634–35 (New York, Metropolitan Museum of Art), puis en 1637–38 dans la version conservée au Louvre (Fig. 18).<sup>57</sup> La première montre au fond, sous un ciel nuageux, la citadelle sur la colline du Capitole et, devant à gauche, Romulus qui, positionné sur le *rostrum* entre deux élégantes colonnes cannelées, vient à peine de donner le signe de l'attaque. À droite, la construction placée sur un podium et couronnée par une surélévation centrale, sans doute une basilique ou un marché, est conçue dans un langage abstrait muni de bossages. La cohue, animée par une multitude de gestes déchaînés et d'imbrications inspirées de scènes de guerre, se meut devant la façade. Le bord du tableau coupe son étage supérieur ainsi que les colonnes de la tribune et exalte la monumentalité du contexte architectural selon un artifice courant au Cinquecento.

La version du Louvre, légèrement plus tardive, a été commandée par le cardinal Luigi Omodei, un illustre amateur d'art qui s'est engagé pour la restauration d'églises à Rome et à Milan (Fig. 19).<sup>58</sup> Les évocations sommaires de la version précédente cèdent la place à une reconstruction presque intégrale d'un forum vitruvien, fruit d'une approche marquée par une orientation philologique.<sup>59</sup> Du tableau du Metropolitan Museum, l'artiste garde Romulus et le fait avancer plus énergiquement sur le *rostrum*, dépourvu ici de colonnes. La façade rendue en frontale est maintenant située à gauche, et le mouvement de la foule des agresseurs et des



Fig. 19  
Nicolas Poussin, *Enlèvement des Sabines*, 1637–38. Paris, Musée du Louvre (© RMN-Grand Palais)

victimes prend une forme ovale. Le forum antique devient presque la raison d'être de cette représentation et renonce, encore en concordance avec la première version, à l'évocation des jeux et des fêtes.<sup>60</sup> Si, dans le tableau new-yorkais, la façade ne rappelait que de loin une typologie antique, Poussin restitue dans la peinture du Louvre le *templum etruscum*, qui selon la description de Vitruve est marqué par un entrecolonnement plus large au centre. Ce détail architectural remplit une fonction sémantique tout en mettant en exergue l'acteur principal qui est Romulus. Les petits personnages, agissant devant les niches du *pronaos* desservi par un haut soubassement à gradin, soulignent la dimension imposante du monument. À droite, des constructions s'échelonnent progressivement en profondeur jusqu'à une arcade, séparant la scène de l'arrière-plan et introduisant une percée en biais vers laquelle se prolonge la cohue, dont les figures sont encore plus agitées et entremêlées que dans la version précédente. La basilique est composée de deux étages organisés par des piliers et couronnée d'un toit en bois avec fronton qui illustre les origines de l'architecture classique. Poussin mêle des évocations vitruviennes avec le langage architectural de la Seconde Renaissance. Le palais avoisinant au premier plan possède des loggias-belvédères, également décrites par l'auteur antique, alors que les fenêtres à bossages du rez-de-chaussée paraphrasent celles de la Villa Madama. L'édifice au fond, également ouvert en loggia, introduit un accent vertical, tandis que la ruine d'une vieille tour dotée d'un échafaudage derrière la basilique, détail apprécié aussi dans des scènes de théâtre, ajoute un accessoire narratif. L'espace où se déploie le conflit est plus grand que dans la version précédente, s'étendant sur le forum entier, sans doute pensé de format carré, comme le veut Vitruve. Le tableau du Louvre révèle que l'architecture peinte à l'antique revêt dorénavant un rôle dominant dans l'œuvre de Poussin, inspiré certainement par l'énorme essor de l'art de bâtir à Rome dès la fin des années



Fig. 20  
Peter Paul Rubens, *Enlèvement des Sabines*, 1635–40. Londres, National Gallery (© Public Domain)



Fig. 21  
Peter Paul Rubens, *Enlèvement des Sabines*, 1635–40. Londres, Belfius Collection (© Public Domain)

1620, sous l'influence de Gian Lorenzo Bernini et Francesco Borromini. Le Français renoue avec les études vitruviennes des grands pionniers du Cinquecento et, s'il renonce à toute trace de destruction ou de détérioration, il affiche un regard historique tel que Leon Battista Alberti le faisait dans sa *Guérison du possédé* (Paris, Louvre).<sup>61</sup>

Peu de temps avant sa mort, entre 1635 et 1640, Rubens a étudié le même sujet à deux reprises: d'abord dans un tableau conservé à la National Gallery de Londres puis pour une version destinée à Philippe IV (Bruxelles, Belfius Collection; Figs. 20, 21). Il s'écarte de Cortona et de Poussin en attirant l'attention sur les fêtes. S'agissant de la version de Londres des guirlandes et des tissus sont tendus tandis que les femmes sont installées sur une sorte de coffre précieux qui leur permet d'observer des jeux organisés dans une enceinte couronnée d'une voûte (Fig. 20).<sup>62</sup> Ainsi, le contraste entre les activités turbulentes et l'agression ordonnée par Romulus, assis sur un trône à droite, apparaît plus violent. Les gestes des Romains sont aussi plus cruels, le tout est en outre pressé dans un espace assez serré. Rubens s'imagine la ville de Rome comme une scène de théâtre baroque: les bâtiments se succèdent depuis un palais aux bossages rustiques à gauche jusqu'à une rotonde à l'arrière-plan, en passant par une arcade soutenue par des groupes de colonnes composites à l'instar d'une serlienne. La puissante colonne engagée rythmée par des bagues à gauche rappelle, comme le font les faisceaux de colonnes de la serlienne, le vocabulaire de Giulio Romano avec lequel le Flamand s'était familiarisé pendant son séjour à Mantoue de 1600 à 1609. Les chaînages d'angles, de concert avec l'allège à consoles et les chambranles de la fenêtre, se distinguent sur la paroi en briques d'une couleur marron clair et répondent à un goût plutôt septentrional. Il est possible que les commandes dans le domaine de l'architecture éphémère desquelles Rubens s'occupait en 1635 pour l'entrée du nouveau gouverneur des Pays-Bas, l'archiduc Ferdinand d'Autriche, aient influencé cet arrangement à caractère décoratif.<sup>63</sup> Toujours à gauche, le premier plan est occupé par un groupe, dont les épisodes singuliers sont difficiles à distinguer et qui se prolongent vers le milieu de la scène. À droite, un Romain à cheval est en train d'enlever une Sabine à l'aide de deux comparses. La morphologie des figures, leurs mouvements et leurs physionomies dégagent les traits flamands et, contrairement à Cortona, les femmes sont entièrement vêtues et l'on n'aperçoit que les jambes, les bras et quelques décolletés dénudés.

La version destinée à Philippe IV (Bruxelles, Belfius Collection), achevée par le peintre bruxellois Gaspar de Crayer,<sup>64</sup> renverse le mouvement du tumulte—à droite, un conglomérat

Fig. 22  
Pablo Picasso, *Enlèvement des Sabines*, 1962. Paris, Centre Pompidou (© RMN-Grand Palais)



inarticulé d'acteurs et, à gauche, la lutte d'un couple—et réduit les architectures à deux monuments—au fond, une paraphrase du Panthéon et, à gauche, une voûte en berceau sur des colonnes salomoniques, garnies d'un décor de guirlandes (Fig. 21). Pour la rotonde, le peintre a recours à un attribut immédiatement reconnaissable de la ville de Rome, sans se soucier, ou en tout cas moins que ses confrères romains, de l'authenticité. Cet anachronisme renvoie aux attentes d'un spectateur local, tout comme l'expression pudique et effarée des Sabines ressemblant à d'élégantes dames d'une cour en Flandres. L'allusion au Panthéon devait d'ailleurs acquérir une place stable dans la représentation de cette scène. Pablo Picasso, dans ces variations de 1962, le réduit à son portique (Fig. 22).

### « Peintre narrateur » et « peintre psychologue ». Un art d'intégration

Bien que dans certaines régions, tel que les États de l'Église ou les Flandres, la Contre-Réforme et le protestantisme ont exercé une influence sur le choix des thèmes et leur interprétation, les peintres restent principalement fidèles à leurs propres références et à leurs styles. En s'appuyant sur l'héritage du Cinquecento, ils conservent l'aspiration à rendre la psychologie des actions et l'état d'âme des personnages, en exploitant la puissance expressive de Raphaël, grand interprète de l'architecture peinte, et de Caravage, dont l'art est cependant pour l'essentiel privé de structures architecturales. Nombreux sont les artistes qui préfèrent se limiter à un arrière-plan souvent éloigné et isolé, ou à des détails « parlants », selon le principe de *pars pro toto*. Un tel artifice est en tout cas susceptible de déployer des valeurs sémantiques d'une grande richesse : les interactions avec la figure s'enrichissent de significations nouvelles et d'énigmes qui incitent le spectateur à creuser le conflit pour lever le voile sur les motivations des protagonistes, teintes parfois d'une certaine ambiguïté.

Pourtant, ces tendances n'ont pas atteint une dimension normative, car le contexte religieux ou séculier de l'œuvre continue d'influencer les choix des peintres. Alors que la situation est déjà hétérogène et diversifiée en Italie, une mise en parallèle avec les pays septentrionaux rend les lignes d'un développement encore plus difficiles à dégager.

En tout cas, le « peintre narrateur » continue à se maintenir à côté du « peintre psychologue » et les deux profils s'entrelacent parfois. Force est de constater que les représentations truffées d'accessoires à l'instar de la *Suzanne et les vieillards* d'Albrecht Altdorfer de 1524 ou les différentes variations de *David et Bethsabée* de Paris Bordone tendent à disparaître.<sup>65</sup> Le désir d'évoquer un lieu historique reste cependant une constante, et nous avons pu observer que ces architectures à vocation historique sont filtrées par des expériences contemporaines dans des synthèses, où des « passeurs » facilitent la compréhension des épisodes par les fidèles et les autres contemplateurs en évoquant des lieux qui leur sont familiers. Ces choix peuvent aussi répondre à des qualités sémantiques, comme dans le cas des scènes de *David et Bethsabée* où, par exemple chez Artemisia Gentileschi ou Rubens, le classicisme est adouci d'une empreinte vénitienne ou mantouane et s'avère plus approprié à une histoire amoureuse d'un érotisme piquant. Un artiste comme Domenichino qui, en 1603 (Rome, Galleria Doria Pamphij), sans doute sous l'influence du patrimoine antique de la Ville éternelle, opte en revanche dans la scène avec *Suzanne et les vieillards* pour un classicisme assez normatif: une partie d'un temple dorique à l'arrière-plan et un arc de triomphe rendu en biais.<sup>66</sup>

Si les artistes continuent à puiser dans l'héritage du Cinquecento, l'essor de l'architecture à partir des années 1630 à Rome, sous la tutelle de Gian Lorenzo Bernini et Francesco Borromini, a fortement stimulé la représentation des constructions feintes. Il ne faut pas voir dans ce

phénomène une contradiction, étant donné que Bernin est l'un des grands héritiers de la tradition de Bramante et de Palladio. Cependant, c'est Poussin qui reste l'exemple le plus pertinent du peintre-architecte, agissant comme le metteur en scène d'une nouvelle vision de la ville et adaptant le patrimoine classique à une orchestration moderne de symétrie et de perspective, tout en continuant les recherches d'un Francesco Salviati ou d'un Domenico Beccafumi.<sup>67</sup> Ainsi le recours aux architectures peintes offre-t-il aussi un point de départ à la découverte d'affinités tant entre les artistes qu'entre leurs époques, demeurées cachées jusqu'à maintenant au sein d'une méthode peu attentive à ce phénomène.

- 1 Frommel (S.) / Wolf 2016; Frommel (S.) 2020.  
 2 Frommel (C. L.) 2016, pp. 78–79.  
 3 Étant donné le grand nombre d'exemples cités ici  
 au sein d'une approche comparatiste, nous  
 n'avons pas pu mener des études  
 monographiques approfondies pour chaque  
 tableau.  
 4 Roettgen 1997, pp. 173–74, Fig. 89.  
 5 Grosso/Guidarelli 2018, pp. 119, 121.  
 6 Roberts-Jones 1997, pp. 128–29, 134. Quant aux  
 variations du tableau effectuées par Breughel le  
 Jeune, voir Currie/Allart 2012, pp. 816–27.  
 7 Ebert-Schifferer 1988, p. 20 (Fig. 8) ; voir aussi  
 Pepper 1984, no. 13.  
 8 Frommel (C. L.) 1989, pp. 112–26.  
 9 Merz 1991, pp. 215–16.  
 10 Le commanditaire de ce tableau est le cardinal  
 Francesco Barberini qui s'occupa aussi pendant  
 cette période du projet du Palazzo Barberini.  
 Frommel (C. L.) 1996, pp. 119–20.  
 11 Voir l'article d'Annarosa Fusco Cerutti dans ce  
 volume.  
 12 Merz 1991, pp. 215–16.  
 13 Benelli 2016, p. 35.  
 14 Suda 2019, pp. 176–79 ; Franklin 2019, pp. 54–61.  
 15 Frommel (S.) 2020, pp. 192–93.  
 16 Frommel (S.) 2020, pp. 194–95.  
 17 Le même procédé est vrai pour *La Mort de  
 Germanicus* de 1627 (Minneapolis, Minneapolis  
 Institute of Arts, The William Hood Dunwoody  
 Fund), réalisée à la demande du cardinal  
 Francesco Barberini. Frommel (C. L.) 1996, pp.  
 119–20.  
 18 Voir le catalogue de l'exposition, qui a eu lieu au  
 Musée Condé à Chantilly: Pagni 2017.  
 19 Parma 2001, pp. 16–17.  
 20 Frommel (S.) 2020, pp. 147–48.  
 21 Beltramini 2009, pp. 17–36 ; Beltramini/Burns  
 2016, pp. 147–48.  
 22 Peu avant, entre 1540 et 1549, dans la version  
 conservée à Baltimore (Walters Art Museum),  
 toujours en s'éloignant assez du récit biblique,  
 la fontaine avec la jeune femme nue est placée dans  
 la cour d'un palais d'une empreinte  
 quattrocentesque, alors que le roi découvre  
 Bethsabée depuis la fenêtre d'une salle située  
 dans une aile de la cour avoisinante. Les parties  
 de ce palais communiquent par des arcades d'un  
 format très élancé.  
 23 Voir Galassi 2015.  
 24 En 1564, l'artiste devait procéder de manière  
 similaire dans le cas de la représentation de la  
 scène avec *Suzanne et les vieillards* qui nous  
 occupera plus tard.  
 25 Sur différents aspects de l'œuvre de von Aachen,  
 voir Konečný/Vácha 2012; Muchka 2012, pp.  
 150–53.  
 26 D'Hulst/Vandenvén 1989, no. 44, pp. 140–42.  
 27 Quant au dessin de Giulio Romano (Paris,  
 Louvre, Département des Arts Graphiques 3548),  
 voir Talvacchia 1989, p. 402.  
 28 Spinosa 2016, p. 61; Grassi 2017, p. 217; Porzio  
 2022a, pp. 31–32, 36.  
 29 La représentation se trouve dans la cathédrale de  
 cette même ville. Grassi 2017, p. 217; Porzio  
 2022b, p. 146.  
 30 Contini 1991, pp. 79–80; Contini/Solinis 2011b,  
 pp. 114, 228 ; Porzio 2022a, pp. 36, 41. Nous  
 exprimons en revanche des doutes vis-à-vis de  
 l'attribution du tableau de la galerie Matthiesen à  
 Londres dont l'arrière-plan architectural  
 paraphrase les inventions de Paris Bordone, alors  
 que les figures féminines s'inspirent de celles  
 d'Artemisia sans rejoindre leur expression  
 psychique.  
 31 Malvarelli 2022, p. 194.  
 32 Grassi 2017, pp. 249–50.  
 33 Cavazzini 2008; Grassi 2017, pp. 40–46, 47, 50–53.  
 34 Le Wallraf-Richartz-Museum à Cologne consacre  
 actuellement une exposition au thème de «  
 Susanna. Bilder einer Frau vom Mittelalter bis  
 MeToo ».  
 35 Dans un autre tableau (collection privée) réalisé  
 par le peintre anversois vers 1556, l'arrière-plan  
 est dominé par une énorme cathédrale de style  
 roman à laquelle s'adosent des constructions  
 antiques.  
 36 Brejon de Lavergnée 1980, no. 2, pp. 33–35.  
 37 Pignatti/Pedrocco 1995, vol. II, no. 320, pp.  
 429–30.  
 38 Frommel (C. L.) 2016, pp. 89–90.  
 39 Marini 2014, p. 115.  
 40 Le tableau appartenait au marquis Carpio, un  
 collectionneur espagnol du xvii<sup>e</sup> siècle.  
 41 Friedl 2001, pp. 109–23.  
 42 D'Hulst/Vandenvén 1989, no. 65, pp. 218–21.  
 43 Quant aux constructions végétales voir  
 Mantegna, *Les Vertus chassent les vices du jardin*,  
 1499–1502 (Paris, Louvre).  
 44 Par exemple *Le jardin de l'amour* (Madrid, Prado),  
 1633–35.  
 45 Véronèse exploite ce détail également dans la  
 version de Gênes de *Suzanne et les Vieillards*.  
 46 Grassi 2017, pp. 31–38. Nous ne pouvons pas,  
 dans le contexte de cet article, discuter des  
 problèmes d'attribution et de datations.  
 47 Terzaghi 2022, pp. 198–99.  
 48 Quant à ces deux tableaux, voir Grassi 2017, p.  
 261.  
 49 Rosenberg 1964; Schama 1999, pp. 393, 395–97.  
 50 Sir Joshua Reynolds, qui en avait été le  
 propriétaire pendant quelques années, avait fait  
 effectuer des retouches et des changements.  
 51 Les vêtements des vieillards et leurs turbans sont  
 également appelés à évoquer l'atmosphère  
 orientale du récit.  
 52 Berlin, Bodemuseum, Gemäldegalerie, 1614;  
 Gemäldegalerie, Gesamtverzeichnis, 1996, Abb.  
 1407.  
 53 Titus Livius (Tite-Live), *Histoire de Rome depuis sa  
 fondation* (écrite entre 31. avant J-C et par  
 progressivement jusqu'en 29 avant J.-C.), I.9–13 ;  
 Dionysius de Halicarnasse (Denys  
 d'Halicarnasse), *Histoire ancienne de Rome* achevé  
 en 8 avant J.-C. ; II.30. Plutarque (Plutarque) *Vie de  
 Romulus*, IX dans les « Vies parallèles » (entre 96  
 et 120 après J.-C.)  
 54 Pour la commémoration, Romulus dédie un  
 temple à Jupiter Férétrien et y place la dépouille  
 du roi soumis comme *spolia optima* (butin).  
 55 Ils rassemblent les troupes et promettent d'ériger  
 un temple à Jupiter Stator.  
 56 Merz 1991, pp. 211–13; voir l'article d'Annarosa  
 Cerutti Fusco dans ce volume.  
 57 Rosenberg/Prat 1994, p. 254; Frommel (C. L.)  
 1996, p. 122.  
 58 Rosenberg/Prat 1994, pp. 253–57 ; Frommel  
 (C. L.) 1996, p. 122–23.

- 59 Frommel (C. L.) 1996, p. 123.
- 60 Rosenberg/Prat 1994, pp. 253–59 ; Frommel 1996, p. 123.
- 61 Voir note 2.
- 62 McGrath 1997, vol. II, cat. no. 40, pp. 184–94.
- 63 Martin 1972, pp. 162–73.
- 64 Vlieghe 2004, p. 175, no. 96.
- 65 Frommel (S.) 2016, p. 118.
- 66 Quant à l'attribution, voir Spear/Strinati/Tantillo 1996, p. 380; dès son arrivée à Rome en 1601, le Bolognais accorde davantage d'attention à l'architecture peinte. Peu après, il devait placer le *Martyre de st André* dans l'oratoire de l'église S. Gregorio al Cielo (1608) ou la *Fondation de l'Abbaye de St-Nile* de 1608–10 dans un contexte similaire de monuments antiques peints dans un réalisme stupéfiant, mais sans distinguer différentes époques de l'Antiquité. Voir l'article de Sonia Cavicchioli dans ce volume.
- 67 Quant à Salviati, voir *David et Bethsabée* au Palazzo Ricci-Saccetti à Rome et pour Beccafumi *La Réconciliation de Lépide et Flaccus* au Palazzo Pubblico à Sienne. Frommel (S.) 2016, pp. 110, 116–17.