



ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES - SORBONNE
Histoire de l'art de la Renaissance - Direction d'études: Sabine Frommel

Gaetan Bros
Thèse de Doctorat

« L'architecture dans la peinture de Nicolas Poussin et son entourage »

Curriculum Vitae

Inscrit depuis la rentrée 2009 dans la section d'études *Histoire de l'Art de la Renaissance* de l'École Pratique des Hautes Etudes (EPHE), je prépare une thèse de doctorat, sous la direction de Madame Sabine Frommel, sur « la fonction, la représentation et la signification de l'architecture dans la peinture de Nicolas Poussin et de ses collaborateurs ». Suite à un double cursus en histoire et l'histoire de l'art j'ai acquis un master II d'Histoire à Paris IV Sorbonne au sujet de l'histoire des idées.



- 2 -

Présentation du sujet de recherche

Reconstitution architecture de l'enlèvement des Sabines du Louvre

Notre recherche consiste dans l'analyse de l'architecture, ce qu'elle doit aux traditions iconographiques et scripturales, ses fonctions structurales et allégoriques, dans les peintures de Poussin, de ces collaborateurs et amis à Rome et Paris de 1624 à 1664. Notre thèse participe à l'élaboration d'un projet plus vaste orchestré par Sabine Frommel, d'une histoire de l'architecture dans la peinture dont le colloque international "*architectura picta*", qui s'est déroulé à l'INHA en décembre dernier, a mis en lumière la multiplicité des problématiques et leurs caractères novateurs. La méthode interdisciplinaire, fondée sur le dialogue entre l'histoire de l'architecture et celle de la peinture, dont nous avons usé durant notre première année de recherche, s'est révélée particulièrement féconde et, qui plus est, peu employée.

En effet, eu égard à l'abondante littérature scientifique ayant trait à l'oeuvre du maître romain son architecture n'a été que fort peu explorée. Cette partielle démission est d'autant plus étonnante que l'architecture Poussinesque est l'élément le plus important, avec les figures, de nombreuses compositions des années 1629 à 1648 et qu'elle est structurée de manière originale et fort érudite. Il se peut que l'absence d'une étude ample et systématique de cet aspect fondamentale de la peinture du maître soit due au cloisonnement des disciplines hérité de l'organisation universitaire du XIXème. Quelles qu'en puissent être les raisons, nos recherches historiographiques, outre de petites contributions réparties dans des ouvrages dont le sujet principal est autre, n'ont dégagé que



- 3 -

trois auteurs qui se sont penchés sur ce problème. Anthony Blunt consacre quelques pages à l'influence Palladienne dans les peintures de Poussin des années 40, Oskar Bächtman un article au rôle de l'architecture dans le discours du tableau et plus récemment nous avons le précieux article de Chritoph Frommel qui ouvre plusieurs pistes sur l'interprétation des architectures du maître romain. Premièrement, ces rigoureuses études n'épuisent en rien leur objet, elles ouvrent des voies que nous désirons approfondir et compléter. Deuxièmement, nous entendons poursuivre et organiser cette histoire de la critique, en dégager les différentes phases et surtout essayer de comprendre, en les recontextualisant, les nombreuses divergences et contradictions, tant pour l'identification des bâtiments que pour leurs interprétations, que nous avons rencontrées lors de notre collection des éléments ayant trait à notre sujet.

Au cours de nos recherches nous avons élaboré une méthode qui nous semble éclairer les divers aspects de l'architecture dans la peinture de Poussin, Lemaire, Dughet ou Lorrain. Nous traitons le matériel exhumé par le truchement de quatre niveaux d'analyse, de quatre optiques.

Premièrement nous établissons un lexique, à l'instar du formidable travail de Betramini pour les architectures de Paris Bordone, où nous opérons une identification des plus précise des bâtiments et éléments décoratifs. Certaines constructions sont des *topoi* que nous retrouvons dans de nombreuses productions à partir du XVème siècle, en témoigne les *tholoi*, Colisée, pyramide de Celsius, dont la provenance, nonobstant leur récurrence, peut être affinée grâce à leur profil particulier (En ce qui concerne Poussin, l'épure de ses temples de Vesta proviennent de Palladio et de Ligorio et ne doivent rien à Serlio). D'autres bâtiments sont difficilement assimilables à un seul modèle, opèrent des syncrétismes de plusieurs motifs, en témoigne les bâtiments que nous trouvons dans la *Peste d'Asdod*. Il convient alors d'en restituer le palimpseste, d'en dresser le portrait et d'éclairer cette innovation. Par le truchement de cette base de données nous pouvons apprécier les permanences et les ruptures du langage architectural à Rome et



- 4 -

Paris de 1624-1664 (ce rigoureux outil pourra être utilisé ultérieurement dans un contexte géographique et temporel plus large).

Deuxièmement nous étudions les différentes combinatoires de ces bâtiments entre eux, ce que nous avons nommé l'analyse typologique. La plupart de ces agencements ne sont pas libres, ils obéissent à des types, à des catégories plus ou moins lâches tributaires du goût des mécènes, des intérêts du peintre et de sa révérence envers certaines œuvres, de l'émulation avec d'autres artistes et d'autres arts. Tenter de circonscrire spatialement et chronologiquement ces séquences, d'en restituer les racines, permet une meilleure compréhension de l'histoire des formes architecturales. Ainsi les syntagmes architecturaux Poussinesque de 1629 à 1639 sont tributaire d'un même agencement (espace dissymétrique, forclos par une forte présence urbaine) qui trouve ces racines tant dans le théâtre que dans les compositions de la renaissance ou de quelque peintre romain de la génération précédente comme le Dominiquin. Au contraire ses œuvres des années quarante usent de l'architecture de manière plus ponctuelle et équilibrée qui peut s'apparenter aux productions de Claude le Lorrain, de Gaspard Dughet ou des paysages idéaux de l'école des Carraches.

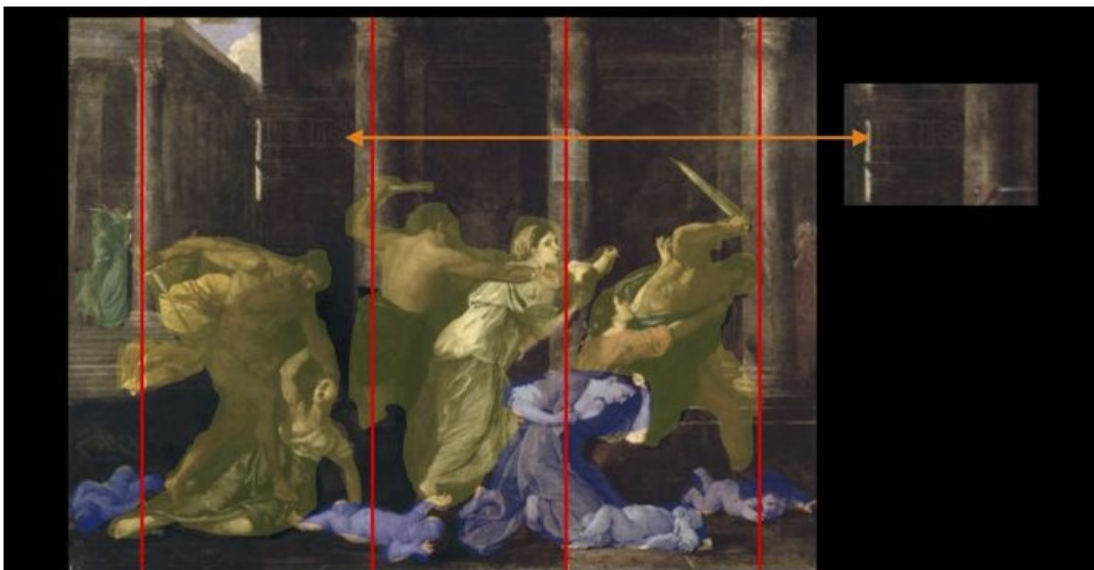
À la même échelle, un axe « grammatical » pour reprendre la qualification de Summer-son, qui consiste dans l'observation de l'utilisation des ordres, son orthodoxie ou sa licence par rapport aux traités, vient enrichir et compléter l'optique typologique.

Troisièmement, nous nous focalisons sur la syntaxe par laquelle nous scrutons les rapports systématiques qu'entretiennent les architectures avec les autres éléments de la composition comme les figures, la nature, les vides et les pleins. L'architecture a parfois un rôle structurel de prime importance, de sorte que certaines fois elle préside à la répartition des masses à l'instar des peintures du maître romain de 1629 à 1648. Au contraire, de temps à autre le fond architectural n'a qu'une fonction de *decorum* et n'a eu en rien une place déterminante quant à l'ordonnance des éléments de la composition. Cette cryptanalyse, étayé de reconstitutions en trois dimensions, dégage ce que la disposition du tableau doit à l'architecture, si cette architecture a un rôle princeps dans l'ordonnance générale de l'œuvre.



- 5 -

Dernièrement, nous nous concentrons sur le plan sémantique où nous comprenons le choix et la place des architectures en fonction du sujet traité par le peintre. Grâce aux trois premiers grades de notre méthode, croisés avec les sources littéraires illustrées par le peintre, nous pouvons émettre des hypothèses iconographiques rigoureuses au sujet de l'architecture. Pour certains artistes, la présence de groupe d'architecture a un sens très précis et qui plus est récurrent dans leurs œuvres, de sorte que nous pouvons restituer les nuances d'un système allégorique de l'architecture, et pour chaque production en noter les différences et similarités avec d'autres productions. Par exemple les représentations d'églises dans la peinture de Poussin dans les années 40 ne sont pas le moins du monde fortuite, elle somment l'acmé de la storia illustré et enrichissent par là même l'herméneutique que l'on peut en avoir.



Pour chacune des formes, des unités identifiées à chacun de ces quatre niveaux, nous tentons de dresser un tableau le plus exhaustif possible des sources visuelles (l'histoire de la peinture, du dessin, de la gravure, de l'architecture, du théâtre etc.) et écrites (*ekphrasis* des traités, épistolaire ou littéraire) qui ont pu participer à son émergence. Ensuite nous établissons, autant que faire se peut, la fortune de cette forme



- 6 -

jusqu'au XVIIIème siècle. Puis nous essayons de comprendre comment l'artiste a pu choisir et se familiariser avec cette source en croisant ces données avec ce que nous savons de ses commanditaires, de ses collaborateurs, de la culture du temps. Enfin nous nous interrogeons sur la manière qu'a le peintre de les bâtir (quadrillage à la mine de plomb, carton, boîte optique, aide d'un tiers etc.).

Nous usons des échanges épistolaires, témoignages et biographies des peintres étudiés, de l'observation scrupuleuse de leurs œuvres, des productions romaines de la première moitié du XVIIème et du XVIème tant au niveau architectural que pictural.

L'architecture, ses aspects fonctionnels, structurels, iconographiques, tant dans la peinture de Nicolas Poussin que de Gaspard Dughet, de Jean Le-maire et autres peintres français de l'entourage du maître romain, a été peu étudié en propre alors qu'elle y occupe une place prépondérante. Notre étude désire remettre à l'honneur et mieux comprendre ce composant architectural, de le mettre en perspective par rapport à la société et culture de l'époque, à l'histoire de la peinture et de l'architecture moderne, toujours dans la même optique d'interdisciplinarité.