

13

HENRI DE RIEDMATTEN

Le voile au corps.

Autour de Lucreces nordiques

Le viol et le suicide de Lucrece ne sont pas le fait d'un seul récit mais de plusieurs, qui diffèrent les uns des autres par certains détails¹. A la suite de versions plus anciennes ayant survécu seulement à titre fragmentaire viennent s'ajouter de nouvelles variantes, contenant de nouveaux épisodes. Parmi les plus achevées, l'on retient surtout celle de Tite-Live au premier livre de son *Histoire Romaine*, parue entre 27 et 25 av. J-C et celle du rhéteur grec Denys d'Halicarnasse au quatrième livre de ses *Antiquités Romaines*, publié vers l'an 7 av. J-C². Il n'en demeure pas moins que ces récits furent écrits plusieurs siècles après les faits qu'ils nous décrivent – le viol et le suicide de Lucrece sonnent le glas de la Monarchie Romaine, éteinte selon la tradition en 509 av. J-C – et cela suffit à jeter le doute sur la véracité des faits relatés. En effet, les autorités en la matière tendent à privilégier une approche éclectique, ne niant point que l'histoire ait pu naître de faits réels, mais relevant aussi les modalités selon lesquelles elle fut remaniée et perfectionnée au fil du temps, notamment par l'incorporation d'éléments de fiction, d'ajouts folkloriques ou encore de transferts³.

Mais arrêtons-nous un instant sur les axes principaux de l'histoire de Lucrece à partir du Livre Premier de l'*Histoire Romaine* de Tite-Live, dont la fortune à travers les siècles fut considérable⁴ : une nuit lors du siège de la ville d'Ardea, un groupe de jeunes nobles romains, qui compte parmi eux les fils du roi Tarquin le Superbe et leur parent Tarquin Collatin, se réunit pour festoyer et la discussion se concentre bientôt sur leurs femmes, chacun vantant la sienne de façon extraordinaire. Le vin aidant, la conversation tourne bientôt en dispute. A ce point, Collatin, sûr de sa chère Lucrece, déclare qu'il suffit de s'en aller sur-le-champ constater la conduite de leurs épouses en leur absence. Ils s'élancent donc à bride abattue à Rome avant de se rendre à Collatie. La comparaison tourne en effet à la gloire de Lucrece, travaillant la laine et prompte

¹ Je remercie Marie-Judith de Riedmatten, Etienne Parrat et Nicolas Galley pour leur relecture du texte ainsi que pour leurs précieux conseils.

² Tite-Live, *Histoire Romaine*, I, 1, 57-60, pp. 91-97 ; D. d'Halicarnasse, *Antiquités Romaines*, IV, 64, version *online*. Voir aussi I. Donaldson, 1982, pp. 3-12 ; H. Galinsky, 1932, pp. 11-20.

³ I. Donaldson, 1982, pp. 5-6 où il fait notamment référence à R. M. Ogilvie, (1965) 1970 et, en note, à P. G. Walsh, 1961.

⁴ Tite-Live, *Histoire Romaine*, I, 1, 57-60, pp. 91-97. Voir dans le même ouvrage la question de la riche traduction manuscrite de la première décade (les 10 premiers livres) de l'*Histoire Romaine* de Tite-Live, jusqu'aux éditions Aldine (Venise, 1518) et Frobenienne (Bâle, 1535), pp. LXXVI-CXI.

à les recevoir dignement, alors qu'ils avaient trouvé les belles-filles du roi tuant le temps devant un festin somptueux.

Mais Sextus Tarquin, plus jeune fils du roi, saisi par la beauté de Lucrèce jointe à une vertu exemplaire, s'enflamme d'un désir coupable. Suivi d'un seul compagnon, il retourne quelques jours plus tard à Collatie où on lui fait bon accueil avant de le conduire dans la chambre des hôtes. Lorsque tout dort autour de lui, il s'introduit dans la chambre de Lucrèce armé de son épée. Il la réveille et tente de la séduire se montrant tour à tour pressant, suppliant puis menaçant. Enfin, devant la fermeté de Lucrèce, il menace non seulement de la tuer mais d'assassiner de même un de ses esclaves puis de placer dans le lit les deux cadavres nus. Il jurerait ensuite les avoir surpris ensemble et lavé dans le sang un adultère aussi ignoble. Elle cède finalement face à cette menace d'un déshonneur posthume et Sextus Tarquin viole Lucrèce avant de quitter la demeure de Collatin.

Accablée d'un tel malheur, Lucrèce fait mander de toute urgence son mari et son père à ses côtés, leur demandant de venir chacun avec un ami sûr. Son père Spurius Lucretius vient avec Publius Valerius et son mari Collatin avec Lucius Junius Brutus. Brutus, neveu du roi, était généralement regardé comme un imbécile mais feignait en réalité un tel comportement. Le jour où il avait appris que l'élite de la cité, dont son propre frère, avait été mise à mort, il s'était résolu à ne susciter aucune inquiétude ni envie, attendant l'heure de sa vengeance.

Une fois les quatre réunis auprès d'elle, Lucrèce leur relate le crime commis par Sextus et les fait jurer de ne pas épargner le coupable. Prenant alors le couteau qu'elle tenait caché sous sa robe, elle s'en perce le cœur, s'affaisse sur sa blessure et tombe mourante. Brutus, plus prompt que le mari et le père atterrés tire le couteau de la plaie et jure sur le sang même de la jeune femme de chasser le tyran et sa famille de Rome. Le corps mort de Lucrèce est ensuite exposé à Collatie puis au Forum où Brutus subjugué la foule par sa transformation récente et son discours, l'exhortant à prendre les armes contre ceux qui se conduisent en ennemi. Le peuple en colère se soulève alors contre les Tarquins, les condamne à l'exil et s'affranchit du régime monarchique. Brutus et Collatin furent nommés premiers consuls de la République romaine.

Rembrandt dans la dernière décennie de sa vie représente deux fois le suicide de Lucrèce, à deux années d'intervalle, en 1664 et 1666 (figs. 1, 2)⁵. Lucrèce, dépeinte de trois quarts, surgit en pleine lumière au centre de chacun des tableaux⁶. Elle s'extrait proprement du rideau sombre qui clôt l'arrière de la représentation, dans un puissant effet de clair-obscur. La scène se réduit donc à

⁵ A. Bredius, 1969, pp. 394-395 (cat. n° 484-485). Rembrandt a peint au moins trois versions de Lucrèce. La première, aujourd'hui perdue, ne nous est connue qu'à travers un document datant de 1658 : l'inventaire d'Abraham Wijs et Sara de Potter effectué lors de leur faillite : « In 't Voohuis een groot stuck schilderij van Lucretia van R : Van Rijn », in : W. L. Strauss / M. van der Meulen, 1979, 1658 / 8, 418. Cité dans A. K. Wheelock Jr. / G. Keyes, 1991, p. 12, n. 1 ; J. Lloyd Williams, 2001, p. 242 et n. 1 p. 261 (cat. n°141) ; D. Hammer-Tugendhat, 2009, p. 75 et n. 187.

⁶ L'on ne sait pour quelles raisons ni pour qui ces peintures furent exécutées. Une partie de la recherche évoque à ce sujet la mort de sa compagne bien-aimée Hendrickje Stoffels en 1663, voir entre autres : A. K. Wheelock Jr. / G. Keyes, 1991, pp. 8-10 ; J. Lloyd Williams, 2001, p. 242 ; D. Hammer-Tugendhat, 2009, pp. 76-77. Pour une interprétation de ces œuvres en relations aux événements politiques du temps, cf. G. Schwartz, 1985, p. 330 (n° 330).



1. REMBRANDT, *Lucrèce*, 1664, huile sur toile, 120 x 101 cm, Washington, National Gallery of Art.

un close-up dramatique sur la figure de Lucrèce, offerte au regard de tous. Si les deux images participent assurément d'une même stratégie d'exposition, il apparaît clairement en revanche qu'elles insistent sur deux moments différents de la tragédie. Exposées côte à côte, elles manifestent un jeu de séquence avant/après le coup de couteau que s'inflige Lucrèce.

Dans le tableau de 1664 (fig. 1), les yeux rougis de pleurs, elle détourne son visage. Sa boucle d'oreille ne tombe pas verticalement mais forme une diagonale suggérant un mouvement de la tête⁷. De la paume de sa main gauche elle semble marquer un signe d'arrêt en direction des témoins de la scène alors que de sa main droite, brandissant l'arme, elle s'apprête à frapper.

Enfin, son vêtement porte les stigmates de l'intrusion violente que son corps vient de subir : le fermoir de sa robe est dégrafé, laissant apparaître son cou orné de bijoux ainsi que sa chemise⁸. Celle-ci plonge en forme de V et déborde entre les lacets desserrés de son corset, telle une flèche pointant le lieu

⁷ M. Bal, (1991) 2006, p. 65 et n. 17, p. 413.

⁸ M. Bal, (1991) 2006, pp. 70-71.



2. REMBRANDT, *Lucretia*, 1666, huile sur toile, 110,2 x 92,3 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund.

du crime. La manche gauche est ouverte, mettant à nu la face intérieure de son avant-bras.

La Lucretia de 1666 saigne (fig. 2). Elle vient de se porter le coup fatal. La main droite tient le couteau abaissé en position de repos bien plus que d'attaque⁹. La main gauche est ici refermée,



3. REMBRANDT, *Lucrèce*, détail, 1666, huile sur toile, 110,2 x 92,3 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund.

agrippant un cordon. Rembrandt ne nous montre pas à proprement parler la lésion provoquée par le coup de couteau à même le corps mais nous la révèle de façon ingénieuse : la chemise de Lucrèce absorbe le sang qui jaillit hors de la plaie. Le fin tissu gorgé de sang se plaque, formant deux plis verticaux bien visibles qui permettent de cerner le lieu de la blessure.

Or, si l'on concentre le regard sur cette surface imprégnée qui n'est plus ni vêtement ni peau, l'on aperçoit clairement la fente horizontale opérée par la lame qui a pénétré le corps de Lucrèce (fig. 3). Au travers de cette fine brèche, Rembrandt redouble de la façon la plus évocatrice qui soit l'acte d'ouverture et de violation du corps déjà exécuté lors du viol¹⁰. Le corps et le vêtement qui le recouvre ont été transpercés. L'union des deux en une texture trouble, indéterminée – le sang qui s'extrait de l'un est absorbé par l'autre – s'avère être l'apogée d'un dialogue qui connaît d'autres formulations au sein du tableau.

En effet la chaîne qui traverse de biais tout le buste de Lucrèce s'attarde horizontalement sur cette trace sanglante avant de diriger notre regard sur l'entaille du col de la chemise (figs. 2-4). Cette dernière, scandée par deux boutons, s'ouvre en longueur sur la peau intacte de

⁹ Ici Lucretia retire elle-même le couteau de la plaie et prive Brutus du geste politique qui engagera la révolution. Cf. M. Bal, (1991) 2006, pp. 74-75 ; M. T. Fögen, (2002) 2007, p. 41.

¹⁰ Voir aussi Mieke Bal qui parle à ce propos de *wounded vagina*, in : M. Bal, (1991) 2006, pp. 75-77 ; D. Hammer-Tugendhat, 2009, p. 82.

4. REMBRANDT, *Lucrèce*, détail, 1666, huile sur toile, 110,2 x 92,3 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund.



la femme. La relation corps/vêtement s'exprime ici en terme de deux surfaces bien distinctes – textile et cutanée – dont l'une se dérobe en quelque sorte pour donner accès à l'autre. Et bien qu'il s'agisse de nous laisser plonger dans l'intimité charnelle de Lucrèce, le vêtement s'ouvre ici sur un corps clos. Une telle différenciation contraste violemment avec la fusion qui s'opère un peu plus bas : une double percée des surfaces résultant en un espace indécis et opaque, ni tout à fait corps ni tout à fait vêtement – ni tout à fait ouvert ni tout à fait fermé.

Mais ces deux zones, qui présentent deux modalités diverses d'interaction entre le corps et ce qui le voile, dialoguent plus avant en ce que l'une s'interrompt précisément là où l'autre commence. Elles se relaient de façon continue mais disjointe dans la traversée

du buste. Leur forme respective semble en outre se répondre dans un rapport d'inversion, fruit d'une symétrie centrale autour d'un point situé entre la ganse boutonnée et la fente. Ces deux derniers éléments, outre leur relation géométrique, se trouvent également associés selon un mode combinatoire dans la mesure où cette bride pourrait s'apposer sur la béance et colmater la brèche ; refermer ce qui est ouvert en quelque sorte

De sa main gauche Lucrèce tire fermement sur un cordon. Il se peut même que, blessée et déjà vacillante, elle s'y cramponne en vérité. La représentation somme toute curieuse d'un tel instrument au sein de l'œuvre a provoqué de nombreux commentaires et interprétations¹¹.

Il a entre autres été avancé qu'il pourrait s'agir ici d'une sonnette. Lucrèce en ferait alors usage pour appeler ses proches, les mettre devant le fait accompli voire les exhorter à rendre justice¹². Il serait ainsi permis de supposer que son père, son mari et leurs acolytes n'arrivent qu'après le coup fatidique – contrairement à ce qu'établit le récit de Tite-Live, les rendant témoin de l'acte même du suicide. Accourus au son de cette alarme, ils ne verraient que ce qu'il nous est donné de voir, une Lucrèce meurtrie et déjà en sang. La présence d'un tel accessoire participerait donc du langage d'une image dont l'enjeu est de se focaliser sur l'instant dramatique de l'après-coup plutôt que de se préoccuper de la représentation d'une histoire.

Ce cordon fut aussi rapproché du système de sangles soutenant le modèle dans les poses parfois éreintantes et peu commodes qu'il devait adopter¹³. Le recours à ce type de supports était une pratique courante dans l'atelier du peintre. Ils peuvent être observés dans de nombreuses études académiques de nu, dont ici deux exemples contemporains des Lucrèces (figs. 5, 6). Ces deux dessins – autrefois attribués à Rembrandt mais aujourd'hui à son élève Johannes Raven – dépeignent une attache fixée en hauteur qui permet au modèle de maintenir son bras en l'air¹⁴. Si ce rapprochement s'avère pertinent, alors l'insertion dans la *Lucrèce* de 1666 d'un objet qui sert à la création de l'œuvre mais n'a pas vocation d'y figurer, signifierait un drame construit selon une scénographie d'atelier¹⁵.

L'objet fut encore interprété comme le cordon permettant d'actionner un rideau¹⁶. Ce dernier alors ouvert et donc non apparent dévoilerait la scène, soumettant Lucrèce à une exposition publique. Le cordon, qu'il soit sonnette ou rideau, constituerait donc de fait une structure d'appel – sonore ou visuelle – nous incitant ardemment à prendre connaissance du drame. Mais cette dernière hypothèse mérite que l'on s'y attarde encore quelques instants. Comme en témoigne l'étude de Wolfgang Kemp sur Rembrandt

¹¹ Voir à ce sujet, parmi d'autres, A. M. Clark, 1971, pp. 118-119 (cat. n° 62); J. S. Held, 1973, p. 54; S. Alpers, (1988) 1990, pp. 80 et n. 57 p. 146; M. Bal, (1991) 2006, p. 65 et p. 75; L. C. Hulst, 1991, p. 234 n. 82; S. Schama, 1999, p. 662; D. Hammer-Tugendhat, 2009, p. 78.

¹² O. Benesch, 1959, p. 331; M. Bal, (1991) 2006, p. 75; Schama rapporte notamment que les intérieurs hollandais ne comportaient pas de telles sonnettes au XVII^e siècle, in : S. Schama, 1999, p. 662.

¹³ S. Alpers, (1988) 1990, n. 57 p. 146.

¹⁴ J. Lloyd Williams, 2001, p. 233.

¹⁵ Voir aussi S. Alpers, (1988) 1990, p. 80 et n. 57, p. 146.

¹⁶ J. S. Held, 1973, p. 54. Hirst, lui, voit dans ce cordon le pompon d'un lit à baldaquin (*bed tassell*), in : M. Hirst, 1968, p. 221.

5. JOHANNES RAVEN (1634-1662), *Femme nue assise*, dessin, Amsterdam, Rijksmuseum.

6. JOHANNES RAVEN (1634-1662), *Femme nue assise*, dessin, London, British Museum.

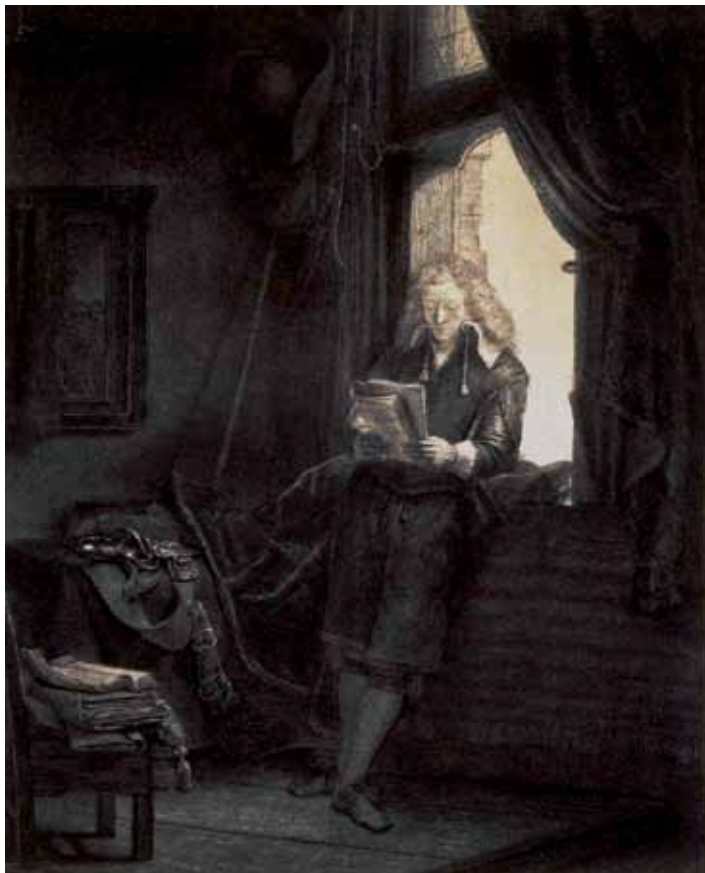


¹⁷ W. Kemp, (1986) 1989, pp. 18-29. Parmi d'autres exemples célèbres, la *Galerie de Cornelis Van der Geest* (1628), du peintre Guillaume van der Haecht, nous introduit dans un cabinet anversois du XVII^e siècle. Nous pouvons distinguer ici certains tableaux – parmi plus de quarante – munis de rideaux : une *prédication de St Jean-Baptiste* par Adam Van Noort ; La *Bataille des Amazones* par Rubens tout à gauche ou encore à l'extrémité droite un paysage hivernal peint par Sebastian Vrancx. Or, ces pièces soulignées d'un rideau jouent en effet un rôle significatif dans l'œuvre globale, comme en atteste son analyse détaillée, in : V. I. Stoichita, (1993) 1999, pp. 196-197.

¹⁸ W. Kemp, (1986) 1989, pp. 18-29 ; V. I. Stoichita, (1993) 1999, pp. 91-99. Pour la question du motif du rideau dans le tableau dans l'art profane au XVII^e siècle, voir notamment E. Michalski, (1932) 1996 ; P. Reuterswärd 1956, p. 97 et suivantes ; J. A. Welu, 1979, p. 9 et suivantes ; P. Georgel / A.-M. Lecoq, 1987, pp. 276-277.

ou l'art de lever un rideau, de nombreux documents, notamment visuels, attestent de tableaux couverts de vrais rideaux dans le contexte privé et profane des cabinets d'amateurs au XVII^e siècle ¹⁷. De tels rideaux venaient aussi orner certains tableaux au sein de riches demeures néerlandaises. Et ce pour des raisons allant de la conservation au rehaussement de la fascination exercée par l'œuvre d'art. Le rideau protège en effet de la poussière et d'une trop forte lumière. Mais il constitue aussi un moyen extérieur à l'œuvre d'art d'attirer l'attention du spectateur sur celle-ci : ce que l'on ne peut voir en permanence semble plus attrayant que ce que l'on peut voir à tout moment. A titre d'exemple de rideaux peints, lorsque la famille Valckenier pose pour le peintre Gabriel Metsu, l'on peut aisément discerner sur le mur à l'arrière-plan un tableau au somptueux cadre doré presque entièrement dissimulé par un rideau. L'on retrouve aussi un tel motif dans l'œuvre même de Rembrandt : sur une eau-forte de 1647 figurant Jan Six, ami du peintre et collectionneur, l'on aperçoit, accroché au mur, à gauche, un tableau en partie caché par un rideau (fig. 7) ¹⁸.

Or précisément à la fin des années 1640, Rembrandt fut vraisemblablement le premier artiste à représenter un rideau peint non plus simplement comme motif *dans* le tableau mais *sur* le tableau lui-même, hors des limites marquées par le cadre feint. Dans la *Sainte Famille* (1646) aujourd'hui à Kassel, le rideau vient



7. REMBRANDT, *Portrait de Jan Six*, 1647, eau-forte, pointe sèche et burin, 24,4 x 19,1 cm, Haarlem, Teylers Museum.

d'être relevé afin de permettre au spectateur la contemplation de la scène dans un climat d'intimité (fig. 8)¹⁹.

Le rideau peint nous rappelle à des stratégies d'illusion, de trompe-l'œil visant de par leur réalisme et perfection mimétique à brouiller la frontière entre espace du spectateur et espace de la représentation, avant de découvrir l'artifice pictural, non sans un certain plaisir²⁰. Le récit fondateur de cet *inganno* réside dans le concours opposant les deux peintres antiques Zeuxis et Parrhasius, qui nous est relaté par Pline l'Ancien (23-79 ap. J.-C.), au XXXV^e livre de ses *Histoires Naturelles* :

« On raconte que ce dernier [Parrhasius] entra en compétition avec Zeuxis : celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène ; mais l'autre présenta

¹⁹ Pour une analyse détaillée de l'œuvre, cf. W. Kemp, (1986) 1989, pp. 27-29 et pp. 54-57 ; V. I. Stoichita, (1993) 1999, pp. 91-95.

²⁰ J. Elsner, 1995, pp. 21-48 ; ici p. 36 : « Whatever happens, realism is dependent on deception as the image strives to do its best to elide the unbridgeable gap between life and art. Mimesis is always illusion. [...] ». Cf. aussi S. Halliwell, 2002, pp. 2-3.

8. REMBRANDT, *La Sainte Famille*, 1646, huile sur bois, 46,5 x 69 cm, Kassel, Staatliche Museen.



un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car, s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius l'avait trompé, lui, un artiste »²¹.

Dans les années 1650 de plus en plus de rideaux peints figurent devant les toiles et les élèves de Rembrandt ne manquent pas de reformuler cette invention, notamment dans le sens d'un dispositif scopique. Pour exemple, *l'Espionne* de Nicolaes Maes attise le voyeurisme du spectateur en l'invitant, complice, à porter son attention sur ce qui se passe au second plan (fig. 9). Mais l'ouverture du rideau ne laisse entrevoir que la moitié de la scène : une femme, debout derrière une table fait des reproches à son vis-à-vis. Il nous occulte la zone droite du tableau, empêchant un accès complet à l'intrigue. L'effet de tension visuelle se trouve décuplé du fait que la servante invite à pénétrer du regard un espace que précisément le rideau mi-voile / mi-dévoile²².

Rembrandt lui-même étant à l'origine de telles structures d'appel au sein du tableau, l'on est donc en droit de s'interroger sur leur possible présence résiduelle dans la *Lucrèce* de 1666 (fig. 2). Il n'y a certes pas de rideau peint dans l'avant-scène du tableau. Mais il serait par exemple extrêmement ingénieux que l'œuvre ait été conditionnée dans sa réalisation en vue d'interagir avec un rideau véritable : dans un jeu d'interdépendance entre le dehors et le

²¹ Pline l'Ancien, 1997, Livre XXXV, 36, p. 61.

²² Voir aussi W. Kemp, (1986) 1989, pp. 43-45 ; W. Kemp, 1986, pp. 203-221 ; V. I. Stoichita, (1993) 1999, pp. 95-99 ; W. Szmowski, 1984, p. 4026 et suivantes ; W. W. Robinson, 1987, pp. 283-313. Il faut relever en outre que Maes a exécuté des copies de la *Sainte Famille* de Rembrandt (fig. 8), lui accordant une attention toute particulière.



dedans, le rideau extérieur une fois ouvert donnerait l'impression d'avoir été actionné par Lucrèce elle-même. Quoi qu'il en soit, il nous est permis d'envisager ici un rideau à peine levé sur la scène qui constituerait le premier terme d'une stratégie de dépouillement de couches textiles – rideau, robe, chemise – menant le regard au corps percé de Lucrèce.

Les commentateurs ne manquent pas de rattacher les deux Lucrèce de Rembrandt à la tradition de représentation italienne du suicide de Lucrèce. Ils se réfèrent en cela à plusieurs exemples vénitiens autour de Palma Vecchio, du Titien ou encore de Véronèse et relie en outre de façon directe la *Lucrèce* de Washington (fig. 1) à la gravure de Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël (fig. 10). Enfin la posture peu commune de la *Lucrèce* de Minneapolis (fig. 2) fit l'objet d'un possible rapprochement formel – mais aussi sémantique – avec le *David avec la tête de Goliath* du Caravage, à la Villa Borghese²³. De telles mises en relation peuvent en effet sembler indubitables et Rembrandt avait très probablement connaissance d'œuvres exécutées au sud des Alpes, notamment par le biais de tableaux, de copies et gravures²⁴.

Il n'en demeure pas moins que la tradition nordique, qui reçoit et reformule le thème du suicide de Lucrèce dès les premières décennies

9. NICOLAES MAES, *L'espionne*, 1655, huile sur panneau, 45,7 x 72,2 cm, Guildhall Art Gallery, City of London.

²³ M. Hirst, 1968, p. 221.

²⁴ W. Stechow, 1951, p. 124 et n. 44 ; K. Clark, 1966 ; A. K. Wheelock Jr. / G. Keyes, 1991, pp. 3-6 ; D. Hammer-Tugendhat, 2009, p. 77-79.

10. MARCANTONIO RAIMONDI, *Lucrèce*, 1511-1512, gravure, 21,4 x 13,4 cm, Boston, Museum of Fine Arts.



²⁵ D. Hammer-Tugendhat, 2009, pp. 77-78 et n. 194 p. 77.

²⁶ M. J. Friedländer / J. Rosenberg, 1978 ; A. K. Wheelock Jr. / G. Keyes, 1991, p. 4 ; L. C. Hulst, 1991, pp. 205-237 ; K. Hanika, 2001, pp. 109-131 ; C. M. Schuler, 2003, pp. 7-25 ; D. Hammer Tugendhat, 2009, pp. 68-69 ; B. Aikema / A. Coliva, 2010, pp. 206-222.

du XVI^e siècle, fut négligée dans le cadre des recherches entreprises sur ces deux tableaux de Rembrandt ²⁵. A cette époque, l'on peut constater en Allemagne une énorme production de *Lucreces* – à titre d'exemple nous ne conservons pas moins de 37 versions de la noble romaine réalisées par le peintre Lucas Cranach l'Ancien et son atelier – susceptibles elles aussi d'avoir opéré comme source (fig. 11) ²⁶.



11. LUCAS CRANACH L'ANCIEN, *Lucrèce*, c. 1518, huile sur panneau, 86 x 58 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg.

Mais si nous considérons en premier lieu les variations d'ouverture et de clôture du corps en exposition – mêlant peau, sang et voile – qui sont en jeu dans le tableau de Rembrandt, alors le développement de telles stratégies de représentation semble plus encore se manifester dans la production flamande de *Lucretias*, à cette même période.

Le bref parcours du riche corpus flamand du suicide de *Lucretia* que nous souhaitons proposer ici n'a par ailleurs aucune prétention à l'exhaustivité mais vise en premier lieu l'exemplarité. Il est le fruit d'une sélection délibérée tentant de mettre à jour un aspect de la réception de la figure de *Lucretia* encore peu considéré de nos jours²⁷.

²⁷ D. Schubert, 1971, p. 100 ; D. Hammer-Tugendhat, 2009, p. 77.

12. AMBROSIUS BENSON, *Lucrèce*, c. 1520-30, huile sur panneau (?), 60,5 x 50,5 cm (?), collection privée.



La *Lucrèce* du peintre Ambrosius Benson – flamand présumé d’origine italienne, actif à Bruges entre 1520 et 1550 et élève de Gérard David –²⁸ a sorti la dague de son étui et la porte à son corps (fig. 12). Son visage est empreint d’une sérénité résignée. Sa robe de velours rouge s’ouvre en V jusqu’au bas-ventre. La fine toile de sa chemise transparente rehausse en d’innombrables plis verticaux les tours et contours d’un buste parfait. La dague traverse le vêtement, écartant subtilement un repli puis la peau et s’enfile sous le sternum, en direction du cœur. Un mince filet de sang s’échappe de la plaie, court sur la peau et imprègne légèrement le tissu.

²⁸ G. Marlier, 1957.

Lucrèce est assise sur un coussin devant une balustrade qui délimite un premier champ visuel au sein du tableau. En vérité l'image entière se présente comme un emboîtement d'espaces scandés par des structures cadres – ayant valeur de coupure comme de raccord : l'accès du spectateur au suicide de Lucrèce se fait au premier plan à travers le cadre du tableau. Au-delà de la balustrade nous trouvons une antichambre éclairée par une fenêtre à deux baies. Puis l'arc qui désigne l'alcôve de la chambre à coucher, devant le rideau antérieur du lit à baldaquin, relevé en torsade afin de laisser voir une femme nue. En dernier lieu s'ouvre une fenêtre dont l'embrasure répond directement au cadre du tableau dans un jeu d'aller et venue d'une extrémité à l'autre de l'espace de la représentation.

Nous comprenons aussi par certaines stratégies de rappel – tel que le rouge de la robe et celui du baldaquin – que les deux événements dépeints sont intimement liés bien que dissociés non seulement spatialement mais aussi temporellement : le premier plan accueille en effet le suicide alors que le second plan manifeste le viol de Lucrèce par Sextus Tarquin.

Or, la figure du compagnon qui à travers la fenêtre contemple le viol est notre pendant parfait à l'autre bout de l'image. Il nous renvoie brusquement à notre propre statut de spectateur-voyeur du suicide, à travers la bordure du tableau. L'on constate encore que, debout hors de l'espace architectural, il a cependant déjà franchi l'encadrement de la fenêtre – sa torche est là pour en attester – et contemple la scène du dedans. Par conséquent, le jeu de correspondance qui nous investit du même rôle pourrait suggérer aussi notre présence au sein du tableau, dans une volonté d'abolir toujours plus la limite entre espace réel et espace de l'image.

Enfin, il est significatif que la rhétorique d'exposition du corps transpercé – où se déclinent voile, peau et sang – prenne place dans un dispositif d'enchaînement d'espaces successifs, impliquant une avancée dans l'intérieur de l'image. Nous sommes ici en présence d'une réflexion d'ordre visuel reliant ingénieusement pénétration de l'espace de représentation et pénétration de l'espace du corps : notre œil se porte vers l'intérieur de l'image comme la dague glisse à l'intérieur du corps.

Parmi les nombreuses Lucrèces produites à Bruges à cette époque, l'on retrouve de même une structure dialogique entre corps et tableau dans un type de représentation, conçu semble-t-il par Quentin Metsys, mais parvenu jusqu'à nous grâce au Maître du Saint-Sang (figs. 13, 14)²⁹. Peintre demeuré anonyme, ce nom lui fut attribué au début du XX^e siècle en raison d'une *Lamentation sur le Christ mort* effectuée pour la Confrérie du Saint-Sang à Bruges,

²⁹ D. Schubert, 1971, p. 102.

13. MAÎTRE DU SAINT-SANG, *Lucrèce*, c. 1520-1525, huile sur panneau, 61 x 45,6 cm, collection privée.



dont les affinités thématiques et formelles avec le thème étudié ici peuvent difficilement nous échapper ³⁰. Lucretia, dont nous montrons deux variantes suivant le même modèle, pose dans une expression de souffrance, devant ce qui pourrait être l'embrasement d'une porte, ouverte sur un espace ultérieur sombre, que l'on ne peut distinguer (figs. 13, 14). Mais dans le contexte d'une démarche illusionniste cherchant à obscurcir toujours plus la limite entre art et réalité, il pourrait tout aussi bien s'agir du cadre du tableau, dont la figure s'est affranchie et apparaît détachée au premier plan.

Une telle glose sur le thème du tableau « hors » du tableau a déjà une histoire en Flandres, notamment dans la série d'œuvres inaugurée quelques années plus tôt par Jan Gossart, présentant le

³⁰ Voir M. J. Friedländer, 1972-1973, vol. 9, n° 214-216. Pour le rapport polémique entre le sacrifice christique et celui de Lucretia « martyre », ainsi que de leur sang versé, cf. D. Hammer-Tugendhat, 2009, pp. 59-60 et n. 128. Voir aussi C. M. Schuler, 2003, pp. 7-25.



14. MAÎTRE DU SAINT-SANG, *Lucrèce*, c. 1520-1525, huile sur panneau, 56,5 x 42,6 cm, Prague, Národní Galerie.

personnage peint comme une figure à peine sortie de son cadre, tel un portrait qui se serait rendu vivant (fig. 15). Le second plan reprend bel et bien le format du tableau mais est ici en marbre feint, comme c'est le plus souvent le cas³¹.

Or, l'encadrement présent au sein du tableau laisse planer une ambiguïté entre cadre et porte, sans que l'on puisse réellement se décider pour l'un ou pour l'autre (figs. 13, 14). Si Lucretia nous paraît vivante – son voile virevoltant hors cadre – le fond lui aussi, plutôt que de rendre l'effet du marbre ou d'une toile préparée, semble donner accès à un intérieur plongé dans l'obscurité. Quoiqu'il en soit, l'embrasure donnant sur un lieu autre – chambre ou tableau – répond à l'effeuillage vestimentaire dont

³¹ V. I. Stoichita, (1993) 1999, pp. 90-93.

15. JAN GOSSART, dit MABUSE, *Portrait de Henri III de Nassau-Breda*, c. 1516-17, huile sur panneau, 57,2 x 45,8 cm, Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum.



nous sommes témoins sur le devant de la scène : le revers de fourrure de sa pelisse ouvert en mandorle, puis sa chemise transparente ourlée sont autant de diaphragmes qui s'entrouvrent pour faire place à son corps nu, transpercé en son centre par la dague. Le filet de sang s'écoule de la plaie pour rejoindre le bas-ventre, reliant littéralement les deux lieux de transgression faite au corps, entre viol et suicide.

Mais si les différentes couches se sont retirées pour faire voir l'acte même du suicide, il en va tout autrement en ce qui concerne l'évocation du viol subi précédemment. En effet dans la partie inférieure peau, chemise, fourrure sont rassemblées par le geste unificateur de la main gauche et se superposent dans le but de fermer tout accès visuel au pubis. La main verrouille ici le bas-ventre dans un mouvement de *Venus Pudica* alors que plus haut l'autre main,



16. MAÎTRE DU SAINT-SANG, *Lucretie*, c. 1520-1525, huile sur panneau, 65 x 48,5 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

trop occupée à planter le couteau dans la poitrine, se soucie peu de la recouvrir. Les deux mains de Lucretie exemplifient à merveille le binôme ouverture/clôture constitutif de l'exposition des deux agressions portées sur le corps féminin : il est une agression que l'on peut dévoiler alors que l'on doit occulter l'autre, conscient toutefois que, paradoxalement, l'on marque toujours une insistance focale sur les parties que l'on prétend couvrir.

Dans ce même contexte, une autre *Lucretie* du Maître du Saint-Sang – semble-t-il aussi la reprise d'un prototype perdu de Quentin Metsys³² – mérite notre attention (fig. 16). Le sang ruisselle ici sous les plis de la chemise et l'on peut suivre son tracé au-delà même des lacets desserrés de son corset. C'est encore une fois la main

³² D. Schubert, 1971, p. 102.

gauche – ou plutôt ici la manche – qui stoppe notre regard en toute dernière instance, non pas ici dans l'expression d'un mouvement cherchant à voiler mais en se joignant à l'autre main pour mieux enfoncer la dague.

Nous avons pu donc considérer en parcourant rapidement les Flandres au XVI^e siècle qu'un certain type de Lucrèce se constitue en laboratoire d'études sur la mise en exposition du corps transpercé. Du corps ouvert donc, dont le sang s'échappe et se répand sur la peau et que le vêtement se plaît à faire voir ou à occulter suivant de multiples stratégies. De plus, un tel agencement se voit simultanément enrichi d'une réflexion sur l'espace de représentation et de sa possible scansion en des strates distinctes, menant au cœur intérieur de l'image.

Enfin, les Lucrèces de Rembrandt – tout particulièrement la version de 1666 (fig. 2) – sont elles aussi susceptibles de s'inscrire au sein de cette tradition de représentation. En effet, elles mettent en scène une double expression de la pénétration d'un seuil, d'une frontière, de telle sorte que là où l'image s'ouvre, le corps s'ouvre.

Crédits photographiques

Fig. 1. Source : Christopher Wright, *Rembrandt*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2000, p. 81, (fig. 66).

Figs. 2-4. © Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund.

Figs. 5, 6. Source : Julia Lloyd Williams (ed.), *Rembrandt's Women*, cat. expo. (Edimbourg, Londres 2001), Munich/Londres/New York, Prestel, 2001, p. 233 (figs. 157, 158).

Fig. 7. Source : Gary Schwartz, *Rembrandt*, Paris, Flammarion, 2006, p. 194 (fig. 328).

Fig. 8. Source : Christopher Wright, *Rembrandt*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2000, p. 157, (fig. 140).

Fig. 9. © Guildhall Art Gallery, City of London.

Fig. 10. Source : Lisa Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven/London, Yale University Press, 2004, p. 96 (fig. 47).

Fig. 11. Source : Bernard Aikema /Anna Coliva (éd.), *Cranach: l'altro rinascimento/la different renaissance*, cat. expo. (Roma, 2010-2011), Roma, 24 Ore Cultura, 2010, p. 209 (cat. n°24).

Fig. 12. © Bonhams, London, UK/The Bridgeman Art Library.

Fig. 13. Courtesy of Sotheby's.

Fig. 14. © Národní Galerie, Prague.

Fig. 15. Source: Maryan W. Ainsworth (ed.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance*, cat. expo. (New York, 2010), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2010, p. 265 (cat. n° 48).

Fig. 16. © Szépművészeti Múzeum, Budapest.