Nicolas Poussin, 1594-1665

Galeries nationales du grand palais, 27 septembre 1994-2 janvier 1995

Neil MacGregor
Louis-Antoine Prat
Pierre Rosenberg

Réunion des musées nationaux - Grand Palais

Nicolas Poussin

1594-1665

Nicolas Poussin

1594-1665


EFFIGIES NICOLAI POVSSINI ANDEL:
YENSIS PICTORIS. ANNO ÆTATIS 56
ROMÆ ANNO IVBILEI
1650.

190, détail

Galeries nationales du Grand Palais

27 septembre 1994-2 janvier 1995

Nicolas Poussin

1594-1665

par Pierre Rosenberg pour les peintures

et par Louis-Antoine Prat et Pierre Rosenberg pour les dessins

Réunion
des Musées
Nationaux

Cette exposition a été organisée par la Réunion des musées nationaux
et la Royal Academy of Arts, Londres,
où elle sera présentée, sans les dessins, du 19 janvier au 9 avril 1995.

Elle est réalisée à Paris grâce au soutien de

LVMH
MOËT HENNESSY . LOUIS VUITTON

Coordination administrative de l'exposition : Catherine Chagneau,
avec le concours d'Hélène Flon pour le mouvement des œuvres,
département des expositions de la Réunion des musées nationaux.

La présentation a été conçue et réalisée par Vincen Cornu et Benoît Crépet,
avec le concours des équipes techniques des Galeries nationales du Grand Palais.

Couverture : L'empire de Flore (cat. 44 ; détail)

49, rue Etienne-Marcel, 75001 Paris
ISBN : 2-7118-3027-6

Commissaire général :

Pierre Rosenberg,
Conservateur général du Patrimoine,
chargé du département des Peintures du musée du Louvre

assisté de Véronique Damian

Commissariat pour les peintures :

Pierre Rosenberg
Neil MacGregor
Directeur de la National Gallery de Londres

Commissariat pour les dessins :

Pierre Rosenberg
Louis-Antoine Prat
Chargé de mission au département des Arts graphiques du musée du Louvre

Administrateur des Galeries nationales du Grand Palais :
David Guillet

Remerciements

Un catalogue est toujours le fruit d'un travail collectif. Remercier tous ceux et toutes celles qui y ont participé est impossible et aucune liste ne peut prétendre être exhaustive. Que tous ceux et toutes celles qui nous ont encouragés et aidés et qui nous ont permis de mener à terme notre tâche soient ici chaleureusement remerciés.

H. Abs, D. Alcouffe, C. André, I. Antonova, A. et A. Arikha, P. et M.-T. Arizzoli-Clémentel, J. Aubert, G. Auguier, S. Avizou, C. Bailey, J. Baillio, T. Bajou, L. Barroero, O. Bätschmann, B. de Bayser, J. Bean, J. de Beistegui, M.-A. Belcour, H. de Bellaigue, R. Beresford, C. Berg, F. Bergot, C. Bernard, A. Berne-Joffroy, M. Berri, M. Bevilacqua, V. Birke, I. Bizot, H. Bock, B. Boissonnas, O. Bonfait, princesse B. Borromeo, L. Boubli, J.-C. Boyer, comtesse M. Brandolini, comtesse C. Brandolini, J.-D. Bredin, A. et B. Brejon de Lavergnée, J. Bret, H. Brigstocke, É. Brugerolles, M. Bruhn, V. Cabanel, J. Cadogan, F. Camus, Y. Cantarel Besson, G. Capy, P. Carta, G. Cavalli Björkman, U. Cederlöf, C. Chagneau, M.-C. Char, H. Charnova, M. Chiarini, A. Chong, K. Christiansen, B. Christman, A. Ciffani, A. L. Clark Jr., M. Clarke, J.P. Claverie, M. Clayton, T. Clifford, A. Colantuono, U. Collinet, I. Compin, Ph. Conisbee, V. Cornu, D. Cordellier, Ph. Couton, F. Croke, E. Cropper, J. Cuno, J.-P. Cuzin, H. Damisch, E. David, D. De Grazia, Ch. Dempsey, C. D. Denison, M. Déon, A. Deplagne, F. Dijoud, P. Dreyer, S. Dubois, A. Duboscq, M.-M. Dubreuil, V. Ducoureau, E. Duprez, Ph. Durey, I. du Temple, S. Ebert Schifferer, D. Ergmann, G. Feigenbaum, Lady S. Ferguson, B. Ferté, C. Filhos-Petit, S. Fisher, H. Flon, S. Folds McCullagh, É. et J. Foucart, B. B. Fredericksen, D. Freedberg, E. Fumagalli, M. Fumaroli, B. et Th. Gaehtgens, J. Gagliardi, J. Galard, N. Garnier, I. Gaskell, J.-L. Gautier Gentès, V. Gérard-Powell, A. Gerber, R. Gimpel, F. Gobin, V.J.A. de Gœde-Broug, C. Goguel, C. Goldstein, A. Gonzalez Palacios, V. Gouley, Marquis de Gouvello, J. Grandazzi, G. Gratté, A.S.G. Green, G. Grieten, A.V. Griffiths, I. Grigorieva, F. Grolière, Ph. Grunchec, M. Guichard, D. Guillet, A. d'Harnoncourt, F. Haskell, C. van Hasselt, C. Hattori, S. Heftler, I. Héquet, M. Hochmann, A. Jacques, D. Jaffé, M. Jaffé, P. Jago, G. Jansen, A. Jaubert, L. Jeangeot, M. Jeanneteau, Fr. Jestaz, M. et P. Joannides, C. Johnson, A. Kantor Gukovskaia, K. de Kersauson, M. Kluge, E. Knab, O. Kœster, S. Kornhauser, I. Kouznetsova, J. et M. Krugier, J. Kuhnmünch, H. Kurita, F. Laballe, J. Labbé, M. Laclotte, C. Lahannier, A. Laing, S. Laveissière, I. Lavin, J.-J. Lebel, P. Le Chanu, A. Lefébure, F. Lemme, S. Lemoine, F. Le Moing, A. Lepage, A. Le Prat, S. Lerat, Cl. Lévi-Strauss, E. Llewellyn, A. Lloyd-Morgan, J. Lloyd Williams, S. Loire, F. Lombardi, J. de Los Llanos, J. Luckhardt, J. Lugand, J.J. Luna, A.T. Lurie, H. Macandrew, H. McBurney-Ryan, E. McGrath, N. MacGregor, A. Madec, A. Madeleine-Perdrillat, P. Maguire, Sir D. Mahon, M. Maïskaïa, J. P. Marandel, F. Mardrus, A. de Margerie, G. Martin, H. Marx, S. Mascalchi, D. Maternati-Baldouy, S. Maurel, E.M. Maurer, R. et B. Mazzota, K. H. Mehnert, A.W.F.M. Meij, J.-F. Méjanès, M. Mena Marques, M. Mengant, A. Mérot, R. Merrill, J. Meyssard, G. et O. Michel, P. Michel, V. Michine, H. Milon, M. Modestini, J.-P. Mohen, E. Moinet, F. Monetti, J. Montagu, Ph. de Montebello, M. Montembault, M. Morgan Grasselli, T. M. Morton, A. Mottola Molfino, M. Natale, J. Naudin, K. Nicoli, S. Nikitine, I. Novoselskaïa, K. Oberhuber, C. Pace, U.V. Pace, A. Paolucci, A. Pasquier, M. Pastoureau, G. Pediconi, S. Pepper, A.M. Petrioli Tofani, N. Petroussevitch, C. Pietrangeli, M. Pinault-Sørensen, M. Piotrovski, E. Powell, M. Préaud, W. Prohaska, S. Prosperi Valenti Rodinò, M. et H. Prouté, O. Pujmanová-Stretti, R. Rabu, C. Raimbault, M.-F. Ramspacher, Monseigneur G. Ravasi, L. Rice, J.-P. Rioux, J. Rishel, The Hon. J. Roberts, M. Rœthlisberger, C. Roman, S. Romano, A. Rosenbaum, N. Rosenthal, G. Rosier, J.P. Rosier, A. Roy, R. Rubinstein, R. Ruotolo, F. Russell, S. Sachs, M.-C. Sahut, A. Salz, C. Samoyault, R. Sarti, M. de Savignac, C. Sawyer, P. Schatborn, R. Schilling, E. Schleier, J. E. Schloder, A. Schnapper, P. Schneider, H. Th. Schulze-Altcappenberg, S. Schütze, G. C. Sciolla, D. Scrase, A. Seillière, N. Serebriannaïa, B. Sewell, H. Siefert, D. Skornicki, F. Solinas, Ph. Sollers, B. Sørensen, V. Souslov, K. L. Spangenberg, D. Sparti, R. Spear, P. de Staebler, T. Standring, E. Starcky, V. Stedman, M. Steele, M. Stein, M. Stewart, J. Stock, M. Stuffmann, A. Sutherland Harris, P.C. Sutton, A. Tapié, R. Temperini, J. Thompson, J. Thuillier, N. Turner, C. Vasselin, R. Verdi, C.C. Vermeule, F. Viatte, G. Vigne, C. Vignot, R. Vodret, N. Volle, N. Vorimore-Tachon, A. de Wallens, J. Walsh, F. Wapler, G. Waterfield, Earl of Wemyss, J.J.L. Whiteley, C. Whitfield, W. Whitney, H. Widauer, D. Wildenstein, N. Willk, S. Wimbush, H. Wine, M. Winner, D. Woodner, Sir M. Worsley, E. Zafran, R. Zeitler, F. Zeri, Y. Zolotov.

Que toutes les personnalités qui ont permis par leur généreux concours la réalisation de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude, et tout particulièrement :

Sa Majesté la Reine Elizabeth II
The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees
The Earl of Plymouth
The Duke of Rutland
The Duke of Sutherland
The Marquess of Tavistock and the Trustees of the Bedford Estate
The Earl of Wemyss and March
Monsieur et Madame Jan Krugier

ainsi que toutes celles qui ont préféré garder l'anonymat.

Nos remerciements s'adressent également aux responsables des collections suivantes :

ALLEMAGNE
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett
Dresde, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Graphische Sammlung
Francfort, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie
Hambourg, Hamburger Kunsthalle
Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

AUTRICHE
Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

CANADA
Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada

DANEMARK
Copenhague, Statens Museum for Kunst

ESPAGNE
Madrid, Museo del Prado

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE
Boston, Museum of Fine Arts
Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums
Chicago, The Art Institute
Cleveland, The Cleveland Museum of Art
Detroit, The Detroit Institute of Arts
Hartford, Wadsworth Atheneum
Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art
Malibu, The J. Paul Getty Museum
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts
New York, The Metropolitan Museum of Art
The Pierpont Morgan Library
Pasadena, The Norton Simon Art Foundation
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art
Richmond, Commonwealth of Virginia, Virginia Museum of Fine Art
Washington, National Gallery of Art

FRANCE
Bergues, musée municipal
Caen, musée des Beaux-Arts
Dijon, musée des Beaux-Arts
Lille, musée des Beaux-Arts
Lyon, musée des Beaux-Arts
Montpellier, musée Fabre
Orléans, musée des Beaux-Arts
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts
Musée du Louvre :
département des Arts graphiques,
département des Peintures
Rouen, musée des Beaux-Arts

GRANDE-BRETAGNE
Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts
Cambridge, The Fitzwilliam Museum
Cardiff, National Museum of Wales
Edimbourg, National Gallery of Scotland
Gloucester, Sudeley Castle Trustees
Liverpool, National Museums and Galleries on Merseyside, The Walker Art Gallery
Londres, The British Museum
Dulwich Picture Gallery
The National Gallery
Oxford, The University of Oxford, Ashmolean Museum
Windsor Castle, The Royal Library

HONGRIE
Budapest, Szépmüvészeti Muzeum

IRLANDE
Dublin, The National Gallery of Ireland

ITALIE
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
Milan, Biblioteca Ambrosiana
Rome, Galleria Nazionale d'Arte antica, Palazzo Barberini
Turin, Biblioteca Reale

RUSSIE
Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

SUÈDE
Stockholm, Nationalmuseum

VATICAN
Città del Vaticano, Musei Vaticani

On sait l'engouement actuel du public pour les grandes expositions monographiques. S'il est vrai qu'il se manifeste davantage quand il s'agit d'artistes impressionnistes ou post-impressionnistes, de nombreux exemples montrent qu'il ne se limite pas à eux. En 1966 et en 1972, au musée de l'Orangerie, les expositions *Vermeer* et *Georges de La Tour* obtinrent un succès considérable en accueillant chacune plus de 300.000 visiteurs. Plus récemment, dans les Galeries nationales du Grand Palais, les rétrospectives *Watteau* en 1984 et *Fragonard* en 1987, et l'exposition *Le siècle de Titien* en 1993 ont confirmé que les maîtres anciens pouvaient faire jeu égal, si l'on ose dire, avec ceux de la fin du XIXe siècle.

Aussi bien paraîtra-t-il opportun de revenir aujourd'hui, à la faveur d'un anniversaire, à Nicolas Poussin, auquel aucune exposition n'a été consacrée en France depuis celle du musée du Louvre, il y a trente-quatre ans. Cette grande figure tutélaire de l'art français, constamment célébrée par les peintres, les écrivains, les historiens et les amateurs d'art, reste en effet à découvrir, reste *toujours* à découvrir pourrait-on dire. Les thèmes qu'il choisit de représenter, sa gravité naturelle, sa sobre poésie et jusqu'à cette « très grande clarté » que lui trouvait André Gide, tout chez lui en impose et d'abord tient à distance. Mais pour qui fait l'effort d'entrer dans l'univers qu'il a créé, il se révèle bientôt comme un incomparable modèle d'équilibre et d'harmonie et comme un maître de la composition et de la couleur. Et telle est bien la grande ambition de cette exposition, qui ne vise à aucune démonstration intellectuelle, mais simplement à faire aimer l'œuvre de Poussin.

Témoignant de l'excellence des relations entre les musées français et britanniques, la Royal Academy of Arts, à Londres, s'est associée à cette exposition qui a bénéficié de prêts exceptionnels consentis par de prestigieux collectionneurs d'Outre-Manche : je tenais à les remercier tous de cette nouvelle preuve de l'intérêt et de l'admiration que Poussin n'a jamais cessé de susciter au Royaume Uni.

« Que peut nous apprendre aujourd'hui Poussin ? » interrogeait naguère Pierre Rosenberg. Il faut souhaiter que cette exposition, qui lui doit tant, permette d'apporter une réponse à cette question, et que chaque visiteur puisse se dire, à l'instar de Cézanne : « Toutes les fois que je sors de chez Poussin, je sais mieux qui je suis ».

Jacques Toubon
Ministre de la Culture et de la Francophonie

De tous les peintres français qui marquent l'Histoire de l'Art, Nicolas Poussin demeure encore aujourd'hui le plus apprécié des connaisseurs et des artistes eux-mêmes et pourtant encore le plus méconnu du grand public, en France en particulier.

Ce défi à relever, cette injustice à réparer, justifiaient déjà à eux seuls la décision de LVMH / MOËT HENNESSY.LOUIS VUITTON de soutenir la réalisation de cette rétrospective, passionnément conçue par Pierre Rosenberg et réalisée par la Réunion des musées nationaux et la Royal Academy of Arts, à Londres. Ce mécénat entend poursuivre et développer l'engagement de notre Groupe en faveur du Patrimoine national.

Depuis ces dernières années, en effet, notre action se développe autour de deux axes précis :

– d'une part, pour le Patrimoine monumental, nous avons pu aider à la réhabilitation et à la sauvegarde de lieux historiques majeurs comme le Château de Versailles, le Palais Royal ou la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris ;

– d'autre part, nous avons voulu mieux faire connaître au grand public et en particulier à la jeunesse, notre Patrimoine artistique et intellectuel. Ce furent les expositions *Un Âge d'Or des Arts Décoratifs 1814-1848* en 1992, *Versailles et les Tables Royales en Europe* en 1993, c'est *Nicolas Poussin* aujourd'hui.

Cette magnifique rétrospective devrait permettre de corriger une certaine réputation « d'intellectualisme » qui a trop longtemps réduit le génie de Nicolas Poussin. Si ce peintre est un maître, c'est parce que son intelligence la plus fine fut toujours au service du goût et que c'est d'elle qu'émane l'admirable poésie qui nous gagne en découvrant son œuvre.

L'esprit répond alors aux sens car comment ne pas être frappé par les magnifiques et audacieux accords des lignes, des perspectives, des géométries, des couleurs enfin, des bleu sombre, des jaune safran, des carmin faisant vivre sensuellement les plus strictes compositions ?

Le meilleur de la tradition française se reconnaît dans cette union subtile de l'esprit et de la beauté, de la méditation et de la délectation, dans cette harmonie que les savoir-faire des corps de métier liés au talent des créateurs, réunis au sein du Groupe LVMH / MOËT HENNESSY.LOUIS VUITTON, illustrent aujourd'hui à leur façon.

Seul, cet art d'équilibre entre l'artisan et l'artiste permet la rencontre du génie du créateur et de l'émotion de l'amateur de toutes époques, de tous pays, dans la recherche commune d'un certain art de vivre.

Bernard Arnault
Président
LVMH / Moët Hennessy.Louis Vuitton

Sommaire

12 L'année Poussin
Pierre Rosenberg

30 Poussin et Dieu
Jacques Thuillier

36 Poussin dessinateur
Ann Sutherland Harris

44 De la boîte, des figurines et du mannequin
Avigdor Arikha

48 Poussin et les collectionneurs romains au XVIIe siècle
Elena Fumagalli

58 Poussin et le *Museo cartaceo* de Cassiano dal Pozzo
Henrietta McBurney

62 Poussin et Sienne
David Freedberg

70 Inventaires après décès et amateurs à Paris au XVIIe siècle
Antoine Schnapper

74 L'Académie de Poussin
Carl Goldstein

80 Les modes ou le paradoxe du peintre
Alain Mérot

88 Sujets et thèmes dans la peinture de Poussin
Charles Dempsey

94 Les interprétations de Poussin
Oskar Bätschmann

98 Situation de Poussin dans la France et l'Angleterre des XVIIIe et XIXe siècles
Richard Verdi

106 Poussin au carrefour des années 1960
Olivier Bonfait

118 Plaidoyer pour Poussin peintre
Neil MacGregor

Catalogue

124 I. Poussin avant Rome (1594-1624) cat. 1 à 5

132 II. Le premier séjour Romain (1624-1640) cat. 6 à 98

294 III. Paris (1640-1642) cat. 99 à 106

310 IV. Rome (1642-1665) cat. 107 à 245

531 Index des prêteurs
532 Index des œuvres exposées
534 Index des noms de personnes
539 Bibliographie
557 Expositions

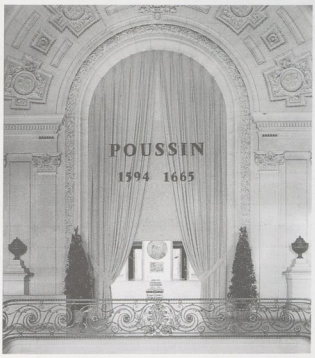
L'année Poussin

« Quelques-un le [Poussin] blamèrent aussi d'[...] avoir donné un peu trop dans la manière austère et précise.
D'autres prétendent que ces deffauts ne sont autre chose que des beautez un peu trop grandes pour les yeux qui n'y sont pas accoustumez... »
Charles Perrault, Les Hommes Illustres, *II,* 1700, p. 90

I

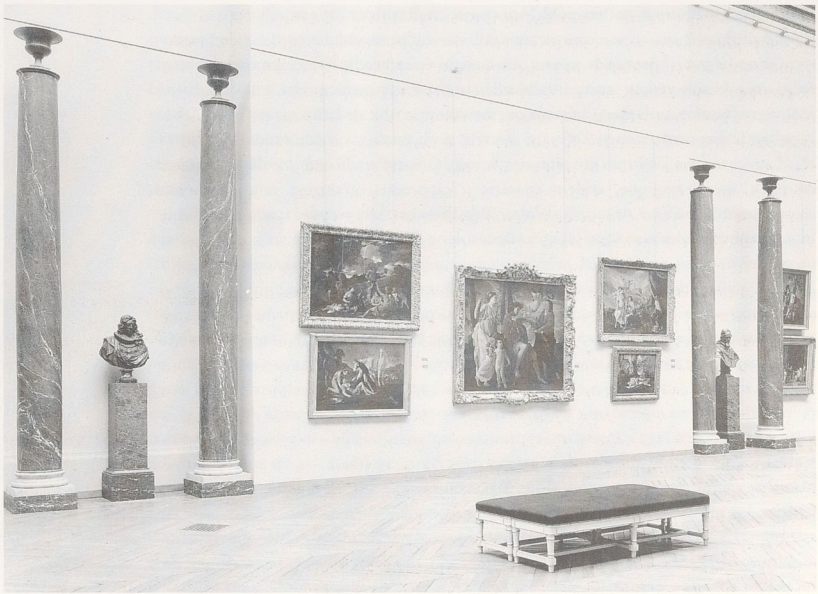
Le 11 mai 1960, s'ouvrait au musée du Louvre l'exposition *Nicolas Poussin*. Elle se tenait – à la lumière naturelle ! – dans les salles Daru, Denon et Mollien – aujourd'hui consacrées aux « grands formats » de l'école française du XIXe siècle – spécialement aménagées à cet effet. Réalisée par une équipe internationale, elle ne devait fermer ses portes, après prolongation, que le 29 août. Le catalogue – il est préférable d'en consulter la seconde édition corrigée – comportait 354 pages et mentionnait 241 numéros, approximativement autant de tableaux que de dessins ainsi qu'une sculpture. Il était préfacé par Germain Bazin (1901-1990), le « patron » d'alors du département des Peintures. Une biographie très détaillée et fort utile, due à Charles Sterling (1901-1991), l'accompagnait. Les notices des œuvres exposées avaient été rédigées par sir Anthony Blunt (1907-1983). À Madeleine Hours revenait l'étude des documents de laboratoire. Le catalogue était abondamment illustré – tous les tableaux et quelques-uns des plus beaux dessins – mais seule sa couverture, un détail de *L'inspiration du poète* (cat. 30), avait eu droit aux honneurs de la couleur. Nul index, sinon celui des prêteurs, aucun essai, si ce n'est celui de Germain Bazin, n'accompagnaient un catalogue encore aujourd'hui indispensable à tout spécialiste de Poussin. Nous reviendrons plus loin sur la comparaison entre le catalogue de l'exposition de 1960 et le nôtre. Contentons-nous d'indiquer ici que le nombre d'œuvres (et le nombre de pages) des deux ouvrages était comparable (241 numéros en 1960 contre 245 aujourd'hui) et que ceux qui se souviennent de la première manifestation retrouveront avec le même plaisir – du moins nous en formons le vœu – quelques-uns de leurs amis de 1960. Notons dès à présent que 46 tableaux sur les 120 de 1960 (119 numéros, plus deux *bis*, moins un n° 114 inexistant, aussi bien dans la première que dans la seconde édition du catalogue) ont disparu du présent catalogue (110 tableaux dont une copie ; des 46 tableaux supplémentaires de 1960 cités plus haut, nous n'en regrettons véritablement que sept dont le prêt nous a malheureusement été refusé). Quant aux dessins, remarquons la présence, dans la première édition du catalogue de 1960, de dessins de Bayonne qui, à l'évidence, ne furent pas présentés à Paris – on sait que de par la volonté du donateur, le peintre Léon Bonnat, aucune œuvre de sa collection ne peut être prêtée.

L'exposition fit sensation. Non pas qu'elle ait reçu un nombre considérable de visiteurs (on compta 83.047 entrées, une moyenne quotidienne de 874 visiteurs, un chiffre bien modeste si on le compare à des chiffres plus récents – *Chardin*, 1979 : 341 000 visiteurs ; *Watteau*, 1983-1984 : 433 000 ; *Fragonard*, 1987-1988 : 345 000, pour nous limiter à la peinture ancienne ; moyenne quotidienne, 4 000 à 5 000 visiteurs, mais *Gauguin* en 1989 reçut 624 000 visiteurs, plus de 7 000 par jour !) – elle fut cependant



L'entrée des salles de l'exposition *Poussin* de 1960, au Louvre

Une salle de l'exposition *Poussin* de 1960
(on reconnaît les n°s 112, 94, 189, 107 et 221 de notre catalogue)



Une salle de l'exposition *Poussin* de 1960
(on reconnaît les n°s 16, 35, 30, 37, 38 et 66 de notre catalogue ;
les *Compagnons de Renaud*, que l'on distingue en haut à droite, alors dans la collection Harrach en Autriche,
est entré d'abord dans la collection Wrighstman à New York, puis au Metropolitan Museum)

pour beaucoup une révélation – nombreux sont ceux qui, aujourd'hui encore, s'en souviennent. L'artiste passait pour ennuyeux, académique (la connotation négative du terme était alors bien plus forte qu'aujourd'hui), poussiéreux et pédant, « le plus barbifiant des raseurs », selon Mme de Cambremer. Le public avait perdu le chemin des salles du Louvre où ses œuvres n'avaient cessé d'être présentées (sur les migrations des tableaux de Poussin dans le musée, on consultera le récent article de Sylvain Laveissière, 1993). Les artistes en général, ceux dits d'« avant-garde » en particulier, lui tournaient le dos. Les historiens d'art se penchaient avec prédilection sur l'impressionnisme ou sur les primitifs italiens. On découvrit un artiste qui, tableau après tableau, explorait jusqu'à ses limites extrêmes les possibilités de la peinture, un artiste, figuratif certes – la peinture abstraite triomphait et l'on mesurait souvent la peinture ancienne à l'aune de celle-ci –, mais dont la rigueur annonçait celle des grands ancêtres de la peinture non figurative ; un artiste ambitieux qui avait voulu sans cesse se renouveler, un artiste qui répondait à l'attente de ceux pour qui la peinture était à la fois réflexion et « délectation ». Le succès, répétons-le, fut considérable et le souvenir de l'exposition reste vif (il nous faut relever le défi, nous ne l'avons jamais oublié).

De cette révélation, on trouvera le souvenir dans les très nombreux compte-rendus, plus ou moins savants, plus ou moins littéraires ou interprétatifs, mais toujours aussi enthousiastes, parus à cette occasion en France comme à l'étranger (la bibliographie très détaillée qui accompagne la monographie de Blunt de 1966 relève, pour l'année 1960, près d'une centaine d'articles ou d'ouvrages (du n° 1217 au n° 1313) alors qu'elle n'en mentionne que 28 pour 1959 et 30 pour 1961). On nous permettra de distinguer parmi ces contributions, l'essai de Pierre Schneider (1962 ; considérablement développé en 1964 ; il écrivait – nous sommes heureux de pouvoir le détromper – « l'exposition du Musée du Louvre, en 1960, fut la première – et peut-être la dernière – à rassembler les membres épars ». Il ajoutait : « d'autant plus éclatante fut la révélation... »), celui si pertinent (et si impertinent) d'André Berne-Joffroy (1960) et celui, émerveillé, de Philippe Sollers publié une première fois dans *Tel quel*, en 1961. Poussin sortait du purgatoire – un purgatoire qui avait été particulièrement long en France.

Certes, il serait absurde de penser que Poussin était incompris, entièrement oublié. Sa gloire, de son vivant, avait été considérable et l'acharnement des collectionneurs italiens et français, puis anglais (avant que ne vienne le tour de la Russie puis de l'Amérique), à se disputer ses œuvres durant le XVIIIe siècle confirme la constance de cet intérêt. La recherche n'avait pas été en reste. Smith, Grautoff et Magne, ces deux derniers en 1914, année tragique, avaient consacré d'importants catalogues raisonnés à son œuvre peint. Toujours en 1914, Walter Friedlaender (1873-1966) avait publié une monographie exemplaire (que les spécialistes des primitifs flamands nous pardonnent de ne pas toujours préciser son prénom et d'autoriser ainsi la confusion avec Max J. : lorsque Walter émigra aux États-Unis – il le racontait lui-même avec son humour si séduisant renforcé par un puissant accent germanique – les universités américaines crurent à l'arrivée sur leur sol et à la « conquête » du bien plus illustre Max). Sa notice, parue en 1933 – année fatale qui vit basculer l'érudition poussinienne vers le monde anglo-saxon – dans le *Thieme und Becker* (le *Larousse* des historiens d'art) avait mis à jour et complété son ouvrage. Avant 1939, il avait entrepris la tâche immense de cataloguer l'ensemble des dessins de Poussin. Il fallut cinq volumes, trente-cinq ans et l'aide d'illustres collaborateurs, au premier rang desquels Anthony Blunt – nous y reviendrons plus loin – pour mener à terme la tâche. Bien d'autres travaux mériteraient d'être cités. Charles Jouanny avait consacré en 1911 à la correspondance de Poussin une édition critique exemplaire et toujours irremplacée. Jane Costello avait publié en 1950 un article pionnier sur le procès Valguarnera qui tient autant de l'histoire de l'art que du roman policier. En France, Paul Jamot (1863-1939), qui dirigea le département des Peintures, se fit l'inconditionnel défenseur de l'artiste. Sa nièce, Thérèse Bertin-Mourot poursuivit son œuvre et édita entre 1947 et 1950 les articles du *Bulletin de la Société Poussin* peu après qu'André Gide eut préfacé, en 1945, le bel ouvrage de la collection

des *Demi-Dieux* (édition du Divan) consacré à Poussin (d'Alger, le 21 mars 1945, il écrivait à Dorothy Bussy : « Poussin est vraiment "mon homme" », 1982, p. 329-330). La *Gazette des Beaux-Arts* publiait en 1955 (en réalité en 1957), sous la direction de Georges Wildenstein, un volume richement illustré et encore indispensable, consacré aux *Graveurs de Poussin au XVIIe siècle*...

Mais c'est surtout le colloque *Poussin* qui relança la recherche poussinienne. Organisé à l'Institut d'Art et d'Archéologie de la rue Michelet par le C.N.R.S. entre les 19 et 21 septembre 1958 et dirigé par André Chastel, il fit connaître un jeune admirateur du peintre, Jacques Thuillier – il avait tout juste trente ans – qui fut la cheville ouvrière du colloque et l'âme des *Actes*, publiés en 1960 en deux volumes reliés d'un rouge qui tient du fuchsia et du rose indien que Poussin n'aurait sans doute guère apprécié. Aucun poussiniste déclaré ne peut, encore aujourd'hui, prétendre se consacrer à l'artiste et se pencher sur sa vie ou son œuvre sans consulter certaines communications, les pièces d'archives ou les documents anciens réunis dans le second volume par Jacques Thuillier. On se réjouira d'accueillir bientôt à Paris ceux d'entre les congressistes qui, alors, combattirent vaillamment pour la cause de Poussin – et l'on relèvera parmi les communications au colloque celles de sir Denis Mahon et de John Shearman et, dans la liste de ceux qui « prirent part aux Discussions qui ont suivi les divers exposés », les noms de Roseline Bacou, de Michel Laclotte, de Jennifer Montagu, de Bernard de Montgolfier, de Willibald Sauerländer...

II

Le double événement de 1960 – la grande exposition monographique et la parution des *Actes* du colloque – se renouvellera en 1994. Mais, entre ces deux dates, les études poussiniennes ont sensiblement progressé. Résumer en quelques pages les acquis de ces trente-quatre années de recherches n'est pas notre propos. Nous ne viserons pas à l'exhaustivité, nous ne tenterons pas de dresser un bilan, encore moins d'établir un palmarès. Il ne nous paraît cependant pas inutile de signaler quelques résultats parmi les plus spectaculaires obtenus durant cette période (et aussi de noter les zones d'ombre, les terres oubliées, les domaines négligés sur lesquels il faudra bien, un jour, se pencher).

Mais comment mettre quelque ordre dans tant de diversité, comment classer tant de catalogues d'expositions, tant de compte-rendus, tant de monographies en toutes les langues, du roumain au japonais (on s'étonne que celle de Blunt de 1967, à nos yeux insurpassée, n'ait toujours pas été traduite en français), tant de catalogues raisonnés (sept entre 1966 et 1994), tant de rééditions commentées de « sources » (par Borea, Puttfarken, Pace...), tant de publications d'inventaires, tant d'articles dans des revues plus ou moins confidentielles, de préfaces, d'essais, d'études et de commentaires ?

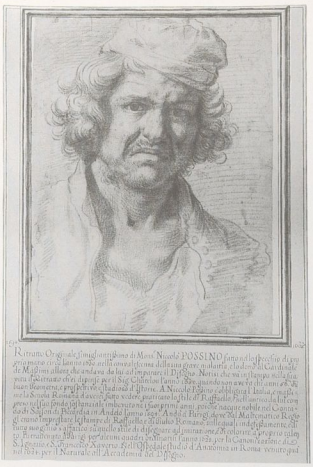
Il y a d'abord la vie de Poussin, son existence quotidienne comme sa carrière officielle. Jacques Thuillier, dans sa monographie de 1988, a réuni les faits, des plus saillants aux plus obscurs, d'une vie apparemment monotone après l'établissement du peintre à Rome en 1624. Il l'a fait avec un scrupule parfait et le souci constant de ne pas surinterpréter. L'on reste cependant quelque peu sur sa faim, sans que l'auteur soit en cause. Certes, la vie de Poussin n'a rien d'aventureux et manque fâcheusement d'anecdotes pittoresques ou d'accidents dramatiques (ou ne sont-ils plus connus ?). Poussin lui-même chercha l'isolement dans Rome, une Rome alors centre artistique du monde, à laquelle on sait tout son attachement (qu'il n'eut pas pour Paris). Mais cette vie régulière, on devine qu'il voulut qu'on n'en sut rien. Il voulut qu'elle fût tout entière consacrée à la peinture et que ce soient ses tableaux – chacun de ses tableaux plus que ses lettres ou ses confidences rapportées par les voyageurs qui ne manquaient

pas de lui rendre visite à l'occasion de leur passage à Rome – qui fussent les témoins de sa vie familiale, de ses réflexions et de ses convictions morales ou religieuses, de ses lectures, des hésitations de sa pensée, de son stoïcisme comme de son scepticisme désabusé. Rarement artiste s'est caché avec autant de détermination derrière son œuvre (même si aujourd'hui l'on en sait bien plus sur sa fortune, qui ne fut pas mince ; Sparti, 1994). Rarement peintre s'est identifié avec autant d'orgueil à ses tableaux. D'où la difficulté de toute biographie, d'où la multiplicité et la variété des interprétations auxquelles chacune de ses œuvres a donné lieu.

Même les traits de Poussin, en dehors des deux illustres *Autoportraits* de Berlin (**cat. 189**) et du Louvre (**cat. 190**), que nous exposons l'un et l'autre et sur lesquels les poussinistes les plus renommés n'ont pas tari, posent problème. On ne nous pardonnera sans doute pas d'avoir osé contester (1991) la célèbre sanguine du British Museum. À nos yeux, elle ne semble pas représenter Poussin (et elle n'est sûrement pas de sa main !). Son réalisme et son expressionnisme – qu'on nous pardonne le mot – constituent même un contresens pour qui se souvient du constant idéal esthétique de l'artiste.

Depuis 1960, la liste des tableaux de Poussin s'est sensiblement modifiée (mais en définitive il ne dut guère en peindre plus de trois cents). Elle s'est accrue des tableaux nouvellement réapparus dont, parfois, on soupçonnait l'existence grâce à une gravure ou une mention d'un texte « fondateur » (Bellori, Félibien...). Pour d'autres – il s'agit en majorité de toiles de la première période romaine de Poussin, entre 1624 et 1630, nous en illustrons plusieurs ici (nous en connaissons d'autres que nous ne sommes pas autorisés à reproduire) – rien ne laissait présager l'apparition de l'œuvre nouvelle, tantôt immédiatement acceptée par l'ensemble des spécialistes, tantôt, tout aussi unanimement rejetée dans l'oubli (ainsi du *Mariage mystique de sainte Catherine* d'une collection privée ; Sterling, 1975). Il serait laborieux de rédiger une liste détaillée de ces attributions plus ou moins hasardeuses, de ces consolidations « à la marge » (**cat. 225, 237**), de ces découvertes (bien souvent plutôt des redécouvertes). Les plus importantes figurent dans le présent catalogue (**cat. 200, 201** ; voir aussi **cat. 79** et **218**). Quelques-unes, dont nous assumons parfois la responsabilité (comme par exemple l'*Olympos et Marsyas* que nous reproduisons après sa récente restauration), sont recensées dans les plus récents catalogues raisonnés.

Ont-elles modifié l'image de l'œuvre de Poussin telle que l'on pouvait la bâtir après l'exposition de 1960 ? En d'autres mots, le Poussin de 1960 est-il identique à celui que nous présentons au Grand Palais ?



Anonyme,
Portrait dit *de Poussin*,
Londres, British Museum

Nicolas Poussin,
Apollon et Daphné,
collection particulière

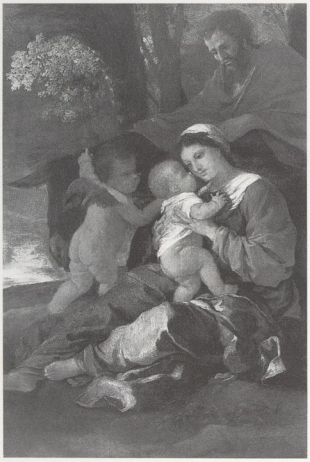
Nicolas Poussin,
La mort d'Eurydice,
collection particulière

Il serait prétentieux d'affirmer que notre Poussin est radicalement nouveau : le « noyau dur » est bien le même (les photographies de l'exposition de 1960 le prouvent). Parfois complété, mais avant tout élagué de nombreuses branches parasites dont l'exposition de 1960 était encombrée (il serait vain d'en dresser la liste) ; et clarifié, à la suite des vigoureux débats qui, depuis un tiers de siècle, ont opposé quelques spécialistes sur les problèmes de chronologie.

Dater une œuvre a toujours paru un jeu gratuit réservé à quelques initiés et ne passionnant qu'eux. À tort – tout spécialement pour qui s'intéresse à Poussin. Proposer une datation pour une de ses œuvres, c'est comprendre l'évolution de sa technique, la maturation de son style, c'est pénétrer l'itinéraire de sa pensée, l'intelligence de sa création. Les rudes empoignades qui ont vu s'affronter, à la suite de l'exposition de 1960 et des quelques manifestations poussiniennes postérieures (Rome-Düsseldorf, 1977-1978 ; Édimbourg, 1981 ; Fort Worth, 1988 ; Oxford, 1990-1991), Blunt et Mahon d'abord, puis Thuillier, Oberhuber, Sutherland Harris, Schleier, Brigstocke, Whitfield, bien d'autres, ont rendu plus lisible un parcours exemplaire et l'ont bien souvent dégagé de toutes sortes d'aberrations adventices.

Ces progrès sont dus à la découverte fréquemment fortuite (et toujours providentielle) de trop rares documents : ainsi en 1979, Liliana Barroero et Sandro Corradini publiaient séparément plusieurs pièces d'archives concernant les tableaux d'un collectionneur romain, l'abbé Gian Maria Roscioli, dont les poussinistes ignoraient jusqu'au nom. Non seulement l'abbé possédait plusieurs toiles importantes de Poussin (cinq, dont quatre sont ici exposées ; **cat. 51, 94 à 96**), mais il précisait pour chacune d'elles leur date d'achat (et leur prix), ce qui permettait de préciser leurs dates respectives d'exécution : aucun des spécialistes de Poussin n'avait vu juste ; aucun d'eux n'avait osé dater d'avant le retour à Paris les *Saint Jean* et *Saint Matthieu* de Chicago et de Berlin (**cat. 94 et 95**). Ces nouveaux points d'ancrage documentés, dans une chronologie bien délicate à fixer, sont d'une importance considérable. Citons, pour ceux que ces questions intéressent, les contributions de Roberto Ferretti (1985) et de Jean-Claude Boyer et Élisabeth Volf (1988).

Un autre exemple éclairera nos lecteurs : Konrad Oberhuber en 1988, non sans une audace qui fut parfois fructueuse, retira de l'œuvre de Poussin l'ensemble des dessins dits « Marino » (**cat. 1 à 4**), aujourd'hui conservés à Windsor. Il s'agissait, selon lui, de copies d'originaux, en majeure partie disparus, exécutés à Rome. Les spécialistes prirent parti, multiplièrent les arguments en faveur de cette hypothèse ou la combattirent. Sur une suggestion d'Ann Sutherland Harris, un jeune conservateur de



Nicolas Poussin,
Le repos en Égypte,
collection particulière

Nicolas Poussin,
La nourriture de Bacchus,
collection particulière

Windsor, Martin Clayton, (1991) décida d'examiner le filigrane des papiers pour constater que ceux-ci provenaient de la fabrique de Jean Nivelle à Troyes et ne pouvaient être postérieurs à 1621. Tout, en conséquence, amenait à penser que les dessins de Windsor étaient bien les originaux réalisés pour le Cavalier Marin par le jeune Poussin avant son départ pour Rome.

Seules les confrontations visuelles, rendues possibles par les expositions (et non les reproductions photographiques, souvent si trompeuses), permettent de distinguer le grain de l'ivraie, d'écarter ce qui, sur l'image, paraissait voisin en date ou, au contraire, de rapprocher ce qui, au premier regard, pouvait paraître différent. Les manifestations qui se sont tenues depuis 1960 ont beaucoup apporté. Aucune ne s'est voulue complète. Elles plaçaient Poussin dans « son temps » (Rouen, 1961), celui de l'« idéal classique » (Bologne, 1962), insistaient sur la tradition du paysage (Bologne, 1962), réunissaient les découvertes récentes et s'interrogeaient sur certains problèmes d'authenticité particulièrement délicats (Rome puis Düsseldorf, 1977-1978), regroupaient – magnifiquement – les deux séries des *Sacrements* (Édimbourg, 1981), les principaux tableaux des musées américains (Paris, New York, Chicago, 1982), les œuvres de jeunesse peintes et dessinées (Fort Worth, 1988), les dessins des collections anglaises (Oxford, 1990-1991). On n'aura garde de négliger les expositions consacrées à l'étude d'un unique tableau qui se sont succédées depuis 1973 : de *La mort de Germanicus* (de Minneapolis au Louvre ; **cat. 18**) à *Tancrède et Herminie* (de Birmingham, à Birmingham par Richard Verdi, en 1992-1993 ; **cat. 49**), sans oublier le *Vénus et Mercure* (de Dulwich et du Louvre, à Dulwich, en 1987), le *Pyrame et Thisbé* (de Francfort, à Francfort, en 1988 ; **cat. 203**), *L'enlèvement des Sabines* (du Louvre, au Louvre mais aussi à Houston ; **cat. 72**) et *L'inspiration du poète* (du Louvre au Louvre ; **cat. 30**). Ces deux dernières furent confiées à un artiste contemporain (Avigdor Arikha) et à un universitaire, éminent dix-septièmiste (Marc Fumaroli), tous deux poussinophiles inconditionnels. Chacune de ces manifestations a compté : elles ont rendu possible celle du Grand Palais.

Deux domaines, négligés avant 1960, ont connu de considérables développements qu'il convient de prendre en compte. Il s'agit, d'une part, des travaux sur les collectionnismes français et italien au XVIIe siècle et, d'autre part, de l'étude interprétative des œuvres. Le premier champ de recherches a vu se multiplier les publications d'inventaires après décès, les études de personnalités de collectionneurs. Il a permis de consolider bien des provenances et de mieux saisir le cheminement de nombre d'œuvres de Poussin. Avant 1960, avant Francis Haskell, avant les publications de Mireille Rambaud (1964 et 1971), de Daniel Wildenstein (1967) et de Marie-Antoinette Fleury (1969), en dehors d'un escroc (Valguarnera ; Costello, 1950) et d'un duc (Richelieu ; Ferraton, 1949), on ignorait tout, ou peu s'en faut, sur les collections de l'un des fidèles de Poussin comme Jean Pointel, ou sur celles du cardinal de Richelieu (particulièrement à la mode ces dernières années). Aucun poussiniste ne peut se permettre aujourd'hui de négliger Pietro Paolo Avila (Galactéros, 1991) ou Jean Baptiste de Bretagne (Mignot, 1984), le cardinal Omodei (Spezzaferro, 1989-1990), les collections napolitaines et leurs Poussin (Ruotolo, 1977 ; Labrot, 1992), Jean Neyret de la Ravoye (Bonfait, 1988), les époux Bordier (Le Blant, 1978), Thomas de Dreux (Savignac, 1992), Lumague (Pérez, 1986), Jaques Meyers (Jansen, 1992-1993), le cardinal Angelo Giori (Corradini, 1977) ou Alessandro Albani (Debenedetti, 1993), les inventaires de Giuseppe Ghezzi (Giulia de Marchi, 1987), sans oublier les Barberini (Aronberg Lavin, 1975), le magnifique Cassiano dal Pozzo (essentiellement Standring et Sparti ; nous sommes de ceux pour qui un tableau, mentionné sous le nom de Poussin dans un inventaire de sa collection, ne peut être rejeté de l'œuvre du peintre) et, *last but not least*, Louis XIV (Brejon de Lavergnée, 1987).

À l'opposé, l'iconographie, comme l'on disait autrefois pour simplifier, n'avait guère séduit. Blunt lui-même, Erwin Panofsky surtout, grâce notamment à son étude sur *Les bergers d'Arcadie* parue une première fois en 1936 (**cat. 11** et **93** ; celle sur le

Bacchus-Apollon de Stockholm date de 1960), les quatre admirables pages d'Ernst Gombrich consacrées à l'*Orion* du Metropolitan Museum (cat. 234) publiées en 1944 (et en français, en 1983 seulement), sans négliger Rensselaer W. Lee, Michel (pour franciser son prénom) Alpatov, Jan Bialostocki (Poussin et Léonard de Vinci) et Willibald Sauerländer dont l'article (1956) sur les *Saisons* (cat. 238 à 241) fit sensation, paraissaient bien isolés. Il n'en est plus de même aujourd'hui, tout au contraire. Leurs émules, disciples, imitateurs et contradicteurs de tous les pays (en France, avant tout Louis Marin et Hubert Damisch ; on distinguera en Allemagne le lire de Kurt Badt, 1969, et, parmi bien d'autres, les travaux de Georg Kauffmann et de Martin Warnke) se comptent par légions et le champ de l'« iconographie » (qui intéresse en priorité le monde universitaire, bien plus en tout cas que les conservateurs de musées) a explosé et s'est considérablement élargi à toutes les sciences sociales, la psychanalyse, la sémiologie, la sémiotique, l'histoire conceptuelle... Toute tentative de classement serait absurde (comment ne pas citer Richard Wollheim, Paola Santucci, Judith Colton, Thomas Worthen, Donald Posner ou Josephine von Henneberg, David Freedberg ou Carl Goldstein ?), comme il serait vain de résumer ces recherches, présentées à l'origine plus spécialement par deux revues : le *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* et *Art Bulletin* (on se reportera ici même aux essais de deux des principaux spécialistes du champ, Charles Dempsey et Oskar Bätschmann).

Disons cependant que les angles d'approche ont considérablement varié. Ceux qui se sont interrogés sur les sources visuelles qui ont pu inspirer Poussin se sont également penchés sur les textes littéraires ou théoriques que l'artiste a pu connaître. L'Antiquité (on n'oubliera pas les travaux pionniers de Cornelius C. Vermeule), pratiquée de première main ou consultée au travers des six mille cinq cents dessins du *Museo cartaceo*, ou « musée de papier », constitué par Cassiano dal Pozzo, fut pour Poussin une école, tout comme, à divers moments de sa carrière, Venise, l'œuvre du Dominiquin (et parfois de Guido Reni ; Michael Jaffé, 1975), la Rome de Sacchi et de Dufresnoy (Mahon), ainsi que les traités d'architecture italiens (Vitruve, Serlio, Vignole, Palladio ; Bätschmann et, en dernier, Ottani Cavina, 1994) jouèrent un rôle non négligeable. Ce sont peut-être les études sur les lectures de Poussin (Ovide mais aussi Montaigne) et leur influence sur ses œuvres qui ont connu les plus nets progrès ces derniers temps. Grâce à Richard Spear, Elizabeth Cropper, à Marc Fumaroli, à Janis Bell..., nul n'ignore plus le Cavalier Marin mais aussi Jacopo Sannazarro, G.A. dell' Anguilara, Matteo Zaccolini, Armenini, Gioseffo Zarlino (et la musique grecque ancienne ou la théorie des modes n'ont plus guère de secrets). Comme pour les attributions et les datations, il y eut des querelles dont quelques-unes ont fait date. Citons celle qui opposa, entre 1961 et 1968, Charles Dempsey, Michael Levey, Robert Simon et Frank Sommer à propos du sujet de l'admirable *Naissance de Vénus* de Philadelphie (cat. 54) dont, par parenthèse, on aimerait bien connaître le premier propriétaire.

En résumé, qu'avait vu Poussin, qu'avait-il lu, qu'avait-il retenu ou voulu retenir ? Selon quelle pratique transférait-il sur sa toile ses lectures et ces images, comment les utilisait-il, les adaptait-il, les transformait-il ? Il souhaitait sans nul doute qu'elles soient identifiées et reconnues par ses admirateurs et ne demeurent pas autant d'obscurs rébus.

A la vérité, on est parfois en droit de s'interroger sur l'étendue des connaissances de Poussin. Les interprétations d'aujourd'hui ne sont-elles pas trop généreuses et ne prêtent-elles pas à l'artiste une érudition qu'il était loin de posséder ou des intentions qui lui importaient peu, qui importaient peu au peintre qu'il avait toujours, et avant tout, souhaité demeurer ? L'honnêteté nous oblige à convenir que nous n'avons pas toujours su tirer parti de la lecture des récents et si nombreux écrits interprétatifs, et à regretter qu'un fossé se soit creusé entre deux approches dont les enjeux paraissent contradictoires et qui, trop souvent, s'ignorent avec superbe.

III

L'année Poussin a bien commencé. Les 23 et 24 mai, à l'invitation du Center for Advanced Study in the Visual Arts (communément dénommé le CASVA), quelques spécialistes de l'artiste se réunissaient à la Galerie nationale de Washington. Il s'agissait de confronter les deux versions de *La Sainte Famille à l'escalier* de Cleveland (**cat.** 173) et de Washington (**fig.** 173a) qui, tour à tour, avaient l'une et l'autre passé pour originales. Le différend avait été vif et les indécis demeuraient nombreux. A Washington, il ne fallut qu'une seconde pour trancher et l'unanimité fut immédiate. La version de Cleveland, et elle seule, était de la main de Poussin, le tableau de Washington, une bonne copie ancienne (mais pourquoi avait-il fallu attendre si longtemps pour confronter les deux œuvres) ?

Rapidement la copie fixa l'attention des participants à cette réunion (des spécialistes de Poussin de tous bords, des conservateurs de musées et des universitaires, nous l'avons dit, mais aussi, c'est essentiel, des restaurateurs et des représentants des laboratoires des musées de Cleveland et de Washington). Avait-elle été peinte à Rome en 1648, avant le départ de l'original pour Paris, ou à son arrivée à Paris (et par qui) ? La réponse à ces questions supposait résolue une première interrogation : la nature du support de la copie de Washington. S'agissait-il d'une toile tissée en Italie ou en France ? Il fallut se rendre à l'évidence. Nous ignorions tout de ce domaine dont on aurait pu croire qu'il avait fait l'objet de nombreux travaux. Un premier problème – majeur – avait été résolu. Un second, dont l'intérêt n'échappera à personne, attendait les chercheurs.

L'année Poussin n'a pas son chef d'orchestre et c'est fort heureux : chaque pays organisera ses expositions, ses colloques, aura ses publications (et verra ses spécialistes rivaliser en érudition). Nous ne prétendons nullement les connaître tous et ne souhaitons pas dresser la liste complète des événements poussiniens de 1994 (ce dont nous serions d'ailleurs bien incapable). Nous pensons cependant utile d'attirer l'attention sur certains d'entre eux qui éclairent sur la démarche de l'historien d'art.

Commençons par les quatre expositions françaises : le Louvre libère (le mot n'est guère bienvenu !) ses salles Poussin dans la nouvelle aile Richelieu pour transférer les tableaux de l'artiste au Grand Palais. Très vite, de son vivant encore, Poussin fut admiré, pastiché, imité et parfois falsifié. Sylvain Laveissière et Gilles Chomer ont eu l'heureuse initiative de réunir dans ces beaux espaces, autour de sept tableaux de Poussin, « vingt-cinq œuvres dans la mouvance de l'artiste : Blanchet, Bourdon, Bouzonnet-Stella, Chaperon, Le Brun, Lemaire, Stella, Villequin et plusieurs anonymes ». A qui reviennent ces tableaux encore récemment considérés comme de la main du peintre et comment peut-on décider de leur paternité et rétablir leur juste identité ?

Bayonne conserve, grâce au peintre aujourd'hui encore bien méprisé Léon Bonnat, un ensemble important de dessins de Poussin ou qui lui furent attribués par le passé. Bonnat n'avait pas souhaité que ces œuvres soient prêtées. Il a paru utile d'accompagner la présentation à Bayonne de ses dessins d'un catalogue complet de ce beau fonds (rédigé par Louis-Antoine Prat et nous-même). Nous avons dédié cet ouvrage à la mémoire de Jacques Petithory (1929-1992) qui a récemment donné l'essentiel de sa si belle collection à ce musée.

Les mêmes auteurs se sont vu confier la rédaction du catalogue raisonné des tableaux et des dessins du musée Condé de Chantilly. Le duc d'Aumale, comme Léon Bonnat, n'a pas voulu que les œuvres qu'il avait si admirablement choisies puissent quitter Chantilly, même pour être prêtées à des expositions. La présentation de l'ensemble unique des Poussin de Chantilly a non seulement permis la rédaction d'un catalogue exhaustif mais encore, grâce à un mécénat, leur restauration, devenue indispensable. La conservation de Chantilly a proposé, à l'occasion de cette exposition, de rapprocher son *Thésée retrouvant l'épée de son père* de l'exemplaire de la galerie des Offices de Florence. De ces versions, quelle est la meilleure ? Sont-elles toutes deux

Nicolas Poussin,
Le repos pendant la fuite en Égypte,
Winterthur, collection Reinhart

originales, quelle est la part de Poussin et celle de Jean Lemaire (il s'agit d'un rare cas de collaboration entre Poussin et un autre artiste)? Il reviendra aux visiteurs de Chantilly de décider.

L'exposition du Grand Palais a pour seule ambition de réunir les plus beaux tableaux et les plus beaux dessins de l'artiste. Peu manquent à l'appel. En certains cas – nous l'avons dit pour Bayonne et Chantilly, c'est également vrai de la collection Wallace à Londres et de la collection Reinhart à Winterthur – leurs anciens propriétaires n'ont pas désiré qu'elles puissent être prêtées. En d'autres cas, il nous a fallu choisir afin de ne pas priver les visiteurs de musées par ailleurs fort généreux, de tous leurs Poussin (*L'enlèvement des Sabines* du Metropolitan Museum, **fig. 72d**, *L'adoration des mages* de Dresde, **fig. 46f**, le *Paysage avec Polyphème* de l'Ermitage, **fig. 235a**, *La nourriture de Jupiter* de Berlin, **fig. 59d**, *Le frappement du rocher* d'Édimbourg, **fig. 185d**...). Enfin, quelques toiles importantes nous ont été refusées à cause de leur état de conservation (*L'adoration du Veau d'or*, **fig. 47d**, et *Céphale et Aurore* de la National Gallery de Londres, **fig. 37a**). Mais, répétons-le, les absences sont peu nombreuses, compensées par quelques surprises (**cat. 79** et **218**). Plusieurs œuvres importantes ont été restaurées spécialement pour l'exposition (**cat. 72**, **146**, **189**, **225** ; ainsi l'*Autoportrait* de Berlin a-t-il perdu sa surprenante inscription « De lumine et colore » qui a tant fait couler d'encre !) ou n'avaient jamais été prêtées (citons, en tout premier, le merveilleux *Paysage avec Pyrame et Thisbé* de Francfort, **cat. 203**. Nous sommes particulièrement reconnaissant à leurs propriétaires anglais et écossais de nous avoir permis de réunir les deux séries essentielles des *Sacrements* (**cat. 63** à **69** et **107** à **113**).

Nous avons déjà noté l'intérêt du précédent colloque Poussin de 1958-1960. Le nouveau colloque se tiendra à l'auditorium du Louvre du 19 au 21 octobre. Les congressistes se déplaceront à Chantilly. Ils se rendront au Grand Palais et les échanges d'opinions auxquels cette visite ne manquera pas de donner lieu risquent d'être vifs. Confié à Alain Mérot, poussiniste reconnu, ce colloque (international comme ils le sont tous aujourd'hui) réunira les meilleurs spécialistes de l'artiste, toutes tendances confondues. Il sera passionnant de comparer les trente communications de 1994 à celles de 1960. Leurs titres, déjà, reflètent l'évolution des intérêts des spécialistes et les préoccupations actuelles de la recherche. Plusieurs séries de conférences, confiées à des artistes ou à des écrivains de renom, accompagneront l'exposition du Grand Palais.

Les publications poussiniennes en langue française seront abondantes. Nous ne prétendons pas les connaître toutes. Le laboratoire du Louvre et le service de Restauration des musées nationaux annoncent un *CD-Rom* Poussin, un premier numéro de la revue *Techne* consacrée à Poussin ; Plon, la réédition du texte magistral de Claude Lévi-Strauss *Regarder, écouter, lire* ; Somogy, une courte monographie ; Gallimard, un volume de sa collection « Découvertes ». Les écrits sur Poussin, en danois, de Meier Stein feront l'objet d'une édition française attendue de longue date. On nous promet par ailleurs la parution de l'ouvrage d'Hubert Damisch *La Mort de Narcisse* et la réunion en un volume – sous le titre *Sublime Poussin* – des écrits de Louis Marin sur l'artiste. L'excellent *L'École du Silence. Le sentiment des images au* XVII*e siècle*, de Marc Fumaroli, est déjà paru chez Flammarion, qui prépare une nouvelle édition du beau *Rome 1630*, d'Yves Bonnefoy (première parution en 1970) et une traduction française du *Poussin. Dialectiques de la peinture*, d'Oskar Bätschmann, déjà publié en allemand (1982) et en anglais (1990), ainsi qu'un original *ABCdaire* de Poussin. La même maison édite deux ouvrages très attendus : le second volume des *Curieux du Grand Siècle*, d'Antoine Schnapper, plus spécialement consacré aux collectionneurs d'œuvres d'art, donc de tableaux de Poussin, et la réédition du classique « Classique de l'Art » *Poussin* de Jacques Thuillier (1974). Nous avons pu, pour notre catalogue, consulter la partie catalogue raisonné de cette monographie qui sera accompagnée d'une réédition mise à jour des textes et des documents anciens publiés par Thuillier dans les *Actes* du colloque de 1960. Jacques Thuillier, toujours, nous promet une nouvelle *Correspondance* de Poussin (une lettre inédite de l'artiste datée du 29 juin 1641 vient d'être acquise par le Louvre).

Depuis l'édition exhaustive de Charles Jouanny de 1911, les plus belles lettres de Poussin ont été publiées et commentées à plusieurs reprises (préfacées ou posfacées par Blunt, Thuillier, Arikha), mais une nouvelle édition critique, complétée et annotée, fait cruellement défaut.

On nous pardonnera de citer nos propres travaux (en amicale collaboration avec Louis-Antoine Prat) : ils concernent les dessins de Poussin. On sait qu'entre 1939 et 1974, Walter Friedlaender puis Anthony Blunt (et divers collaborateurs) publièrent le catalogue raisonné des dessins de l'artiste en cinq volumes. L'ouvrage, épuisé, est délicat à utiliser. Blunt lui-même avait tenté de le mettre à jour (deux articles dans *Master Drawings*, en 1974 et 1979, un ouvrage général sur les dessins de Poussin, paru en anglais en 1979 ; l'édition française de 1988 est posthume). L'exposition de Fort Worth de 1988 (Konrad Oberhuber), celle d'Oxford de 1990-1991 (Hugh Brigstocke), les articles, les compte-rendus et les notices de catalogues de Bjurström, de Chiarini, de Clayton, de Cocke, de Goldfarb, d'Hattori, de Kamenskaya et Novoselskaïa, de Knab, de Méjanès, de Prosperi Valenti Rodinò, de Sutherland Harris, de Turner, de Widauer, de Zolotov, de bien d'autres, et les travaux sur la Grande Galerie de Van Helsdingen et des Henderson, de Forte et de Sainte-Fare-Garnot ont rendu l'ouvrage caduc.

C'est un nouveau catalogue raisonné que nous publions grâce aux éditions Leonardo. Au contraire du Friedlaender-Blunt (ainsi nommé par commodité par les spécialistes) qui se voulait thématique (comme l'est d'ailleurs le catalogue raisonné des tableaux de 1966 de Blunt, par opposition à celui de Thuillier de 1974), le nouveau catalogue opte pour l'ordre chronologique et ne retient que quelques quatre cents dessins autographes – nous sommes sans doute trop sévères – mais commente et reproduit, en un second tome, plus de mille trois cents feuilles (quelques-unes sont célèbres, comme les fort beaux paysages de Vienne ou du Louvre ou le *Triomphe de Galatée* de Stockholm) qui ont, par le passé, été attribuées à Poussin.

L'exposition du Grand Palais (sans dessins, mais avec quelques tableaux en plus – comme la mystérieuse *Assomption* de Washington que les Parisiens avaient déjà pu admirer en 1982 et le *Triomphe de David* de Dulwich (**fig. 36c**) – et quelques tableaux en moins) sera transférée en janvier 1995 à la Royal Academy de Londres. Un nouveau catalogue sera rédigé par Richard Verdi, spécialiste incontesté, comme on le vérifiera ici même, de la « fortune » de Poussin. La National Gallery (Humphrey Wine), à l'image du Louvre, se propose de réunir quelques tableaux discutés de ses propres collections (comme la *Vénus épiée* et le *Triomphe de Silène*, l'un et l'autre, à nos yeux, parfaitement authentiques) et de les confronter à quelques œuvres poussiniennes de collections britanniques ou européennes. La collection Wallace (Richard Beresford) prépare un dossier sur la *Danse de la vie humaine* (**fig. 90a**) et Dulwich confrontera sa version du *Retour d'Égypte* à celle de Cleveland. Windsor (Martin Clayton) prépare un catalogue de ses admirables dessins de Poussin, dont un choix devrait d'abord être présenté à Dulwich puis dans plusieurs musées des États-Unis (Houston, Cleveland, New York) où se tiendra, organisée par Jacques Thuillier, avec l'appui de Richard Feigen, une exposition au titre prometteur : *Poussin avant Rome*.

Des États-Unis enfin, sont annoncés les ouvrages de Charles Dempsey et Elizabeth Cropper, de Sheila McTighe, d'Anthony Colantuono, de Louise Rice, de Pauline Maguire (sur *La manne*, **cat. 78**, et sur Chantelou) et enfin la monographie d'Ann Sutherland Harris consacrée à *La Sainte Famille à onze figures* (**cat. 210**), propriété commune du J. Paul Getty Museum et de la Norton Simon Foundation.

L'Italie ne sera pas en reste. Trois événements nous paraissent devoir tout particulièrement être soulignés : l'exposition organisée au Palais Barberini (dans le grand salon Pierre de Cortone qui, heureusement pour les cendres de Poussin, n'est guère éloigné des fresques qu'il avait tant admirées d'Andrea Sacchi !) par Rossella Vodret qui réunira les tableaux de Poussin et les œuvres poussinesques demeurées dans les collections publiques romaines (dont le si discuté *Triomphe d'Ovide*) ; celle de la Villa Médicis due

Nicolas Poussin,
Vénus épiée,
Londres, National Gallery

Nicolas Poussin,
Le triomphe de Silène,
Londres, National Gallery

Nicolas Poussin,
Le retour d'Égypte,
Cleveland, The Cleveland Museum of Art

Nicolas Poussin,
Le retour d'Égypte,
Londres, Dulwich Picture Gallery

à Michel Hochmann et à Olivier Bonfait qui reprend le titre de l'ouvrage d'Yves Bonnefoy, *Rome* 1630, centrée sur la Rome artistique du temps de Sandrart ; et enfin le colloque *Poussin, Rome 1630*, co-organisé, en novembre 1994, par l'Académie de France à Rome et son nouveau directeur Jean-Pierre Angremy, la Biblioteca Hertziana et son présent directeur Christoph L. Frommel (auquel participera bien évidemment son autre directeur, poussiniste inconditionnel, Matthias Winner). Une année chargée, passionnante et stimulante, on le constate, d'autant plus qu'elle nous réservera, nous l'espérons, quelques belles surprises !

IV

Ces diverses recherches sur Poussin ne progressent pas du même pas. Certains sujets attirent plus que d'autres. Les spécialistes, tentés par tel type d'approche à la mode, négligent tel champ, pourtant cultivé il y a encore un demi-siècle, dirigent leurs élèves dans telle voie. Chaque pays, chaque génération a ses domaines de prédilection, ses spécialités.

Citons l'exemple d'un domaine en plein renouvellement : les collectionneurs et les amateurs de Poussin. On annonce pour les prochains mois d'importantes publications concernant Serisier (Thuillier, *Revue de l'Art* ; dans le même numéro, Jacques Thuillier et Michèle Bimbenet-Privat feront connaître les deux premiers documents connus et indiscutés sur Poussin, qui datent de 1619 et 1622 – il s'agit d'une reconnaissance de dettes ; c'est en 1612 que Balzac, dans *Le chef d'œuvre inconnu*, fait vivre son Poussin !), Passart (Schnapper, *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*), Chantelou (Boyer et Maguire), Séraphin de Mauroy (Beresford), les collections Orléans (Françoise Mardrus), les amateurs lyonnais (Chomer), Daillon de Lude (Boyer), la comtesse de Dreux-Nancré (Savignac), le marquis de Gouvello (Brejon de Lavergnée), certains collectionneurs romains négligés (Fumagalli), les amateurs de Florence (Mascagni), du Piémont – la terre d'origine de Cassiano (Ciffani et Monetti)... nous regrettons de ne pas les citer toutes.

Mais il est d'autres terres qui paraissent abandonnées et qui attendent qu'on les cultive. On connaît l'ouvrage de Georges Wildenstein sur les graveurs de Poussin au XVIIe siècle (1955-1957, complété en 1962 par Martin Davies et Anthony Blunt). Depuis cette date, si l'on excepte la récente exposition à l'Institut Courtauld organisée

par les étudiants des universités de Londres et de Manchester (*Prints (Re)presenting Poussin*), personne n'a tenté de mettre à jour et d'illustrer le vieil ouvrage d'Andresen (1863). Nous sommes convaincu qu'un examen attentif des fonds de gravures des principaux cabinets d'estampes d'Europe résoudrait bien des problèmes de provenance (et quelquefois d'attribution) encore disputés. Une telle étude qui prendrait en compte la rapide diffusion en Europe de l'œuvre de Poussin permettrait de s'interroger, au détour, sur certaines incongruités : ainsi pourquoi distingue-t-on dans le ciel de l'estampe attribuée à Audran d'après le *Printemps* du Louvre (**cat. 238** et **fig. 238a**) quelques oiseaux que Poussin semble ne jamais avoir peints ?

Citons encore quelques territoires qui mériteraient l'intérêt de jeunes chercheurs : les ventes publiques françaises du XVIIIe siècle négligées par Blunt dans son catalogue raisonné de 1966 (rendons hommage ici à l'exemplaire et si utile dépouillement des catalogues des ventes anglaises du XIXe siècle courageusement entrepris par Burt Fredericksen) ; les guides de villes (Paris tout d'abord) et les récits des voyageurs ; le problème des œuvres de jeunesse connues en deux exemplaires que nous pensons originaux ; certains émules de Poussin (grâce à Doris Wild – dont nous nous reprochons de ne pas avoir cité le nom jusqu'à présent –, personne aujourd'hui ne peut plus confondre Poussin et Charles Mellin, encore inconnu en 1960 ; mais que sait-on de Pierre et de Jean Lemaire qui comptèrent parmi les plus proches collaborateurs de Poussin et pourquoi n'existe-t-il toujours pas une monographie sur le sculpteur Duquesnoy, un fidèle du peintre à Rome et un artiste avec qui Poussin partagea bien des admirations et sans doute quelques idées) ?

Que savons-nous, en dehors de la boîte à perspective étudiée ici même par Avigdor Arikha, sur la méthode de travail de Poussin ? *La mort de Zénobie* de l'Ermitage (**cat. 79**), tableau inachevé comme l'*Éliézer désaltéré* par *Rébecca* (**cat. 236**) et l'*Apollon amoureux de Daphné* (**cat. 242**), permet d'entr'apercevoir la pratique du peintre. Le *Museo cartaceo* de Cassiano dal Pozzo est à la mode et l'on ne compte plus les ouvrages, les articles, les expositions, les colloques qui lui sont consacrés. Cassiano avait entrepris la gigantesque tâche de faire copier par une équipe d'artistes les antiques de Rome – entre autres. On se souvient de l'importance qu'eut pour Poussin le monde de l'Antiquité. Participa-t-il directement au *Museo cartaceo* (nous ne le pensons pas) ? Ou se contenta-t-il d'y puiser les éléments architecturaux, les détails ornementaux et parfois les idées, nécessaires à l'élaboration de ses toiles ? Chez Poussin, les idées théoriques précèdent-elles la main ou interviennent-elles *a posteriori* pour, en quelque sorte, justifier ses tableaux ? Que lui avait appris la France ? Comment le choc ressenti à la découverte de Rome fut-il dominé ? Que savait-il à son arrivée en Italie (nous sommes aujourd'hui plus convaincu que jamais – et la récente restauration du tableau le confirme à nos yeux – que le grand *Saint Denis* de Rouen est bien de la main de Poussin) ? Qui lui souffla les sujets de ses tableaux ou ceux-ci sont-ils toujours de son invention ?

Ces quelques exemples – avec d'autres qu'il serait fastidieux d'énumérer – nous sont venus à l'esprit alors que nous rédigions les notices du catalogue. Nous avons souvent regretté de n'avoir pas eu le temps de résoudre telle question demeurée ouverte (l'origine première du *Saint Jacques le Majeur* du Louvre ; **cat. 31** ; le format primitif du *Temps et la Vérité* peint pour Richelieu ; **cat. 99**), nous promettant bien de le faire à la première occasion. A la vérité, un nouveau catalogue raisonné de l'œuvre peint de Poussin (et des toiles si nombreuses qui, par le passé, portèrent son nom) reste à rédiger. Six ans séparèrent l'exposition du Louvre de 1960 du catalogue, encore irremplacé, publié par Anthony Blunt. Qu'on ne s'interroge plus : bien du travail, quelques beaux lièvres à débusquer attendent, après 1994, les « tâcherons », parmi lesquels nous nous comptons, comme les « penseurs ».

Un dernier mot : on jugera notre recensement partial, incomplet et peut-être fastidieux. La diversité de la recherche poussinienne ne permet-elle pas de prendre la mesure de ce qu'est l'histoire de l'art, discipline à part entière, dont le rôle et la place sont encore si souvent méconnus ?

Nicolas Poussin (?),
Apollon poursuivant Daphné,
localisation actuelle inconnue

Nicolas Poussin,
Saint Denis,
Rouen, musée des Beaux-Arts

V

Le lecteur qui feuilletera rapidement le catalogue de la présente exposition vérifiera que l'essentiel des œuvres exposées vient de France (trente-trois tableaux, non compris le numéro 173 de notre catalogue) et du Royaume-Uni (trente et un, y compris l'Écosse et l'Irlande). Un examen plus attentif lui indiquera que trente tableaux français appartiennent déjà à la Révolution aux collections du Louvre (saluons à nouveau les miracles que constituèrent les acquisitions par le Louvre, en 1869, d'*Apollon et Daphné* (**cat. 242**) et, en 1911, de *L'inspiration du poète* (**cat. 30**) et par Rouen, en 1976, de *L'orage* (**cat. 200**). Ajoutons que les quelques Poussin incontestés des musées territoriaux – Ajaccio, Chantilly (cinq), Cherbourg, Montpellier (deux) – ont tous été donnés ou légués, à l'exception des deux toiles de Rouen, toutes deux acquises (le tableau de Caen, **cat. 17**, provient des collections royales, celui des Andelys, d'une saisie révolutionnaire).

Une question vient tout de suite à l'esprit. Les Français aiment-ils Poussin, l'ont-ils aimé ?

Il n'est pas contestable que l'artiste a eu en France, de son vivant, de fidèles admirateurs. Les collectionneurs parisiens et lyonnais se disputaient à l'envi ses œuvres les

Nicolas Poussin,
Paysage avec nymphe et satyre endormis,
Montpellier, musée Fabre

Nicolas Poussin,
Coriolan supplié par les siens,
Les Andelys, musée

plus célèbres et personne ne peut nier le rôle joué par un Chantelou, un Pointel, un Stella, un Félibien, pour ne mentionner que quelques noms parmi les plus illustres.

Qu'advint-il au XVIIIe siècle et peut-on prétendre, d'un peintre français établi à Rome, qu'il fut en quelque sorte naturalisé anglais (comme Cézanne, d'aixois, est devenu américain) ? Il est vrai que les Britanniques ne se contentèrent pas de collectionner, avec ferveur et non sans quelque orgueil national, les toiles de Poussin (on lira ici même les belles lettres de Reynolds lorsqu'il sut qu'il avait pu acquérir pour le duc de Rutland la première série des *Sacrements*, peinte pour Cassiano dal Pozzo, **cat. 63 à 69**), ils les étudièrent, les aimèrent, leurs écrivains souvent s'en inspirèrent et longtemps l'érudition poussinienne fut majoritairement britannique (comme l'est son doyen, sir Denis Mahon). On rappellera pour mémoire les travaux de deux grands instituts d'histoire de l'art rivaux, le Courtauld et le Warburg et les nombreux articles du *Burlington Magazine* (qui prévoit un numéro spécial consacré à Poussin). On se souvient encore des efforts conjoints et couronnés de succès de la National Gallery de Londres et du musée de Cardiff pour garder pour l'Angleterre le *Moïse sauvé des eaux* peint en 1651

pour un soyeux lyonnais d'origine italienne, Reynon (**cat. 211**). Certes, la Grande-Bretagne n'a pas su conserver tous ses Poussin. La Russie puis l'Amérique se sont saisies de quelques pièces majeures – dans l'indifférence des Français. Qui, dans notre pays, songea à acquérir l'*Orion* (**cat. 234**) entré au Metropolitan Museum de New York en 1924 ? Qui pensa que le *Pyrame et Thisbé* (**cat. 203**), acheté par Francfort en 1931, avait sa place au Louvre ? Ces exemples – on songe également à *L'Annonciation* (**cat. 227**) ou au *Triomphe de Vénus* (**cat. 54**) et à bien d'autres pièces maîtresses que nous avons la chance d'exposer – pourraient être multipliés. La série des Poussin du Louvre était « incomparable », aimait-on répéter avec satisfaction chaque fois que se présentait une opportunité, négligeant la pauvreté des collections provinciales, oubliant surtout les évidentes lacunes de celles de Paris.

Deux possibilités d'enrichir les collections françaises se sont présentées ces dernières années, *La Sainte Famille à l'escalier* (cat. 173) et l'*Olympos et Marsyas* acquis par le Louvre en 1968 (Martin Eidelberg et Eliot W. Rowlands viennent tout récemment (1994) de confirmer sa provenance, les collections des ducs de Mantoue). Elles ont toutes deux bien tristement échoué. Il reste, à notre connaissance, deux Poussin importants en France. Nous nous sentirions gratifié de nos efforts s'ils entraient prochainement dans les collections nationales.

Nicolas Poussin,
Olympos et Marsyas,
Suisse, collection particulière

VI

Peintre-philosophe ou peintre-poète ? La question revient sans cesse. Poussin-a-t-il été le parfait lecteur de Montaigne, sa main a-t-elle été constamment guidée par l'intellect, pour ne pas dire au service d'une doctrine ? Au contraire, comme le note André Gide, a-t-il été assez grand peintre « pour que la pensée triomphante ait su s'assujettir la matière tout en glorifiant celle-ci » ?

La réponse – pour nous évidente – est d'importance mais ne dit pas tout. Elle rend pas compte du miracle d'un art qui saisit, qui plus jamais ne laisse indifférent celui qui un jour a fait l'effort d'en vouloir déchiffrer le secret. Les dons au départ étaient médiocres. Aucune virtuosité ne lui facilite l'entrée dans la carrière. Après l'intriguant séjour parisien, les difficiles premières années romaines, Poussin s'impose rapidement. Inconnu en 1624, il est reconnu en 1627, accepté en 1628, célébre en 1630, rapidement sans rival – mais il a dû abandonner coupoles et galeries à Pierre de Cortone et se contenter de peindre des tableaux de chevalet. Il sait, à partir de 1630, la place qui lui est accordée : peindre peu, guère plus de trois ou quatre tableaux par an, mûrement réfléchis pour une clientèle choisie, rivaliser avec Raphaël et ses émules, « embrasser l'antique avec la dernière ardeur », comme l'écrit Füssli, qui ne l'aimait pas.

Füssli ajoute : « il tenta parfois de raconter une histoire qui ne peut l'être ». Ne pouvait-elle pas l'être ? Poussin ne le pensait pas et s'attacha à le prouver. Il y réussit mieux qu'aucun de ses précédesseurs, qu'aucun de ses successeurs. Pourquoi sait-il à la fois si bien ravir nos sens et nous donner à réfléchir ? Comment cet « attachement aux anciens », cette érudition parfois pédante, aussi bien visuelle que littéraire, ce goût marqué pour les choses de l'esprit, cette intelligence didactique n'ont-ils pas étouffé le génie créateur ? Comment tant de récits archéologiques scrupuleux ont-ils été conduits sans que se relâche ce pouvoir de tension ? Le caractère intellectuel de son art ne nuit jamais à la rêverie, à la méditation, au bonheur des sens. « La pensée se faisait aussitôt image » écrit Gide, « naissait plastique, et ici invention, émotion, forme, métier, tout convergeait et conspirait à l'œuvre d'art ».

Un trait surprend : la sévérité des jugements de Poussin à l'égard de ses contemporains, qu'ils soient Français ou Italiens. Conscience de ses mérites ? Orgueil ? Sans nul doute, mais pourquoi ce refus de partager son savoir ? Poussin n'enseigna pas, ne se voulut pas maître d'école. Pensait-il devoir réserver toutes ses forces à son art ?

Refusa-t-il de se laisser détourner de ce qui l'éloignait de son chevalet ? Ses promenades dans les environs de Rome, ses conversations le soir place d'Espagne avec les artistes de passage et les lettrés avec qui il aimait discourir n'étaient-elles pas encore des distractions qui le conduiraient plus sûrement aux peines et aux joies de son atelier ? Et l'échec parisien n'est-il pas encore l'échec d'un homme qui ne sait créer que dans la solitude et l'isolement que seule Rome – nouveau paradoxe – pouvait lui procurer ? Cette liberté de l'artiste face à ses mécènes et à ses commanditaires, ce refus de toute vie officielle au seul profit de son art, ce choix délibéré, à contre-pied du choix d'un Velazquez, d'un Rubens ou d'un Bernin (ou en France, bientôt, d'un Le Brun) qui surent à la fois créer et servir leurs princes, il faudra attendre le XIXe siècle pour qu'ils soient considérés comme les indispensables conditions à toute création artistique.

Il y a chez Poussin une discipline qui fut celle d'une vie. Mais qui pourrait penser que cette conscience, cette rigueur intellectuelle puissent conduire à cette « délectation » si prisée par le peintre, à ce plaisir et à cette intelligence du regard et de l'esprit harmonieusement confondus, à cette félicité que Poussin voulut faire partager ?

La quête du grand homme est accompagnée de ces apparentes contradictions qui, bien loin de choquer ou de déranger, l'ennoblissent. Modeste à l'égard d'un passé qu'il ne craignit pas d'imiter mais sûr de sa destinée, Poussin servit d'exemple à des générations d'artistes. À l'heure où tant d'eux doutent (et nous font parfois douter), la leçon de Poussin – une des plus ambitieuses aventures spirituelles de l'histoire de la peinture – conforte, exalte, enrichit.

Nicolas Poussin,
La fuite en Égypte,
Paris, collection particulière

216, détail

Jacques Thuillier

Poussin et Dieu

Poussin était-il chrétien ? Certes, et dûment baptisé à l'église de sa paroisse. Était-il catholique ? Assurément, de bonne souche picarde et normande que n'avaient pu contaminer, semble-t-il, les innovations huguenotes ; et la moitié de sa vie s'écoula à Rome, entre la Trinité-des-Monts et Santa Maria del Popolo. Fut-il croyant ? Cette fois, la réponse est moins sûre.

Au temps et dans le milieu où vit Poussin, la libre pensée, ou, comme on disait alors, le « libertinage », est un phénomène très répandu. Il faut rappeler en quelques mots ce qu'a jadis exposé René Pintard dans une grosse thèse, qui, après un demi-siècle, conserve toute sa valeur, et qu'aucun dix-septiémiste (surtout s'il est historien d'art) n'a le droit d'ignorer[1]. Cette époque, qui est celle des Bérulle et des Vincent de Paul, abonde en athées. Devant un personnage aussi complexe que Poussin, et dont l'existence comporte de grands pans d'ombre, le soupçon n'est pas seulement permis : il est en quelque sorte requis.

L'athéisme au temps de Poussin : une présence insaisissable

Au XVIIe siècle, l'Église catholique est toute puissante en France. Elle dispose d'une autorité spirituelle prestigieuse par sa tradition, et qu'un renouvellement profond vient de parer, depuis la fin du siècle précédent, de tout l'éclat du modernisme. Elle possède une assise économique sans égale du fait, notamment, de la richesse des couvents et des abbayes. Chantelou rapporte que Colbert, en septembre 1665, déclara devant lui « qu'il y en a[vait] dans ce royaume pour plus de cent millions de rente[2] ». Elle détient une grande partie des leviers politiques : de 1630 à 1661 c'est un cardinal qui pratiquement gouverne l'État, et si Mazarin comme Richelieu mènent une politique « française » et non « catholique », le pays n'en apparaît pas moins, aux yeux de l'étranger comme des peintres, guidé parmi les tempêtes qui submergent l'Europe par un timonier à robe rouge. Mis à part un contingent notable de protestants qui prend bien soin de ne pas se laisser oublier, tous les Français sont considérés comme autant de fidèles. Mais ce n'est qu'une vue superficielle. La Renaissance avait suscité beaucoup d'« esprits forts ». Le fanatisme des guerres de Religion et leurs atrocités entraînèrent bien souvent, au départ du siècle, un véritable détachement vis-à-vis de toute foi. Répétons le propos si souvent cité, et certainement fondé sur une expérience directe, du père Mersenne : « Paris est à lui seul affligé d'au moins cinquante mille athées » (1623). Il n'en va guère autrement pour Rome où Poussin, la trentaine passée, va résider jusqu'à sa mort : « Il n'y a lieu au monde où la vertu soit si proche du vice, ni où le bien soit plus meslé avecque le mal »[3].

Ce terme d'« athées » doit être précisé. Tous les témoins s'accordent à en reconnaître des espèces très variées. Une bonne partie d'entre eux – hommes et femmes – sont des indifférents qui désormais se soucient de leurs intérêts ou de leurs plaisirs plus que des prônes de leur curé – quitte à être repris par la crainte de l'enfer sur le retour de l'âge ou à l'approche de la mort. Une autre partie est faite d'esprits cultivés qui ne peuvent adhérer aux dogmes de l'Église et restent sceptiques sur la virginité de Marie, la vertu miraculeuse des reliques ou l'obligation du carême, mais qui croient à un être suprême et omniprésent : certains – fait notable – sont même de véritables mystiques. Une troisième famille s'est entièrement dégagée de toute croyance religieuse, souvent par confiance dans le rationalisme, parfois par spéculation philosophique. Et dans chaque catégorie se rencontrent les attitudes les plus variées. Les uns n'ont de cesse avant de s'affirmer jusqu'à la provocation : ils font gras le vendredi saint ou soutiennent publiquement des idées subversives. D'autres, certainement les plus nombreux, prennent soin de se tenir aussi loin que possible de ces matières dangereuses, et ménagent leur tranquillité par les concessions indispensables : communion pascale à tout le moins, messe dominicale et politesse avec le curé de la paroisse. D'autres encore, et ce sont bien souvent les plus audacieux de pensée, cultivent toutes les apparences de la dévotion, et vont jusqu'à entrer dans les ordres pour y trouver un confortable abri. Plus d'un obtient en commande une bonne abbaye, certains même un siège épiscopal. « Vrais Troglodytes, ou rats de village », selon l'expression du père Garasse, ils prospèrent dans l'ombre, s'entraident et ne craignent pas les coups. Leur respect des conventions les rend difficiles à déceler : et quand le soupçon les atteint, il est trop tard. Ils se sont mis en crédit, par leur érudition religieuse quelquefois, plus souvent par leur habileté politique ou leur talent littéraire. Qui pourrait toucher à un abbé de Boisrobert, le familier indispensable de Richelieu, l'homme le plus serviable et le plus sollicité de la cour, mais dont tout le monde, y compris son maître, soupçonne qu'il ne croit ni à Dieu ni à diable ?

Ces « libertins », à quelque famille qu'ils appartiennent, ont au moins un point en commun : ils ne s'inquiètent pas de rapporter

1. René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, 1943 ; *reprint* avec un important avant-propos de l'auteur, Slatkine, Genève, 1983.
2. Chantelou, 1885, p. 160.
3. Lettre de Guez de Balzac à M. d'Ambleville, citée par René Pintard, *op. cit.*, p. 114 ; *cf.* J. L. Guez de Balzac, *Œuvres*, 1665, t. 1, p. 98.

à Dieu leurs pensées et leurs actes, ils n'attendent de lui ni secours sur terre ni récompense après la mort. Ils se livrent à des jouissances matérielles que ne grève plus la crainte du péché, ou à la recherche rationnelle des secrets de la nature, ou à la réflexion philosophique sur le modèle des sages antiques et de Montaigne. La libre pensée s'accompagne volontiers de l'érudition ; elle est fréquente chez les lettrés, qui ont beaucoup lu, et les artistes, qui ont souvent voyagé. Et chez eux elle est en général invisible. Au milieu de la foule des croyants, qui comprend elle-même les dévots les plus exaltés et les fidèles les plus tièdes, comment déceler des athées de condition modeste, pour peu qu'ils soient prudents ? D'autre part, l'Église est trop consciente du danger de contamination qu'ils représentent pour les désigner du doigt. Elle lutte contre eux, mais à moins de scandale public, évite de sévir. De sorte qu'à trois siècles de distance il nous est bien difficile de deviner la vérité des cœurs et des esprits.

C'est dire que le cas de Poussin n'est pas simple à régler. Comment le peintre des *Sacrements* (**cat. 63-69** et **107-113**) pourrait-il ne pas avoir la foi ? Comment l'ami de Naudé ne serait-il pas suspect ? On se contente le plus souvent d'invoquer une évidence, qui par malheur peut jouer dans les deux sens.

On objectera peut-être que la question importe peu. La foi de Poussin fut affaire entre lui-même et sa conscience. La qualité de ses œuvres n'est pas en jeu. Il a peint des tableaux religieux, certes ; mais dans le sujet d'une peinture, quel qu'il soit, se croisent toujours des significations assez diverses pour que le génie puisse en tirer un chef-d'œuvre. L'historien d'art est-il vraiment tenu de violer le secret des cœurs ? Doit-il et peut-il s'avancer dans ces zones obscures et mouvantes où il ne saurait capturer aucune vérité positive ?

Pour notre part, nous n'avons jamais voulu jusqu'ici aller plus loin qu'évoquer le problème, sans tenter d'offrir une réponse[4]. Nous en serions resté là si dans les études sur Poussin les commentaires religieux ne cessaient de se développer. On a pu, il y a quelques années, le présenter comme un véritable héros de la Contre-Réforme, soutenu par des convictions sans faille. Depuis quelque temps, on va jusqu'à découvrir dans des œuvres d'apparence innocente tout un jeu caché de significations religieuses. Les exégètes sont arrivés à tirer tant de richesses de la moindre toile qu'on est en droit de se demander s'il s'agit là de trésors mystiques ou de fausse monnaie. Et c'est alors que la moindre rigueur mentale impose, en préalable à tout commentaire, la question par laquelle nous commencions : Poussin était-il croyant ?

Aujourd'hui pas plus qu'hier, nous ne sommes en mesure de répondre catégoriquement dans un sens ni dans l'autre. Mais une bonne méthode historique commande d'examiner les pièces du dossier.

Le témoignage du milieu

En France, au XVIIe siècle, on ne naît pas « mécréant ». On le devient par la fréquentation d'un milieu où l'on a rencontré tantôt de joyeux compagnons sans scrupules moraux, tantôt des érudits séduits par une pensée rationaliste. Selon l'expression souvent employée par ces « libertins » eux-mêmes, on est « tiré du niais », « déniaisé » par ce milieu ; et les amitiés qu'on peut y avoir nouées suffisent souvent pour jeter le soupçon même sur une apparente orthodoxie. Est-ce le cas pour un peintre comme Poussin ?

Les renseignements fournis par ses biographes s'accordent à ce que nous constatons par ailleurs pour nous assurer qu'il avait fait de bonnes études. Ce qui, à cette époque, signifie qu'il avait fréquenté, probablement jusqu'à la classe de rhétorique, un collège religieux. Il avait donc reçu dès sa jeunesse une solide formation touchant à la fois les principes de la religion et les règles de vie d'un bon chrétien.

Nous avons avancé que ce collège pourrait être celui que les jésuites venaient de rouvrir à Rouen. Ce ne saurait être, jusqu'à nouvel ordre, qu'une hypothèse. Seule chose certaine, on retrouvera Poussin, toute sa vie, en relations directes avec l'ordre jésuite. Ce sont les pères du collège jésuite de Paris qui, en 1622, confient à ce jeune peintre six panneaux pour les décors destinés à célébrer la canonisation de saint Ignace et de saint François Xavier (et ces toiles y seront conservées au moins jusqu'à l'expulsion de l'ordre). En Italie c'est pour le Collegio Romano qu'il compose, rapporte Passeri, un apparat des Quarante Heures. Il est lié au père Ferrari, qui obtient de lui – fait exceptionnel – un dessin pour l'illustration de ses *Hesperides* (**cat. 105**), et on le voit intercéder à la cour de France pour qu'on accorde à ce jésuite la permission de dédier son ouvrage à Louis XIII. On le voit aussi, à la demande de Sublet, peindre pour le noviciat de Paris son *Miracle de saint François Xavier* (**cat. 100**), apparemment en plein accord avec les pères et pour leur plus grande satisfaction. À Rome, tout porte à croire qu'il fréquenta le père Kircher, ou du moins lut ses ouvrages. En regard, on ne saurait citer des indices précis de relations avec les autres ordres, mis à part les Minimes de la Trinité-des-Monts, ses voisins, et notamment le père Niceron : il avait en commun avec eux au moins l'intérêt pour les problèmes de l'optique.

Ces liens avec les jésuites ne sauraient être sous-estimés, et nous croyons que Paola Santucci a eu parfaitement raison de souligner les coïncidences d'intérêts[5]. Poussin put tenir d'eux, dès la France, voire dès le collège, ce qui va se préciser peu à peu comme une pensée néo-stoïcienne. Son attention put être très tôt attirée sur le problème fondamental de la grâce, qui viendra se placer au centre même de son œuvre. Par la suite il paraît avoir accordé un intérêt marqué aux spéculations hardies des jésuites sur les religions antiques et sur une préfiguration du christianisme qui ne fût pas le privilège exclusif du judaïsme, notamment celles du père Kircher touchant l'Égypte et les hiéroglyphes.

Mais on sent bien l'ambiguité de ces contacts. Le néo-stoïcisme imprègne la méditation religieuse du début du XVIIe siècle français ; mais une autre tradition, celle de Montaigne, fait de cette philosophie la règle de vie du « libre penseur ». La notion de grâce est au centre de toutes les querelles théologiques du temps ; mais elle peut être ramenée à son contenu fondamental, soit la grande interrogation de l'homme sur le destin, ou, comme écrit Poussin lui-même, sur la « Fortune ». La parenté des religions antiques peut aussi bien exalter le christianisme comme révélation suprême, que conduire au doute généralisé. Ici encore, l'interprétation dépend des cercles fréquentés. Or Poussin côtoya les plus divers. Et pour réduits que soient nos renseignements, il faut bien constater qu'ils sont fréquemment suspects.

Poussin paraît avoir toujours reconnu que l'homme qui décida

4. Rappelons qu'en 1967 (I, p. 177-207) Anthony Blunt avait consacré à ce même problème un chapitre à la fois documenté et mesuré.
5. Santucci, 1985.

de son destin fut Quentin Varin. Si l'on commence à se faire une idée de l'art de ce peintre, sa personnalité échappe toujours. On admet qu'il séjourna en Italie, et bien souvent les artistes revenaient de ce voyage plus ou moins « déniaisés ». Fut-ce le cas ? Une tradition veut qu'à Paris, par la suite, il se soit lié avec le poète Étienne Durand, et que, lorsque celui-ci fut condamné et rompu vif sur la place de Grève en 1618, il ait cru bon de se cacher au plus vite. À vrai dire, on reprochait à Durand l'impression d'un libelle offensant pour le roi, et non son athéisme ; de plus, cette tradition paraît bien fragile. Mais si elle avait un fond de vérité, il faudrait admettre que Varin ait eu des amis compromettants, et précisément dans ce milieu où le libertinage, sous toutes ses formes, était le plus répandu et le plus agressif.

Le Paris où le jeune Poussin arrive vers 1612 est, répétons-le, fortement contaminé par l'athéisme. Tout particulièrement la cour, où il semble s'introduire très vite. Nous ne savons rien sur le « gentilhomme du Poitou » qui se fait son premier protecteur, et bien peu sur cet Alexandre Courtois, « mathématicien du roi » et logé au Louvre, qui avait collectionné les gravures d'après Raphaël et Jules Romain, et que Poussin désigna comme l'un des hommes qui avaient eu une influence décisive sur sa carrière. La troisième amitié fut celle du Cavalier Marin. On tenait alors cet Italien pour le plus grand poète vivant de toute l'Europe, et tout porte à croire que son ascendant sur un peintre encore obscur et pauvre fut très considérable. Or la fréquentation de Marino ne pouvait qu'affiner le goût d'un artiste : mais nul n'aurait osé dire qu'elle était propre à retenir un jeune homme dans le droit chemin du conformisme et de la dévotion.

À Rome, Poussin est aussitôt introduit dans l'entourage d'Urbain VIII et de son neveu le cardinal Francesco Barberini. Il y trouve la protection et l'amitié du Cavalier dal Pozzo, commandeur de l'ordre de San Stefano. Or ce milieu qu'on pourrait imaginer tout pénétré de pensées dévotes est en fait très mêlé. La poésie, la littérature, l'érudition et les divers arts y sont trop appréciés pour qu'on regarde de près si le talent n'a pas été contaminé par des idées redoutables. De 1631 à 1641 n'y rencontre-t-on pas, directement protégé par Cassiano dal Pozzo, un Jean-Jacques Bouchard, dont le journal, qui a été conservé, prouve qu'il était l'un des plus grands « libertins » de son temps, par son athéisme convaincu comme par son esprit sceptique et ses mœurs scandaleuses[6] ? Le plus scabreux est que Bouchard jugea bon de léguer ce journal à Cassiano, avec « un gros recueil de vers les plus impies que l'on se puisse imaginer, et latins, et français, et italiens » et « je ne sçay combien de liasses de lettres de personnes les plus infâmes, les plus desbordées et les plus descriées en matière des vices de ce pays [...] » Or Bouchard n'était pas seul à rôder autour de cet érudit fameux. On rencontre des Italiens comme Gian Vittorio Rossi ou Agostino Moscardi, et des Français comme Naudé, grand ami de Bouchard et tout aussi « déniaisé » que lui, Pierre Bourdelot ou Jean de Montereul. Il n'est guère de milieu où Poussin, dans ces années 1630, pouvait mieux être conduit (s'il ne l'avait déjà fait) à remettre en cause toute croyance. Et il ne s'agit pas là de relations distantes. À Paris, en 1641-1642, Poussin retrouvera Naudé et Bourdelot, et nous savons qu'ils y faisaient ensemble de « petits festins ». Pire, ils s'adjoignaient l'audacieux Gassendi, le médecin Richer, et l'un des esprits libres de Paris les plus notables, Guy Patin[7]. Croit-on que Poussin pouvait partager leur conversation sans participer le moins du monde à leurs idées ?

Reconnaissons toutefois que nous ne saurions aller plus loin. On ne rencontre pas le nom de Poussin dans les papiers de Bouchard, ni sous la plume de Patin. Naudé et Bourdelot parlent volontiers de lui, et en termes qui prouvent une véritable familiarité, mais dans des lettres à Cassiano dal Pozzo, et naturellement il n'y est fait aucune allusion à des idées compromettantes. De sorte que nous ne possédons aucune preuve positive. Il serait certes bien singulier que Poussin ait eu des fréquentations si dangereuses tout en gardant intacte une foi de charbonnier : mais non pas impossible. Les hommes, écrivait Montaigne, sont « faits à lopins »...

Le témoignage des textes

On se trouve donc réduit à interroger les écrits des contemporains. Or, fait remarquable, la plupart de ceux qui évoquent Poussin évitent de parler de sa religion. Rien chez Sandrart, qui avait fréquenté personnellement le peintre à Rome au début des années 1630 ; rien chez Loménie de Brienne, qui savait beaucoup de choses. Dans les longs textes laissés par les trois biographes principaux, Bellori qui était abbé, Passeri qui était prêtre et Félibien qui était pieux, nul trait de dévotion n'est signalé, nul trait d'irréligion non plus. On loue chez lui toutes sortes de vertus, intellectuelles ou domestiques : on se tait à propos de celle-là.

Il y a pourtant une exception. Racontant la mort de Poussin, Passeri déclare que « sur le coup de midi il rendit l'âme après s'être réconforté de tous les sacrements de l'Église en parfait chrétien et catholique ». L'abbé Nicaise, à Rome à ce moment, n'en souffle mot, et préfère évoquer la foule présente aux funérailles. Mais Jean Dughet, écrivant quelques jours après à Chantelou, confirme que Poussin a rendu l'âme « *con sentimenti tanti devoti, che li sacerdoti che l'assistavano, mosti da cordoglio innusitato, compiansero anch'essi il fine di cosi illustre ingegno* »[8]. Or, malgré l'apparence, ce trait peut inquiéter plus que rassurer. Tous ceux qui sont familiers avec le XVIIe siècle savent que plus la piété d'un personnage a été suspecte, plus on insiste sur l'humilité avec laquelle il a reçu l'extrême-onction. La « bonne mort » est un point auquel l'Église attache la plus grande importance, car la contrition dernière assure le salut du pécheur, et en même temps elle offre un modèle aux croyants trop tièdes et un avertissement aux esprits forts. Il est extrêmement rare que le prêtre de la paroisse, avec l'appui de la famille, ne réussisse à l'obtenir. On n'imaginerait guère que Poussin, quelles que fussent ses convictions profondes, eût refusé les sacrements. Au reste, dans le délabrement où se trouvait le moribond, il devait être bien difficile de distinguer entre la douleur morale et la souffrance physique...

Faute d'autres témoignages, il faut se tourner vers Poussin lui-même. Hélas, il ne s'est jamais expliqué sur ce point. On se trouve réduit à sonder les quelques textes qu'il a laissés.

En premier s'offrent les testaments, qui se succèdent depuis 1640. Nous conservons plusieurs d'entre eux. Ils commencent évi-

6. Voir l'excellente édition des écrits de Jean-Jacques Bouchard due à Emanuele Kanceff, Turin, 1976, 2 vol., et sa longue et lucide préface.
7. Voir la lettre de Bourdelot à Cassiano dal Pozzo en date du 1er mai 1642 ; Thuillier, 1960 (2), II, p. 66.
8. Lettre de Jean Dughet à Paul Fréart de Chantelou en date du 1er décembre 1665 ; *Correspondance*, 1911, p. 479, 480.

demment par les ordinaires professions de foi et les invocations rituelles : il faut les prendre pour ce qu'elles sont, des formules notariales stéréotypées, où Poussin n'a même pas fait introduire quelque variante tant soit peu personnelle. En revanche les clauses ont été dictées par lui. Or tout souci de religion en est absent : aucun legs à un couvent ou à une institution charitable, aucune fondation de messes pour le repos de son âme[9]. Dans le dernier testament, celui du 21 septembre 1665, où la cérémonie funèbre est évoquée en détail, les dépenses sont réduites à un strict minimum : le corps sera porté à San Lorenzo sans pompe aucune, exposé avec quatre torches, et enseveli dans l'église, à laquelle Poussin laisse « tout ce qu'on lui devra raisonnablement, et pas autre chose ». Il y aura quatre cierges à l'autel et une messe chantée, sans plus. Pourtant Poussin est fort riche. Jean Dughet trouvera ces funérailles trop mesquines, et, passant outre la volonté du défunt, il dépensera soixante doubles au lieu des vingt prévus[10]. N'interprétons pas cette parcimonie comme un trait d'avarice : elle désigne, croyons-nous, une attitude proprement stoïcienne vis-à-vis de la dépouille humaine. Attitude qui peut certes se confondre avec le néo-stoïcisme chrétien, alors très vivant, mais aussi avec une philosophie directement inspirée par l'Antiquité. En tous cas, elle était rarement suggérée par le clergé...

En dehors des testaments, il nous reste plus de deux cents lettres, pour une bonne part écrites de la main du peintre. Qu'en tirer du point de vue religieux ?

Remarquons au préalable que toute correspondance, même autographe, doit être soumise à critique. La personnalité de l'interlocuteur compte grandement dans la proportion des conventions et des confidences que comporte tout échange. Surtout dans le cas de Poussin, qui semble bien varier le ton et le contenu selon le destinataire. Or nous avons perdu les ensembles qui eussent sans doute été les plus dépouillés d'artifice, les lettres à des peintres amis comme Lemaire ou Stella, ou à des amateurs tout dévoués comme Serisier ou Pointel. La plupart des lettres conservées sont adressées à Cassiano dal Pozzo et surtout à Chantelou. Ces deux personnages sont encore inégalement étudiés ; mais leur propre psychologie nous échappe pareillement. Commandeur de l'ordre de San Stefano, étroitement lié à la personne même des Barberini, dal Pozzo se devait de montrer des dehors édifiants. Carlo Dati, dans l'éloge qu'il publia en 1664, vante sa piété. Il se peut qu'elle ait été réelle. Mais, répétons-le : force est aussi de constater qu'il tolérait autour de lui bien des amis suspects. Touchant sa foi personnelle, il convient donc de rester extrêmement prudent. De toute manière, il semble bien que Poussin garde avec lui des formes qui excluent confidences et connivences.

Quant à Chantelou, il n'est guère plus facile à juger. Il devait sa carrière à son cousin Sublet de Noyers, qui politiquement s'appuyait sur les jésuites ; mais cet homme d'État, qui, un temps, se pensa appelé à recueillir l'héritage de Richelieu et gouverner la France, reste évidemment impénétrable. Chantelou, après la mort du ministre, refusa les avances de Mazarin. Il préféra se glisser dans l'entourage du prince de Condé, et il fréquenta le salon littéraire (et surtout politique) de Scarron : deux cercles parisiens peu réputés pour leur attitude dévote. En 1665, lors de la conversation avec Colbert dont nous avons parlé, il répond au ministre (et c'est lui-même qui prend soin de le rapporter) « que les gens d'Église, principalement les moines, sont si riches et acquièrent tant tous les jours qu'il était bon d'y mettre ordre ; qu'au Mans presque tout le bien du pays est aux gens d'Église ; que même encore depuis la réforme des ordres, les réformés acquièrent incessamment[11] [...] ». Ce sont là des propos d'économiste, et une opinion déjà fort répandue. Mais de la critique de l'Église à la critique de la religion, le fossé est souvent franchi.

L'affection que Poussin portait à Chantelou aurait pu donner lieu à quelques lettres où pussent apparaître les convictions religieuses de l'un ou de l'autre : mais s'il y en eut, Chantelou, de toute manière, se devait de les écarter de l'ensemble qu'il conservait, et sans doute communiquait parfois aux « curieux ». Une fois pourtant, on y voit Poussin évoquer un fait qui touche à la religion. « Il ne se passe ici », écrit-il, « rien de nouveau plus remarquable que les miracles qui se font si fréquemment que c'est merveille. La procession de Florence y a apporté un crucifix de bois de co ... (?) à qui la barbe est venue, et les cheveux lui croissent tous les jours de plus de quatre doigts. L'on dit que le pape le tondra un de ces jours en cérémonie[12] » Le passage a de quoi déconcerter. N'en tirons pas trop vite des conclusions trop tranchées. Les meilleurs esprits religieux étaient des premiers à blâmer ces dévotions populaires, et les autorités, au nom de la véritable foi, montraient beaucoup de sévérité lors de ces éclosions subites de miracles. Mais les libertins ne se retenaient pas de les railler ; et le style de Poussin prend ici un tour singulièrement narquois...

Ailleurs, Poussin ne parle pas de la religion, si ce n'est à propos des critiques que l'on fait à ses tableaux ; et du reste il s'agit le plus souvent de scènes de l'Ancien Testament – plus précisément de la vie de Moïse – et la dévotion proprement dite n'est pas en cause. On lui reproche d'avoir, dans son *Frappement du rocher* de 1649 (**cat. 185**), montré l'eau coulant dans un lit profond « qui semble n'avoir pu être fait en si peu de temps, ni disposé par la nature dans un lieu aussi sec et aussi aride que le désert où étoient les Israélites[13] ». Visiblement touché par cette remarque de bon sens, Poussin proteste et avance sur le merveilleux, le finalisme et la création du monde une série d'idées assez peu originales et guère plus convaincantes, qui procèdent moins d'une conviction de mystique que de l'argumentation plus ou moins spécieuse de l'avocat[14].

Il est sans doute plus intéressant d'interroger l'ensemble même de cette correspondance, et de chercher si le détail, depuis les mots employés jusqu'aux attitudes mentales, ne laisse pas entrevoir, à l'insu de Poussin, quelques traits de sa pensée profonde.

Une première remarque s'impose aussitôt. Poussin ne parle jamais d'enfer ou de paradis, ni même d'au-delà, ou de récompense

9. Sur ce point il n'y a aucune variation de testament à testament. Celui de 1642, rédigé avant de quitter Paris, spécifie déjà que Poussin « veult et ordonne son corps mort estre inhumé et enterré en l'église parrochialle du lieu ou il deceddera, et que pour ladite sépulture il soit retribué ce qui est accoustumé ».

10. *Cf.* la lettre de Jean Dughet citée à la note 8.

11. *Op. cit.* à la note 2, p. 160.

12. Lettre à Chantelou du 8 mai 1650 ; *Correspondance,* 1911, p. 414.

13. Lettre de septembre 1649 à Jacques Stella, rapportée par Félibien (1685, éd. 1690, II, p. 356, 357).

14. On sait par Félibien (1685, éd. 1690, II, p. 339-340) qu'en 1642 les ennemis de Poussin, pour critiquer le tableau du Noviciat (**cat. 100**), publièrent « partout que le Christ qui est dans la gloire avoit trop de fierté, & qu'il ressembloit à un Jupiter tonnant » : reproche qui pourrait bien contenir une accusation sournoise de paganisme. Poussin crut bon d'y répondre dans la fameuse lettre à Sublet de Noyers en arguant qu'il ne saurait « jamais s'imaginer un Christ, en quelque action que ce soit, avec un visage de torticolis ou d'un père douillet, veû qu'estant sur la terre parmi les homme il estoit mesme difficile de le considerer en face » (*ibidem,* p. 347).

dans une autre vie. Il évoque souvent la mort, celle des autres, et, dès la fin des années 1650, la sienne propre. Il ne la craint pas, et il semble que les diverses disparitions qui l'entourent ne le touchent que modérément. On s'est étonné de ne rencontrer dans les lettres à Chantelou que de brèves condoléances lors de la mort de Sublet (10 décembre 1645, 21 janvier 1646) ; plus encore, du ton presque indifférent avec lequel il annonce la disparition de Cassiano dal Pozzo (lettre du 24 décembre 1657). Le mot lui-même apparaît de plus en plus souvent dans ses lettres à partir de cette date. Mais jamais il ne s'accompagne – même lorsqu'il s'agit de la mort de sa femme – de quelque allusion à la mansuétude divine, à une réunion dans l'au-delà. L'idée de vie éternelle lui semble étrangère.

Allons plus loin. Il aborde dans ces lettres bien des problèmes : mais ils sont toujours dépouillés de leur dimension religieuse. Il lui arrive très souvent d'employer des locutions banales telles que « Dieu nous garde », ou « Dieu veuille que ce soit bientôt », ou « à la gloire de Dieu et au bonheur de notre pauvre France ». Mais hormis ces formules (et naturellement les allusions aux sujets de ses tableaux), Dieu n'apparaît jamais. Poussin préfère parler du sort, ou de la Fortune. Ainsi lorsqu'il déclare à Chantelou qu'il aimerait voir ses sept *Sacrements* « convertis en sept autres histoires où fussent représentés vivement les plus estranges tours que la fortune ait jamais joués aux hommes, et particulièrement à ceux qui se sont moqués de ses efforts », ajoutant : « Ces exemples ne seraient pas à l'aventure de petit fruit rappelant l'homme par leur vue à la considération de la vertu et de la sagesse qu'il faut acquérir pour demeurer ferme et immobile aux efforts de cette folle aveugle. »[15] Étrange parallèle, d'autant que dans le texte qui suit cette belle déclaration de morale stoïcienne, il n'est jamais question de la bonté divine, ou de la prière, ou d'aucun mode de consolation proprement chrétien... Avouons que la lecture de ces quelques deux cents textes ne donne jamais l'impression que Dieu ait quelque part dans la vie journalière de Poussin.

Le témoignage des œuvres

Au bout du compte le meilleur témoignage sur la pensée d'un peintre n'est-il pas à chercher auprès de ses tableaux ? Oui, car il s'y exprime consciemment et inconsciemment ; mais avec cette réserve que le sujet et parfois toute une part de l'affabulation peuvent être dictés par le destinataire, qu'il s'agisse d'une institution, d'un client ou même d'un ami. Quelque indépendance qu'il se soit ménagée, Poussin n'échappe pas entièrement à cette contrainte.

Elle apparaît évidemment dans les œuvres du début. Le *Saint Denis* de Saint-Germain-l'Auxerrois, les divers épisodes de la vie de saint Ignace et de saint François Xavier brossés pour les jésuites, la *Mort de la Vierge* peinte pour Notre-Dame : on ne saurait certes rien conclure de ces choix touchant le sentiment religieux personnel de Poussin. Il n'y a guère plus à tirer d'œuvres conservées, comme le *Martyre de saint Érasme* (**cat. 26**) placé à Saint-Pierre de Rome, et dont les chanoines surveillèrent certainement de très près la conception, ou l'*Apparition de la Vierge à saint Jacques* (**cat. 31**), destinée à Valenciennes, sans doute moins contrôlée, mais d'une iconographie aussi pauvre que la conception plastique est brillante, ou la petite *Translation miraculeuse de sainte Rita de Cascia,* sujet qui ne semble pas avoir mobilisé l'inspiration de Poussin, ou encore la *Sainte Marguerite* (**fig. 86a**), où il semble suivre avec docilité l'iconographie traditionnelle sous l'autorité de Raphaël. Il en va de même pour les trois toiles religieuses peintes pour la Cour de France, en 1641-1642, et pour lesquelles Poussin n'eut évidemment pas les mains libres. Nous sommes ici dans le domaine de la commande, et l'on remarquerait plutôt chez l'artiste, pour ce qui concerne l'invention, une sorte de conformisme, qui peut s'interpréter aussi bien comme prudence que comme manque d'enthousiasme.

Si l'on quitte ces quelques pièces destinées pour la plupart à être placées sur des autels, donc conçues pour remplir une fonction précise, on s'aperçoit que la production religieuse de Poussin se divise pratiquement en quatre groupes : les sujets illustrant l'Ancien Testament, les Vierges et Saintes Familles, les épisodes tirés de la vie de Jésus et des apôtres, et les Sacrements.

Une première remarque s'impose aussitôt : la place infime réservée aux saints dès que Poussin n'a plus affaire au retable d'église. La *Vision de sainte Françoise Romaine* fait exception : mais on sait qu'elle fut peinte pour le cardinal Rospigliosi, et le traitement allégorique du sujet semble bien avoir été imposé, ou du moins conseillé, par ce dernier, comme bien des années auparavant pour la *Danse de la Vie humaine* (**fig. 90a**). Poussin, dès qu'il se trouve libre, évite les apparitions, les martyres, les miracles. Il resserre l'univers religieux autour du Christ, des grands épisodes de sa vie, et des apôtres qu'évoquent les Évangiles. Point de saint Sébastien, de saint Roch, de sainte Agathe, ou d'ange gardien. Il donne même bien peu de place à la Madeleine, qui n'est représentée qu'à propos de la vie du Christ et jamais seule, ce qui l'éloigne aussi bien de l'inspiration d'un Vouet que de la pensée d'un Bérulle. On dirait qu'il fuit tout ce qui pourrait provoquer une effusion facile. Cette attitude est celle de nombreux esprits éclairés du temps, qui, sans exclure l'intercession traditionnelle des saints guérisseurs ou des fondateurs d'ordre, rappellent que le fidèle doit se tourner d'abord vers le Christ. On la rencontre particulièrement dans le courant janséniste et à l'Oratoire. Il serait erroné de l'interpréter comme une tendance protestante. Elle répond au vœu même du concile de Trente. Reste qu'elle va à l'inverse de cette religion sensible au cœur qu'avait aussi prônée la Contre-Réforme, et de la piété traditionnelle proche et confiante, qu'elle avait cherché à recueillir, ranimer et guider.

On dira que Poussin retrouve cette piété sensible avec les Vierges et Saintes Familles. Il s'est manifestement plu à ces sujets. Mais là recommence l'ambiguïté. Toiles de dévotion, ou délicates évocations de la maternité, du bonheur familial, des beaux enfants qu'il n'avait pas eus et qu'il multiplie à plaisir dans pareilles toiles ? On peut les goûter et les vanter de vingt façons : mais elles l'ont rarement été pour leur intériorité religieuse, et l'Église, contrairement à celles d'un Raphaël ou d'un La Tour, ne les a jamais adoptées comme images de piété.

En va-t-il autrement avec les fameux *Sacrements* (**cat. 63-69** et **107-113**) et les épisodes de la vie du Christ ? Réagissant à la fois contre les fantaisies intellectuelles du « maniérisme » et l'interprétation « moderne » des caravagistes, Poussin traite ces sujets selon leur dimension historique, et du coup se fait applaudir des lettrés. Mais il supprime aussi l'effet lyrique et la charge émotive. Ces évocations savantes qui satisfont la raison provoquent-elles encore le

15. Lettre du 22 juin 1648 à Chantelou ; *Correspondance*, 1911, p. 384.

recueillement et l'effusion pieuse ? Il nous est difficile, à plus de trois siècles de distance, d'en juger sans tomber dans l'anachronisme. Le Bernin, rapporte Chantelou, se met à genoux devant les *Sacrements* pour les mieux voir, et s'écrie devant la *Confirmation* (cat. 108) : « *Che devozione ! Che silenzio*[16] ! » Mais quelle était la part de l'admiration esthétique ? Il ne fait pas de doute qu'avec ces deux séries Poussin affirmait et glorifiait l'un des éléments fondamentaux de la religion catholique. Mais, au cœur de cette apologie, y avait-il une conviction personnelle et un élan profond, ou simplement un commentaire poétique ? Tout le problème est là : et plusieurs réponses sont possibles.

Paradoxalement ce sont les tableaux consacrés à l'Ancien Testament qui peuvent inquiéter sur la foi de Poussin. Le peintre a volontiers traité ces sujets, qui touchaient à la religion, mais non pas à la dévotion, et où quelque écart dans l'affabulation pouvait être repris comme une faute, mais non blâmé comme un sacrilège. Vers 1630, il ne se prive pas d'accoster le jeune David (cat. 36) d'une Victoire demi-nue et toute païenne, et, vers 1648, de transformer l'épisode de Rébecca au puits (cat. 166) en une assemblée gracieuse de jeunes filles, ce qui oblitère quelque peu le sens religieux d'une préfiguration de l'Annonciation qui devrait s'y reconnaître. Il s'attache particulièrement à l'histoire de Moïse, abondante en épisodes allant du poème agreste à l'épopée. Or, devant le *Moïse sauvé des eaux* (cat. 211), Loménie de Brienne s'écrie : « C'est Moïse, le Mosche des Hébreux, le Pan de l'Arcadie, le Priape de l'Hellespont, l'Anubis des Égyptiens... » Cette phrase singulière ne retiendrait peut-être pas si, dans le *Moïse exposé sur les eaux* d'Oxford (cat. 221), on n'apercevait, derrière la figure antique du dieu Nil appuyé sur un sphynx, discrètement accrochés aux arbres, une flûte de Pan, avec l'arc et le carquois de Diane et le tambourin cher aux bacchantes. Il est bien difficile de ne pas voir là une allusion à ce syncrétisme des religions, très répandu chez les érudits du temps, et qui voulait que le christianisme n'eût pas seulement été annoncé par la religion juive et ses prophètes, mais, plus obscurément, par les cultes antiques. Idée audacieuse, mais jamais condamnée. Les esprits religieux en tiraient une preuve de l'omniprésence de Dieu, à laquelle même les fausses religions inspirées par le démon n'avaient pu entièrement échapper ; les libertins en profitaient pour mettre en doute toutes les religions, y compris la chrétienne, superstition tout aussi fragile et périssable que celles qui l'avaient précédée. Lorsque Poussin, dans ses années tardives, évoque Pan derrière la corbeille de Moïse, ou le culte d'Anubis derrière le Christ dans le *Repos pendant la fuite en Égypte* de l'Ermitage (cat. 223), quelle est sa pensée ?

La réponse est d'autant plus difficile que, vers le même temps, ses tableaux religieux prennent une gravité, une émotion nouvelles. L'image désormais surprend, à la fois simplifiée et défendue par des détails iconographiques d'interprétation difficile. L'*Adoration des bergers* gravée par Jean Pesne, avec son grand paysan étendu à terre dans un acte d'humilité totale, les accents tragiques de la *Déploration* de Dublin (cat. 226), la singulière pâmoison de la Vierge dans l'*Annonciation* de Londres (cat. 227), tout cela procède d'une conviction indéniable. Mais toujours ambiguë : actes de foi à l'abord de la tombe, ou génie poétique du vieillard, qui trouve une émotion et des audaces pareilles pour les sujets profanes, tel l'*Apollon amoureux de Daphné* (cat. 242) ?

Cette ambiguïté, il ne faut ni la négliger ni la dissimuler. Elle appartient à la nature de toute œuvre d'art. À un certain stade, la création échappe au créateur lui-même. Croire qu'on la peut réduire à une signification précise, c'est la confondre avec l'*illustration* : et c'est bien le pire contresens qu'on puisse faire lorsqu'il s'agit de Poussin.

Poussin ne raconte pas. Il ne plaque pas une image sur un fait ou sur une idée. Rappelons le passage si singulier d'une lettre adressée à son ami Jacques Stella, et qui précisément concerne une toile religieuse. Ayant peint son *Calvaire* pour le président de Thou (cat. 146), il refuse d'entreprendre un pendant sur le thème du Portement de Croix. « Je n'ai plus assez de joye ni de santé pour m'engager dans ces sujets tristes. Le Crucifiement m'a rendu malade, j'y ai pris beaucoup de peine, mais le porte-croix acheveroit de me tuer. Je ne pourrois pas resister aux pensées affligeantes et serieuses dont il faut se remplir l'esprit et le cœur pour réussir à ces sujets d'eux-mesmes si tristes et si lugubres. Dispensez m'en donc s'il vous plaist[17]. » Pour le véritable artiste, le tableau n'est pas une simple construction de l'intellect et de la main : il devient le lieu d'une expérience. Et du coup il échappe au concept, il s'anime de l'inépuisable complexité du vivant.

Cette expérience ressemble bien fort à celle du mystique. Il eût suffit de quelques mots de plus, quelques mots évoquant « Jésus souffrant par la faute de nos péchés », « Jésus mourant pour notre salut », et nous passions de la peinture à l'exercice spirituel selon saint Ignace. Mais ces paroles si familières à tout chrétien et qui font partie des prières quotidiennes, Poussin ne les prononce pas. Il ne quitte pas l'exercice de peinture, et son souci déclaré est de *réussir* à son *sujet*. À évoquer le supplice du Christ, fondement même du mystère de la Rédemption et promesse de salut, il ne trouve que tristesse. Il ne songe pas, selon la grande leçon de l'*Imitation de Jésus Christ*, à faire à Dieu l'offrande de sa propre « affliction ». Il refuse même de troubler la sérénité de sa vie romaine par ce qui est la consolation de tout croyant, au long de sa vie et à l'heure de sa mort.

Là précisément se situe la frontière entre l'art et le sacré : différence d'intention plus que différence d'expérience. Mais différence essentielle. Le XVIIe siècle y reconnaissait l'indispensable intervention de la grâce, qui seule peut transformer en prière la méditation sur l'homme et son destin. Rien n'indique que Poussin y ait aspiré. La grâce, au sens strictement religieux, semble bien absente de son œuvre. Ce peintre est de ceux qui ne se contentent pas des apparences du monde et cherchent à faire surgir d'elles une dimension spirituelle, mais parce qu'ils ne la trouvent pas dans les mystères d'une foi qui leur est devenue étrangère.

16. Voir note 2, *id.*, *op. cit.*, p. 65.
17. Passage publié par Thuillier. Voir note 72, *op. cit.*, p. 219.

226, détail

Ann Sutherland Harris

Poussin dessinateur

Nicolas Poussin est un dessinateur fort singulier. Ses méthodes toutes personnelles confirment ce que nous disent ses biographes, à savoir qu'il a passé peu de temps dans les ateliers des artistes censés lui avoir inculqué les rudiments du métier de peintre avant son arrivée à Rome, en 1624, à l'âge de trente ans. Les contours à la plume complétés par un lavis nuancé que l'on observe dans les plus anciennes œuvres autographes qui soient parvenues jusqu'à nous, les dessins exécutés pour le Cavalier Marin et conservés à Windsor Castle (**cat. 1 à 4**), présentent des similitudes superficielles avec les dessins d'Ambroise Dubois et de Toussaint Dubreuil[1], avec lesquels Poussin n'a jamais eu de relations attestées. Ses œuvres graphiques se distinguent d'emblée, comme le note Anthony Blunt, par leur plus grande luminosité, mais aussi par l'absence totale de procédés maniéristes, tels que les poses sinueuses, les raccourcis étranges, les doigts extrêmement allongés et les contrastes de valeurs ou de tons amplifiés dans les compositions. Les seules créations qui soient indéniablement d'authentiques Poussin datables d'avant 1625, les dessins exécutés pour le Cavalier Marin, constituent de précieux documents pour qui cherche à comprendre comment s'est façonnée la personnalité artistique de leur auteur. Il se montrait déjà farouchement indépendant à l'époque, car les œuvres en question ne ressemblent absolument à rien de ce qui se faisait à Paris au début des années 1620. Il était aussi profondément traditionaliste dans son respect pour la mythologie romaine et pour les modèles sculpturaux de la Rome antique, connus par des témoignages de la Renaissance italienne, notamment les estampes de Jules Romain et les décorations de façade de Polydore de Caravage[2].

Au début du XVIIe siècle, on n'accordait pas la même place aux dessins préparatoires à Paris et à Rome. À en juger par les œuvres graphiques d'artistes français actifs à Paris avant 1625, on y appréciait les dessins de présentation très fouillés et les maquettes très abouties (l'équivalent pictural des épures d'architecte). Peu d'études d'après le modèle vivant ou d'esquisses de composition à caractère exploratoire sont parvenues jusqu'à nous[3]. Les peintres parisiens devaient certainement en faire, mais ni les artistes ni les collectionneurs ne leur attachaient assez de prix pour les garder. En Italie, en revanche, on a conservé des dessins réalisés entre la fin du XVIe siècle et le début du XVIIe, dont la diversité et la quantité témoignent d'une attitude bien différente à l'égard du rôle du dessin tant dans la formation des artistes que dans leurs méthodes de travail.

En Italie, les techniques du dessin étaient considérées comme essentielles à la formation de chaque peintre. Les rares artistes qui dédaignaient cette discipline, tels Caravage et ses émules, se sont attirés les reproches de leurs pairs, et des biographes à des époques ultérieures. Les jeunes novices devaient commencer par s'exercer à copier des gravures d'après des maîtres tenus en haute estime, puis à réaliser des études d'après des moulages de parties du corps (des empreintes directes ou des surmoulages d'après des originaux de l'Antiquité et de la Renaissance), puis à dessiner d'après des statues entières et, enfin, d'après des modèles vivants, mais pas avant que le goût pour une forme humaine idéale conforme aux modèles approuvés ne se soit bien affirmé. Ainsi élevés dans la tradition des grands exemples reconnus, anciens et modernes, les artistes débutants pouvaient préparer leurs œuvres personnelles. Ils commençaient par des esquisses d'ensemble, généralement à la plume, rehaussées de lavis destinés à indiquer les principales ombres et lumières. Ils passaient d'une première pensée consignée dans des croquis sommaires à un dessin minutieux qu'ils soumettaient à l'approbation du client éventuel. Une fois la composition déterminée, l'artiste étudiait l'académie des principaux personnages d'après des modèles vivants, ainsi que les vêtements, l'expression des visages et la position des mains. Pour ces études-là, ils employaient presque toujours la sanguine ou la pierre noire, parfois rehaussée de craie blanche pour agrandir la gamme de valeurs.

Ce travail préparatoire prenait du temps, et la plupart des artistes n'en accomplissaient pas toutes les étapes méthodiquement. Les artistes dont on sait qu'ils procédaient de la sorte ont légué à la postérité des séries de dessins où les différentes catégories

1. Anthony Blunt reproduit un dessin de Dubreuil, avec la majeure partie de la série exécutée pour le Cavalier Marin, dans les premières pages de son inestimable étude sur les dessins de Poussin (1979, pl. 1).
2. L'hypothèse avancée par Konrad Oberhuber (1988, p. 29-34), selon laquelle les dessins faits pour le Cavalier Marin et conservés à Windsor sont des copies, a fait l'objet d'une réfutation de Martin Clayton, qui, sur mes conseils, a vérifié les filigranes du papier (Clayton, 1991, p. 245). Clayton a découvert que le papier utilisé avait été fabriqué à Troyes avant 1621 par Jean Nivelle, qui vendit sa manufacture cette année-là. Une copie d'un des dessins pour le Cavalier Marin, conservée à Rouen, a été exécutée sur un papier italien de 1630 environ, encore que les papiers italiens du XVIIe siècle soient difficiles à dater en l'absence d'ouvrage de référence fiable sur les filigranes italiens postérieurs à 1600.
3. L'Albertina conserve un croquis à la pierre noire figurant un jeune homme et anciennement attribué à Martin Fréminet. Il constitue une exception par son caractère désinvolte, mais la représentation du personnage et la construction de la perspective manquent de souplesse. Voir Sylvie Béguin, *I Disegni dei Maestri. Il Cinquecento Francese*, Milan, 1970. La publication de Sylvie Béguin illustre bien la situation. Elle reproduit quelques études de figures à la pierre noire ou à la sanguine destinées à des peintures d'histoire, qui sont toutes dues à des artistes italiens. On connaît des études d'ensemble assez spontanées de Jacques Bellange et beaucoup de petites études de figures exécutées avec précision par Jacques Callot, qui sont toutefois des œuvres faites de mémoire et non d'après le modèle vivant.

sont généralement représentées de manière inégale. Ainsi, nous avons beaucoup d'études préparatoires à la pierre noire exécutées par Simon Vouet et Guillaume Courtois, mais relativement peu d'esquisses d'ensemble. Nous avons près de deux mille études de personnages dues au Dominiquin, mais seulement une trentaine d'esquisses de composition. L'œuvre graphique conservée d'Annibal Carrache et d'Andrea Sacchi comporte assez d'esquisses d'ensemble pour nous permettre de suivre leur cheminement mental à propos de certaines de leurs commandes les plus complexes, mais, là encore, ce sont les études de personnages et de vêtements, à la pierre noire ou à la sanguine, qui prédominent. Carlo Maratta nous a laissé une quantité considérable de dessins appartenant aux deux catégories. Même Pietro Testa, qui était, de tous les artistes, le plus grand admirateur italien de Poussin – et qui a consacré presque toute sa carrière à des gravures préparées par de nombreuses études soigneusement élaborées à la plume – a également réalisé des dessins à la sanguine pour certains des principaux personnages de ses compositions complexes. Cependant, presque tous les dessins de Poussin qui nous sont parvenus sont des esquisses d'ensemble exécutées à la plume, quelquefois rudimentaires, mais le plus souvent très finement travaillées. Les exceptions à la règle sont des études d'après l'antique et des dessins de paysage, également à la plume. Jusqu'ici, on n'a pu identifier aucun dessin préparatoire à la pierre noire ou à la sanguine qui se rattache à un seul des personnages figurant dans les peintures[4]. C'est là une situation sans équivalent chez les peintres actifs en Italie ou en France au VIIe siècle qui ne s'étaient pas spécialisés dans des genres bien précis, tels que la nature morte ou le paysage[5]. Poussin en a-t-il réalisé et ont-ils tous disparu depuis ? Ou l'artiste n'en a-t-il fait que très peu après les débuts de sa carrière, à une époque où la destruction de la majeure partie de ses dessins aurait supposé la perte de ceux qu'il créa quand il était au sommet de son art ?

D'après Anthony Blunt, les études à la pierre noire de Nicolas Poussin auraient toutes disparu peu après sa mort, de manière accidentelle. De fait, une explication de cet ordre semble nécessaire. On ne peut croire que Poussin n'ait jamais fait ce type de dessin. Non seulement Giovanni Battista Passeri signale que Poussin a fréquenté les cours de dessin d'après le modèle vivant, organisés par le Dominiquin et par Sacchi vers la fin des années 1620, mais encore ses peintures et esquisses d'ensemble exécutées dans les dix années suivant son arrivée à Rome attestent un progrès très net dans la maîtrise de l'anatomie humaine. Certains artistes se désintéressaient totalement de leurs dessins après avoir mené à bien le projet auquel ils se rattachaient. Augustin Carrache s'en servait pour nettoyer des casseroles et allumer le feu, tandis que le Bernin les laissait par terre dans son atelier, où une servante les ramassait pour les vendre[6]. D'autres artistes conservaient les études de figures dans leurs ateliers afin de les réutiliser, et ont introduit dans leur testament une clause garantissant qu'ils seraient transmis à un élève ou à un parent de leur choix[7]. Lorsque Poussin mourut en 1665, les collectionneurs particuliers commençaient tout juste à acheter des dessins, pour lesquels le marché se limitait jusque-là à la communauté artistique. Ils privilégiaient les esquisses d'ensemble très poussées ou les portraits dessinés. Ce furent des artistes ou les fondateurs d'académies dans des villes comme Düsseldorf qui achetèrent la totalité du contenu des ateliers des peintres à leur mort[8]. Poussin a offert quelques dessins à des amis, dont le peintre Jacques Stella, et en a envoyé d'autres à des clients parisiens pour leur soumettre ses projets au sujet de telle ou telle commande. L'album conservé actuellement à Windsor, et autrefois dans la collection du cardinal Camillo Massimi, a été confectionné vers 1650. Il contient des dessins de dates diverses, preuve que Poussin a gardé une sélection d'études d'ensemble longtemps après les avoir exécutées. La proportion d'œuvres préservées parmi ses autres dessins semble indiquer que l'artiste ou ses admirateurs ont pris grand soin de certains types de dessin, mais le nombre des études d'ensemble qui sont perdues est tout à fait considérable (on pourrait citer plusieurs peintures pour lesquelles il n'en existe aucune). Il semble donc parfaitement plausible que des assistants, voire son beau-frère Gaspard Dughet, aient récupéré des études de figures qui se seraient retrouvées ensuite dans les ateliers d'autres artistes, pour aboutir finalement dans des collections particulières, avec ou sans le nom de Poussin sur la feuille.

Pendant plus de trente années, j'ai fréquenté les cabinets de dessins et consulté les catalogues de vente dans l'espoir de découvrir une étude de figures à la pierre noire ou à la sanguine qui se rattacherait à une œuvre certaine de Poussin. Si j'en trouvais une, d'autres suivraient peut-être. On a catalogué depuis 1960 des milliers d'études de figures exécutées par des artistes français et italiens du XVIIe siècle, et l'on a appris à mieux connaître les styles graphiques de dizaines de peintres dont on ignorait quasiment les dessins. Or, cet aspect de la démarche créatrice de Poussin nous échappe toujours. À une occasion, j'ai cru tenir entre les mains un exemple possible, une magnifique feuille d'études à la sanguine recto-verso, conservée à Darmstadt et attribuée à Andrea Sacchi. Au recto, on voyait un homme en train de courir, sans doute un Apollon prêt à s'emparer de Daphné. Au verso, il y avait encore une étude de jambes d'un homme en train de courir et une tête de femme, non pas celle de Daphné apeurée, mais peut-être celle d'une nymphe assistant à la scène. Ses pupilles noires lui donnaient une physionomie à la Poussin et le corps de l'homme avait des proportions en harmonie avec les nus masculins représentés par Poussin dans les années 1630, notamment ceux du *Passage de la mer Rouge* (Melbourne, National Gallery of Victoria ; **fig. 163a**). Cependant, l'attitude du personnage lancé au pas de course n'avait aucune analogie avec les œuvres réalisées par Poussin au cours de

4. Pierre Jean Mariette avait déjà relevé cette lacune dans l'œuvre graphique de Poussin : « [...] on ne voit point de ses Académies, ni d'Études de têtes et autres parties en grand [...] » (*Description sommaire des desseins des grands maistres... du cabinet de feu M. Crozat,* Paris, 1741, p. 114).

5. Les dessins de Claude Lorrain sont pour la plupart des études d'ensemble ou des dessins de paysage, mais il a également réalisé quelques études maladroites pour les personnages et animaux qui peuplent ses peintures. Voir Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain : The Drawings,* Berkeley et Los Angeles, 1968, n°s 172v, 251v, 552v, 881v.

6. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice,* Bologne (1678), édition de 1841, I, p. 334 ; Domenico Bernini, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino,* Rome, 1713, p. 161-162.

7. La majeure partie des dessins du Dominiquin se trouvent désormais à Windsor Castle grâce à ce genre de dispositions. Voir John Pope Hennessy, *The Drawings of Domenichino... at Windsor Castle,* Londres, 1948, p. 9. Sur le legs des dessins de Sacchi à son fils adoptif, voir Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi,* Londres et Princeton, 1977, p. 118.

8. Sur l'histoire des collections de dessins de maîtres anciens, voir *Il disegno,* sous la direction de G. C. Sciolla, Milan, 1992, II : *I Grandi Collezionisti.* Un exemple particulièrement notable d'achat en gros est donné par la collection du peintre Lambert Krahe (1711-1790), qui accumula plus de vingt-deux mille dessins romains des XVIIe et XVIIIe siècles en vingt ans de résidence à Rome. Il les vendit à l'Électeur palatin pour l'académie de Düsseldorf, en 1776.

Guillaume Courtois,
Homme courant, étude de jambe (recto),
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Guillaume Courtois,
Etudes de jambes, tête de femme (verso),
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

la période où il a créé ses compositions les plus mouvementées. Elle ne cadrait pas non plus avec la pose du protagoniste masculin dans sa peinture d'*Apollon et Daphné* aujourd'hui perdue mais connue par un dessin conservé à Chatsworth (**cat. 60**). La comparaison entre le personnage du dessin de Darmstadt et tous les hommes en mouvement figurés par Poussin révélait d'ailleurs qu'il était bien trop rapide. Chez Poussin, les gens ne courent pas aussi vite. J'ai fini par découvrir – à la faveur de la publication d'une grosse partie de ses études de figures conservées à Rome et à Düsseldorf[9] – que la feuille était due à Guillaume Courtois, encore que l'on ne puisse lui attribuer à ce jour aucune peinture de ce sujet.

Nicolas Poussin,
Etude d'homme décapité,
localisation actuelle inconnue

Guglielmo Cortese, de son vrai nom Guillaume Courtois, a quitté sa Bourgogne natale pour Rome dans les années 1650, et le Bernin l'a aidé à débuter sa carrière. Il devait certainement connaître Poussin de réputation. Ses (relativement rares) études d'ensemble à la plume et au lavis de bistre ne sont pas sans présenter des affinités avec celles de Poussin. Avait-il vu aussi des études de figures de Poussin ? On se perdrait vainement en conjectures. La feuille de Darmstadt est l'une des plus belles œuvres graphiques de Courtois qui nous soient parvenues, et son isolement laisse supposer qu'un collectionneur l'a choisie en considération de sa qualité, mais aussi en considération du caractère exceptionnel de ce genre d'étude dans l'œuvre d'Andrea Sacchi. Pareille méprise devrait inciter les autres chercheurs de trésor à s'interroger sur les dessins qui traduisent une action plus spectaculaire que dans toutes les scènes représentées par Poussin, et qui témoignent, en outre, d'un maniement virtuose de la sanguine ou de la pierre noire, bien trop éloigné de la discrétion mesurée de ses traits de plume.

Le 5 juillet 1976, un dessin à la sanguine figurant un nu masculin couché, apparemment un corps décapité, est passé en vente chez Sotheby's à Londres, avec une attribution à l'école florentine du XVIIe siècle. Une ancienne attribution à Poussin, notée au recto, a piqué ma curiosité. La facture ne ressemblait à celle d'aucune étude de figures françaises ou italiennes dont j'aie eu connaissance. Les contours n'étaient pas appuyés, mais délicatement indiqués, délimitant tout juste les membres sur un mode schématique, comme dans les dessins à la plume de Poussin. Quelques hachures parallèles soigneusement méditées déterminaient les formes de la clavicule, de la cage thoracique et de la jambe gauche. Les jambes écartées rappelaient la pose assez semblable, quoique moins tourmentée, du *Narcisse endormi* conservé au Louvre (**cat. 38**). Cependant, le personnage ne s'accordait avec aucune composition

répertoriée de Poussin. L'artiste a peint une seule fois des hommes décapités, dans *La prise de Jérusalem* (Vienne, Kunsthistorisches Museum ; **cat. 77**), et l'étude de figures ne correspond à aucun des personnages gisant au sol dans le tableau, ni aux personnages du premier plan apparaissant dans la version dessinée du même sujet, que Blunt rattachait à la composition peinte par Poussin pour les Barberini en 1626 et perdue depuis[10]. L'estimation était assez basse et, convaincue qu'il s'agissait d'un Poussin dont l'authenticité serait toutefois difficile à démontrer, j'ai porté une enchère. Jacques Petithory, ce marchand et collectionneur de dessins avisé entre tous, l'a emporté pour un peu plus de huit cents livres, ce qui en faisait l'un des lots les plus chers de la vente. Il est entré ensuite dans la collection de Mathias Polakovits. À sa mort, ce dernier a laissé la majorité de ses dessins français à l'École nationale supérieure des beaux-arts, mais la probable étude de figures de Poussin a disparu de sa collection sans laisser de trace. Peut-être que le fait d'en parler ici favorisera sa mise au jour et attirera l'attention des spécialistes sur les dessins de la même main, dont l'identification permettrait de dissiper le mystère. La redécouverte de l'étude à la sanguine révélerait un aspect important et séduisant de la personnalité artistique complexe de Poussin. Un artiste qui peignait si bien a dû réaliser des études de figures bien plus subtiles que le portrait à la sanguine, relativement grossier, présenté depuis toujours comme un autoportrait par le British Museum[11].

Les centaines d'études d'ensemble parvenues jusqu'à nous demeurent donc à ce jour les principaux témoignages du cheminement de la pensée de Poussin quand il a conçu l'impeccable composition de ses tableaux. Elles constituent aussi les indices les plus révélateurs, en dehors des œuvres définitives, de son tempérament artistique. Alors que Rembrandt ou le Guerchin nous ont laissé beaucoup plus d'études d'ensemble, la majorité de ces dessins préparatoires se concentrent sur un groupe de personnages et envisagent rarement la mise en page globale, avec le décor, comme le font la plupart des études de Poussin. Le soin qu'il apportait à chaque détail, bien souvent dans des projets abandonnés en cours de route, dénote l'énorme importance qu'il attachait aux mécanismes de l'invention, et sa maîtrise constante de chaque élément dans l'élaboration de l'œuvre. Seul son compatriote Claude Lorrain a donné des études d'ensemble encore plus abouties, fait d'autant plus remarquable que nous avons affaire à un peintre de paysage qui se révèle tout aussi attentif aux stades préliminaires de la création.

Joachim von Sandrart, parti de Rome en 1635, rapporte que Poussin confectionnait des figurines en cire quand il préparait ses compositions, et les disposait sur une petite scène de théâtre agrémentée d'un décor approprié, dont il pouvait manipuler l'éclairage[12]. Certaines de ses études préparatoires procèdent manifestement de ce genre de mise en scène. L'artiste a dessiné les personnages à l'aide de quelques lignes complétées par deux ou trois taches de lavis. Parfois, il s'est contenté d'indiquer les ombres avec la pointe du pinceau (par exemple dans *Le baptême,* Paris, École nationale supérieure des beaux-arts (**fig. 69a**, ou dans *Éliézer et Rébecca,* Lyon, musée des Beaux-Arts ; **cat. 167**). La séparation entre le plan où s'inscrit le groupe de personnages et l'arrière-plan sans relief y est plus évidente que dans bon nombre d'études d'ensemble de Poussin, plus finement travaillées. Cette méthode devait prendre beaucoup de temps et soulever des difficultés pour les compositions à plusieurs personnages faisant intervenir le mouvement. Pour les sujets statiques aussi, elle devait être extrêmement laborieuse, même si Poussin avait une réserve de figurines dans des poses courantes, qu'il pouvait réutiliser ou remodeler. Pourtant, les dessins qui nous sont parvenus et les témoignages de personnes qui l'ont connu démontrent qu'il a employé cette méthode interminable pour beaucoup de commandes importantes (notamment les deux séries des sept *Sacrements ;* **cat. 63-69** et **107-113**). C'était pour lui, selon toute évidence, une étape nécessaire à la création d'un équilibre parfait entre tous les éléments de la composition, aussi bien en surface que dans l'espace. La perfection de ses compositions, où chaque protagoniste reste bien lisible et subtilement différencié des personnages secondaires, où les acteurs se situent comme il convient par rapport aux lignes de composition définies par les différents éléments du décor, cette perfection-là ne doit rien au hasard.

Hugh Brigstocke proposait récemment de considérer les études d'ensemble datant de la maturité de Poussin, avec leurs armatures de traits de plume réduites au minimum et leurs lavis appliqués en couches denses, comme des équivalents dessinés des esquisses (*bozzetti*) peintes[13]. Dans sa défense ardente de l'apport esthétique et intellectuel des dessins de Poussin, Brigstocke souligne le paradoxe de l'artiste dont l'œuvre incarne pratiquement le classicisme dans le contexte de la peinture du XVIIe siècle, et donc un attachement à tout ce que signifie le dessin (*disegno*), mais qui a réalisé très peu de dessins, et encore à la manière d'un peintre, car il a abondamment utilisé, pour ses feuilles les plus splendides et les plus expressives, les lavis appliqués avec la pointe du pinceau qui occultent les armatures de lignes sous-jacentes. Ainsi, conclut-il, Poussin fut « un artiste classique qui n'a jamais fait la distinction entre *disegno* et *colore,* dont la préoccupation première touchait à la couleur et la lumière ».

Les spécialistes contesteront peut-être l'idée que Poussin ne faisait pas de distinction entre les notions de *disegno* et de *colore,* ou refuseront de considérer ses dessins en demi-teintes comme une manifestation du phénomène de conceptualisation relevant du *dise-*

9. Dieter Graf, *Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. Handzeichnungen III,* 2. Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli, *Düsseldorf,* 1976 ; S.P.V. Rodinò, *Disegni di Guglielmo Cortese... nelle Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe,* Rome, 1979. Le dessin de Darmsdadt est reproduit par Grisela Bergsträsser dans *Dessins du musée de Darmstadt,* Paris, Louvre, 1971, n° 17, où il est présenté comme une étude de Sacchi pour sa gravure *La transformation d'Harmonillus.* La pose et la physionomie du personnage créé par Sachi ne cadrent pas avec celles de l'homme que l'on voit courir dans le dessin de Darmstadt. En outre, cet homme court dans le même sens que le personnage de l'estampe, et l'on sait que, dans toutes les études préparatoires exécutées par Sacchi pour des gravures, le motif est à l'envers.

10. Blunt, 1967, p. 62, fig. 59. Charles Sterling, suivi par Konrad Oberhuber (1988, p. 24-25), pensait que cette composition perdue était une esquisse pour le tableau des Barberini. Oberhuber reproduit la gravure à l'envers par rapport à Blunt. Le dessin perdu devait se présenter dans le sens où le publie Blunt, car, dans l'hypothèse contraire, les soldats seraient gauchers. Oberhuber répertorie le nu décapité dans son catalogue de 1988 (D185), mais donne une date inexacte pour la vente (1978 au lieu de 1976) et suggère un rapprochement avec *La peste d'Asdod* (p. 243 ; **cat. 43**). Ce lien n'est pas plausible puisque le personnage a la tête coupée.

11. L'attribution à Poussin est contestée par Pierre Rosenberg (1991 [2], p. 212) dans son compte rendu du catalogue d'exposition de Brigstoke (voir la note 13). Le visage de l'artiste y est plus profondément ridé que dans ses autoportraits peints, de 1649 et 1650 (**cat. 189** et **190**). Il doit donc dater des années 1650 et non de 1630, comme l'indique à tort l'inscription du XVIIIe siècle.

12. Blunt, 1979, p. 95, 97, 103 et suiv., 108 et suiv.

Nicolas Poussin,
Acis et Galatée,
Chantilly, musée Condé

Nicolas Poussin,
Mars et Vénus,
Chantilly, musée Condé

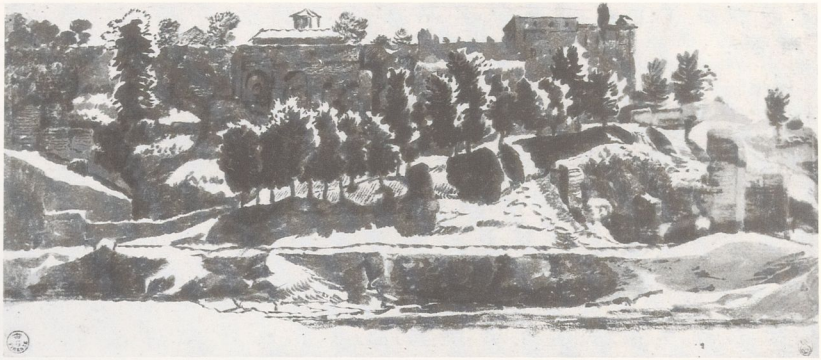
gno, intervenue avant l'exécution d'une peinture utilisant toute la gamme des couleurs. La réflexion de Brigstocke n'en recèle pas moins une vérité fondamentale sur les dessins les plus complexes de Poussin, à savoir qu'ils sont intimement liés au cheminement de sa pensée de peintre préparant un tableau qui va opérer la synthèse des deux notions. Ces dessins s'assimilent à des peintures monochromes axées sur la répartition des ombres et des lumières. D'ailleurs, *lumen et umbra* sont les mots que Giovanni Pietro Bellori a choisis pour la gravure, représentant une femme et divers volumes géométriques, qui sert de frontispice à son livre sur la vie de Poussin. L'ombre et la lumière jouaient un rôle considérable dans l'art de Poussin, bien plus, semble-t-il, que l'expression des *affetti,* ou que les gestes et mimiques qui révèlent les émotions humaines, jamais explorés très avant dans un seul de ses dessins parvenus jusqu'à nous. L'examen des études d'ensemble de Poussin doit donc commencer par une analyse attentive de leurs relations avec les peintures auxquelles on peut les rattacher.

La visite guidée qui mène d'un dessin à une peinture, et vice versa, risque de devenir lassante. Le spectateur intéressé pourra faire lui-même les rapprochements dans le cadre de l'exposition, non sans remarquer au passage les nombreuses modifications, petites ou grandes, entre les premières pensées de Poussin et les états ultérieurs et finals. Ce faisant, il refera le chemin autocritique parcouru par Poussin, et s'en reviendra avec une compréhension plus intime des échafaudages complexes qui sous-tendent toutes ses œuvres, avec leurs dosages infiniment subtils. C'est un peu comme si on écoutait plusieurs enregistrements d'un même morceau de musique en acquérant une conscience aiguë des phrases et transitions harmoniques passées inaperçues à la première écoute, ou comme si on apprenait un morceau, dont la répétition constante finit par transformer la perception de sa structure musicale. Mais un examen aussi approfondi exige du temps, beaucoup plus de temps que le visiteur d'une exposition n'est prêt à en accorder à une œuvre isolée. Un croquis à la plume et au lavis de Tiepolo représentant des anges, ou une étude à la pierre noire d'Annibal Carrache pour un personnage de la galerie Farnèse, procurera davantage de gratifications esthétiques immédiates, mais les plus beaux dessins de Poussin, telle une musique complexe, ne livrent leurs richesses qu'à ceux qui veulent bien se montrer assez patients pour les contempler longuement. Les spectateurs qui choisiront quelques dessins, qui s'arrêteront devant et les examineront minutieusement seront amplement récompensés de leurs efforts.

Nicolas Poussin,
Pyrrhus,
Windsor Castle, Royal Library

Quel est le plus beau dessin de Poussin ? D'ordinaire, l'artiste ne dessinait pas pour impressionner ses mécènes, ni pour réaliser une œuvre d'art autonome, ni pour éblouir les observateurs par son brio technique. Il dessinait pour mieux comprendre. Cependant, il semble avoir exécuté, vers la fin des années 1620, quelques études d'ensemble sur des thèmes mythologiques en les concevant comme des œuvres achevées afin de donner une idée de l'aspect définitif d'une peinture à tel ou tel client éventuel. L'*Acis et Galatée* et le *Mars et Vénus* de Chantilly ont des contours fermes et limpides rehaussés par quelques zones de lavis en plusieurs tons adroitement

13. Brigstocke, 1990-1991, introduction non paginée [p. 6].



Nicolas Poussin,
Vue de l'Aventin,
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

réparties[14]. À titre exceptionnel, les visages ont un aspect expressif clairement indiqué au lieu de se réduire à des masques. Ces dessins font suite à toute une série d'études plus sommaires qui ont permis à l'artiste d'obtenir des résultats aussi remarquables sans le moindre effort apparent. Aucun d'eux n'a donné le jour à une peinture identifiable, encore que Poussin ait exécuté d'autres tableaux sur les mêmes thèmes (conservés respectivement à Boston [**cat. 23**] et à Dublin [**cat. 22**]). Les deux dessins en question sont des merveilles de concision et de sûreté de main. Ils comptent parmi les compositions que Poussin a menées au plus haut niveau de perfection.

On peut en dire autant de quelques autres dessins, notamment le *Pyrrhus* de Windsor (**cat. 52**), transposé en peinture en 1634, et *La mort de Virginie* (**cat. 91**), également à Windsor, qui ne correspond à aucune peinture[15]. Après 1640, cette sorte de dessin se fait rare. Poussin ayant acquis une solide réputation à cette date, il n'avait pas besoin de s'attirer les bonnes grâces des mécènes en réalisant des prouesses aussi élégantes. En revanche, il a envoyé, en 1657, à son vieil ami le peintre Jacques Stella, un dessin montrant la composition définitive de *La naissance de Bacchus* (Cambridge, Fogg Art Museum, pour l'esquisse et le tableau ; **cat. 228**). Dans un autre dessin tardif exécuté à l'intention d'un client inconnu, il proposait une superbe interprétation de Vénus debout à côté d'une grande fontaine ronde, observant une multitude d'anges qui jouaient avec un lapin (**cat. 230**). Ces deux œuvres sur papier ne réalisent pas la synthèse miraculeuse de luminosité et de limpidité que l'on trouve dans les exemples antérieurs de dessins de « présentation ». La main incontrôlable de Poussin, dont il parle pour la première fois dans une lettre de 1642 et qui se révèle par les lignes tremblées de bon nombre de ses dessins tardifs, a laissé des traces bien visibles sur ces deux feuilles[16]. Les spectateurs qui ignorent cette donnée peuvent voir là des œuvres étrangement hésitantes, voire ratées. Quand on connaît les efforts suprêmes que Poussin a dû accomplir dans les dernières années pour surmonter ses défaillances, les dessins tardifs les plus finement travaillés revêtent une autre dimension. Pierre Jean Mariette évoquait déjà leur mélange émouvant de grandeur et de maladresse : « Dans les derniers jours de sa vie, qu'une main tremblante et appesantie lui refusoit le service, le feu de son imagination n'étoit point encore éteint, cet habile peintre mettoit au jour des idées magnifiques, qui saisissent d'admiration, en même temps qu'elles causent une sorte de peine de les voir si mal exécutées. »

À la question posée plus haut – quel est le plus beau dessin de Poussin ? –, d'autres répondraient peut-être en désignant la prodigieuse étude exécutée avec la pointe du pinceau, représentant le mont Aventin à Rome sous le soleil de midi (Florence, galerie des Offices ; **cat. 98**). C'est une démonstration de virtuosité, où même le grain du papier sert à estomper les dégradés de valeurs des lavis. Poussin utilise selon sa coutume un pinceau très peu chargé de pigment, de façon que chaque application de lavis soit aisément modulable, sèche rapidement et puisse être nuancée sans qu'une demi-teinte n'aille se mêler à l'autre. Il nous offre un exemple encore plus savamment élaboré avec la feuille de Chantilly qui représente Villeneuve-lès-Avignon au loin et une porte de rempart sur la gauche, entièrement dessinées avec la pointe du pinceau[17]. C'est une technique rare, surtout à ce degré de finesse et de précision. Les lavis les plus raffinés de Jacques Callot ne peuvent rivaliser avec la maîtrise dont Poussin fait preuve ici, même si ce dernier a peut-être décidé d'essayer cette technique justement après avoir pu examiner des dessins de paysage de Callot lors de son séjour à Paris. Des artistes hollandais comme Cornelis Van Poelen-

14. F.-B., 1953, III, 215, 207. On peut citer deux autres dessins comparables par leur date et leur degré d'achèvement : *Nymphes et putti* (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, (**cat. 32**), qui ne se rapporte à aucune peinture connue, et *Vénus (Nymphe ?) découverte par un satyre* (Windsor Castle, inv. 11987), dont la composition inversée a inspiré une peinture conservée à Zurich, dont Blunt et Thuillier refusent l'attribution à Poussin.

15. Blunt situe *La mort de Virginie* vers la fin des années 1630.

16. Blunt, 1979, p. 55. D'après le docteur Ferial Farkas, les symptômes évoquent un tremblement essentiel de caractère bénin, qu'un verre de vin suffit à calmer. Cela pourrait expliquer pourquoi certains dessins de la même époque ne trahissent nullement cette infirmité.

17. F.-B., 1963, IV, 272. Cette œuvre semble entièrement dessinée avec la pointe du pinceau, même si certains auteurs la disent partiellement exécutée à la plume.

burgh et Bartholomeus Breenbergh utilisaient toujours une armature de lignes visibles tracées à la pierre noire ou à la plume sous les lavis de leurs dessins de plein air dans les années 1620, et leurs pigments étaient plus dilués que ceux de Poussin. Les études d'après nature réalisées dans les années 1630 par Claude Lorrain dénotent plus de spontanéité et de rapidité d'exécution que les dessins de paysage unanimement attribués à Poussin. Même assis devant un panorama époustouflant par une journée superbe, Poussin ne relâchait pas son attention. Il dessinait toujours comme s'il méditait chaque touche avant de la déposer sur le papier[18].

Cette discipline est au cœur du tempérament artistique de Poussin. Nulle part on ne perçoit mieux le fonctionnement de son esprit que dans ses dessins. Quand on les contemple, il ne faut surtout pas oublier que nous sommes en quelque sorte entrés dans l'atelier de l'artiste et que nous le regardons travailler sur tout autre chose que ce qu'il souhaitait nous montrer. Ses dessins traduisent ses pensées intimes dans sa quête inlassable d'un ordre au sein du chaos de la nature. Certains sont splendides à tous égards, mais beaucoup ne le sont pas. Quelques-uns sont inélégants, voire laids, mais tous répondent à de sérieuses motivations artistiques. En fait, Poussin devait tenir à ces témoignages de sa faculté d'invention artistique. Sinon, il les aurait détruits aussitôt après avoir terminé les tableaux auxquels ils se rapportaient. Il connaissait surtout les efforts intellectuels exigés par des dessins picturaux extrêmement fouillés. Réjouissons-nous qu'il les ait gardés, car ils jettent un précieux éclairage sur sa créativité et nous permettent d'imaginer un instant que nous sommes en sa présence, près de quatre cents ans après sa mort.

18. Ce sont les lignes tracées sans soin et les lavis appliqués de manière moins judicieuse, introduisant par là un certain flou dans l'organisation de l'espace, qui incitent certains spécialistes à exclure de l'œuvre de Poussin un ensemble de dessins de paysage, que Mariette déjà pensait pouvoir attribuer à l'artiste. La plupart des feuilles de ce groupe controversé figurent dans le catalogue d'exposition d'Oberhuber (1988, D40, D60-D62, D65-D70, D89, D90 et D93). Celui-ci les estime tous authentiques, ainsi que quelques autres dessins exécutés d'une main moins assurée (par exemple D91 et D92) rejetés par Anthony Blunt et par John Shearman. Oberhuber date ces études des années 1620. Étant donné que Claude Lorrain, spécialiste du paysage, n'a pas exécuté de dessins analogues avant les années 1630, cette date assignée aux feuilles controversées est improbable, quel que soit leur auteur.

Nicolas Poussin,
Vue de Villeneuve-lès-Avignon,
Chantilly, musée Condé

197, détail

Avigdor Arikha

De la boîte, des figurines et du mannequin

« [...] Il faut commencer par la Disposition, Puis par l'Ornement, le Décoré, la beauté, la grâce, la viuacité, le Costume, la Vraysemblance et le Jugement partout. Ces dernières parties sont du Peintre et ne se peuvent aprendre. C'est le Rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ny cueillir s'il n'est conduit par la Fatalité[1]. » Voilà ce que Poussin retient à la fin de sa vie. Mais il passe sous silence ses autres préoccupations : la formulation géométrique et l'articulation chromatique. La théorie, comme complément de la pratique, a toujours joué un grand rôle chez Poussin, même s'il copiait Zarlino pour expliquer la « théorie des Modes » à Fréart de Chantelou[2], ou empruntait à Daniele Barbaro un passage de la *Perspettiva* pour l'exposer à Sublet de Noyers[3].

Pour chaque idée de tableau, Poussin procédait d'abord par des esquisses de composition ; il traçait ensuite au stylet métallique, sur l'*imprimatura* (généralement d'ocre brune ou rouge) de sa toile, la construction géométrique, les orthogonales et les transversales de la perspective, après avoir mis en place un, ou parfois deux points de fuite et avant d'élaborer son dessin sur la toile, précédant l'ébauche peinte. À la fin de sa vie, comme dans *Le déluge* (1664 ; **cat. 241**), par exemple, il divise sa toile par le carré et le rectangle seulement, avec les deux points de fuite de chaque partie (l'homme priant dans le carré d'une part, la main tendue vers l'enfant dans le rectangle, d'autre part), placés sur la ligne d'horizon. Poussin a assimilé des méthodes de proportion et de perspective les plus diverses, celles de Dürer et de Piero, ou de Vitelo et de Léonard, vu à travers Matteo Zaccolini. Sa conception chromatique – dont il ne parle pas – s'était développée d'abord à partir du vitrail, passant par la technique de la tempera (de ses premières peintures), et par celle de Titien. Il faut encore ajouter l'attirance exercée par le Dominiquin et Annibal Carrache et l'antipathie que Poussin avait pour le ténébrisme. Sa formulation chromatique est d'une limpidité et d'une rigueur presque scientifique. A-t-elle été influencée par Zaccolini, plus tard peut-être aussi par Athanasius Kircher[4] ? À partir des années 1630 il élimine le noir et le blanc, construisant ses compositions par des chromatismes aussi savants que musicaux, utilisant les couleurs primaires par modulation, syncopant les rouge-bleu-jaune, les violet-vert et, en complément, jouant sur les renversements réciproques des demi-teintes chaudes ou froides, par juxtaposition. À partir des années 1640, le gris commence à jouer un rôle essentiel dans ses chromatismes (devançant la théorie de Klee du « gris au centre ») comme dans *Le Christ et la femme adultère* (**cat. 214**).

Le pendant de ses théories ou penchants se trouvait dans les divers appuis techniques, dont celui du mannequin, des figurines et de la boîte.

La peinture de sujets « nobles et élevés » n'étant pas réalisable sur le motif, le recours des peintres d'histoire aux figurines et mannequins devenait inévitable. Filarete[5], qui est le premier à en parler, la nomme, dans son troisième livre (1451-1464), *figuretta di legname*. Parente de la marionnette, ce genre de figurine remonte à l'Antiquité grecque. Mais elle se distingue du mannequin articulé (le *manichino*) qui servait à résoudre les problèmes de mesures et de proportions, de raccourcis et de mouvements, d'attitudes dans les poses difficiles, ainsi que pour saisir les effets spatiaux entre les personnages, surtout dans le *di sotto in su* (vue de bas en haut) dans la peinture des voûtes et des plafonds. Ce genre de mannequin sculpté et articulé avait été employé dans les ateliers de peintres, dès l'époque gothique[6]. Fra Bartolomeo en possédait deux, un petit et un autre, de grandeur nature, décrit par Vasari, qui en fut le possesseur[7]. Ces mannequins ont laissé leur trace morte dans les dessins du Frate, qui contrastent avec ses superbes dessins faits sur le vif. Le mannequin facilitait, au grand dam du souffle et de la cohérence stylistique, le dessin des figures et les études de drapé. Donatello et Mantegna s'en sont servi, ainsi que Lorenzo di Credi et Léonard pour leur *tela linea*, Véronèse, Titien, le Tintoret et de Corrège également, ce dernier utilisant des mannequins en bois pour ses anges en mouvement.

Mais certains artistes se doutaient que l'emploi du mannequin était un artifice qui ne remplacerait pas le modèle vivant. Ce subterfuge a été rejeté par Léonard de Vinci, (sauf pour les études de drapés), parce qu'il ne pouvait se comparer d'aucune façon à l'observation du réel, et parce qu'avec ce procédé « les lignes des muscles d'un vieillard ne se distinguaient plus de celles d'un jeune homme[8] ». Curieusement, et malgré le fait que Michel-Ange savait bien la différence, son recours aux mannequins pour la com-

1. Lettre de Poussin à M. de Chambray datant du 1er mars 1665, *Correspondance*, 1911, p. 461-464.
2. Lettre du 24 novembre 1647, *ibid.*, p. 370-375.
3. *Ibid.*, p. 139-147.
4. Voir à ce sujet Kemp M., 1990, p. 278-282.
5. Avelino Filarete, *Trattato di architettura*, Venise, 1499, XXII-IV.
6. Julius von Schlosser, « Aus der Bilnerdwerkstatt der Renaissance », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 31, Vienne, 1913, p. 111-118.
7. Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, [1568], Florence, 1925, vie de Fra Bartolomeo.
8. Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, [1587], Milano, 1820, II, V, p. 139-140. Armenini rapporte ces paroles de Léonard de Vinci, en citant « *un suo allievo in Milano* », en pensant, erronément, qu'elles visaient le *Jugement dernier* de Michel-Ange (commencé en 1536, seize ans après la mort de Léonard). Elles viseraient plutôt la chapelle Sixtine.

position du *Jugement dernier* est mentionné par Vasari, qui dit de lui que :

> « [les figurines] étant immobiles, il pouvait, mieux que sur le vif, en tirer les contours, les lumières et les ombres » (*e da quégli, che più del vivo restano fermi, ha cavato i contorni, i lumi e l'ombre*[9]).

Selon Lomazzo :

> « [...] il est nécessaire, pour rendre plus facile cette méthode du travail exact, d'avoir au moins autant de pratique [de la sculpture] qu'il en faut pour fabriquer des modèles en argile ou en cire sur lesquels on puisse reconnaître les ombres et les lumières des corps situés à leur place. C'est ce qu'ont fait les plus excellents dans cet art, et parmi d'autres Albert Dürer, par la coupe qu'il fait à travers la tête et à travers toutes les articulations du corps, laissant voir les attaches des membres pour montrer plus facilement et pour faire voir, comme il le confesse lui-même, les proportions des corps. Cela peut cependant se faire beaucoup mieux sans cette méthode, par la géométrie et la perspective pures, comme on peut voir dans ses propres ouvrages [...][10] ».

Évidemment, Lomazzo estimait que cet artifice pourrait conduire à des aberrations. Toutefois, ces figurines ne servaient en fin de compte qu'aux études préparatoires. Le Baroche les utilisait habillées (selon Bellori) ; Titien les préférait en cire ou en laine (selon Lomazzo) ; le Tintoret (selon Ridolfi), en cire ou en craie. Il les habillait et les disposait dans une boîte, tout comme l'a fait le Greco (selon Pacheco) pour son *Saint Maurice* (1580-1582, Escorial). Ces *modelli di cera, di terra,* tout en étant surranés, ont été d'un usage très répandu. D'après Armenini, « [ces] modèles de cire [étaient] faits de mélanges appropriés, afin que la cire soit malléable, et avoir plus de consistance, de durcir fortement. Certains la mélangent avec de la graisse, de la térébenthène ; et de la suie. D'autres y mélangent un tiers d'huile de lin et un peu de terre rouge [ocre rouge] afin de devenir solide et de prendre une teinte rougeâtre, d'autres la mélangent avec de la térébenthine et du blanc de plomb. Toutes ces combinaisons sont chauffées dans un pot au-dessus du feu, en sorte qu'après avoir refroidi légèrement, le mélange peut être formé en pâtés et malaxé par la chaleur de la main[11]. »

Poussin y a t-il eu recours pour ses compositions ? Les témoignages de Giovan Pietro Bellori[12], de Joachim von Sandrart[13] et d'un peintre bordelais, Le Blond de Latour[14], nous incitent à le croire. Joachim von Sandrart qui a fréquenté Poussin à Rome entre 1628 et 1635, écrit :

> « Il était en général de bonne conversation, et portait toujours sur lui un calepin où il prenait des notes et faisait des esquisses ; lorsqu'il entreprenait quelque idée, il étudiait soigneusement le texte relatif au sujet, en y réfléchissant puis il faisait quelques esquisses sur papier de ces "ordinations" [compositions], et quand il s'agissait d'une histoire plus complexe, il montait une planche à damiers, sur laquelle il disposait des figurines de cire qu'il faisait dans ce but, des figurines nues, placées selon l'action de « l'histoire » et conçues dans son esprit, qu'il habillait de papier mouillé ou de taffetas très fin, pour les draperies, selon l'exigence, puis il équipait le tout de fils tirés de telle façon que chaque figurine trouvait sa place correcte par rapport à l'horizon. C'est d'après cette scène qu'il peignait avec des couleurs sur une toile sa première ébauche ; il continuait souvent sa réalisation d'après nature, en y prenant son temps. »

Le témoignage de Bellori, quant à lui, ne mentionne pas de boîte, mais, en disant « pour voir les effets naturels de la lumière ou de l'ombre des corps », il pourrait bien l'impliquer ; toutefois il ne dit pas que Poussin dessinait ou peignait d'après les figurines (comme la cire de l'*Ariane endormie ?*), mais souligne que c'était « pour voir », pour vérifier les lumières et les ombres. Voici ses propos, extraits de sa *Vie de Poussin* :

> « [...] lorsqu'il voulait faire ses compositions, après avoir conçu l'invention, il faisait une esquisse adaptée à son intention ; il formait ensuite de petits modèles de cire de toutes les figures dans leurs attitudes, en petites "bozzette" [sorte d'esquisse] d'une demi-palme [probablement moins de 11 cm], et composait en relief l'histoire ou la fable, pour voir les effets naturels de la lumière ou de l'ombre des corps. Ensuite il faisait d'autres modèles plus grands et les vêtait, pour voir les costumes et l'arrangement et les plis des draperies sur le nu, et, à cet effet, se servait de toile fine, ou de toile de Cambrai mouillée, quelques petits morceaux de drap lui suffisant pour la variété des couleurs. D'autre part, il dessinait le nu d'après nature ; et les dessins qu'il faisait de ses inventions n'étaient pas exactement recherchés dans les contours, mais formés plutôt de simples traits et d'un simple clair-obscur d'aquarelle, qui, cependant, donnait toute leur efficacité aux mouvement et à l'expression. »

Lettre du sieur Le Blond de Latour à un de ses amis, contenant quelques instructions touchant la peinture, Bordeaux..., 1669.

> « [...] on dresse l'échelle de perspective pour disposer les figures dans leurs proportions ; à quoi l'on adjouste la correction, dont je ne vous diray rien à cause de la longueur de ses circonstances, sur quoy notre Disciple pourra s'instruire dans le Traitté que le Docte Albert Duret a composé. Néanmoins parce que la chose est tres-importante, je ne puis m'empêcher de luy aprendre l'invention du fameux Mr Poussin, qui est presque le seul de notre temps qu'on peut comparer aux anciens pour ses belles inventions, qui luy ont acquis une estime immortelle parmy les sçavans. Car par le moyen de cette invention l'on vient à bout d'une des choses les plus difficiles de la Peinture.
> « Cet homme admirable et divin inventa une planche Barlongue, comme nous l'appelons, qu'il faisait faire selon la forme qu'il vouloit donner à son sujet, dans laquelle il faisoit certaine quantité de trous où il mettoit des chevilles, pour tenir ses mannequins dans une assiette ferme et asseurée, et les ayant placés dans les scituation propre et naturelle, il les habilloit d'habits convenables aux figures qu'il vouloit peindre, formant les draperies avec la pointe d'un petit bâton, comme je vous ai dit ailleurs, & leur faisant la teste les pieds, les mains & le corps nud, comme on fait ceux des Anges, les élévations des Païsages, les pièces d'Architecture, & les autres ornemens avec de la cire molle, qu'il manioit avec une adresse & avec une tranquilité singulière : Et ayant exprimé ses idées en cette manière, il dressoit une boëtte Cube, ou plus longue que large, selon la forme de sa planche, qui servoit d'assiete à son Tableau, laquelle boëtte il bouchoit bien de tous côtés, hormis celuy par où il couvroit toute sa planche qui soutenoit ses Figures, la posant de sorte que les extrémités de la boëtte tomboient sur celle de la planche, entourant ainsi & embrassant, pour ainsi dire, toute cette grande machine.
> « Ces choses étsant préparées de la façon, il considéroit la disposition du lieu où son Tableau devoit estre mis. Si c'estoit dans une Eglise, il regardait la quantité de fenestres, & remarquait celles qui donnoient plus de iour à l'endroit destiné pour le mettre, si le iour venoit par devant, par le côté, ou par le haut, s'il y venoit de plusieurs côtés, ou lequel dominoit davantage sur les autres. Et après toutes ces reflections si iudicieuses, il arrestoit l'endroit où son Tableau devoit recevoir son véritable iour, & ainsi il ne manquoit jamais de trouver la place la plus avantageuse pour faire des trous à sa boëtte, en la même disposition des fenestres de l'Eglise, & pour donner tous les

9. Giorgio Vasari, *ibid.*, *op. cit.*, introduction, *Della pittura*, Florence, 1925, III, p. 73.
10. Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, [1590], Florence, Robert Klein éd. et trad., 1974, I, p. 92.
11. Giovanni Battista Armenini, *ibid.*, *op. cit.*, II, V, p. 135-136.
12. Bellori, [1672] éd. 1976, p. 452-453.
13. Sandrart, [1675] éd. 1925, p. 184, 258.
14. Thuillier, 1960 (2), II, p. 145-147.

iours & demy-iours nécessaires à son dessein. Et enfin il fesoit une petite ouverture au devant de sa boëtte, pour voir toute la face de son Tableau à l'endroit de la distance ; & il pratiquoit cette ouverture si sagement, quelle ne causoit aucun iour étranger, parce qu'il la fermoit avec son œil, en regardant par là pour dessigner son Tableau sur le papier dans toutes ses aptitudes, ce qu'il faisoit sans y oublier le moindre trait ny la moindre circonstance ; & l'ayant esquissé ensuite sur sa toille il y mettoit la dernière main, après l'avoir bien peint & repeint [...]. »

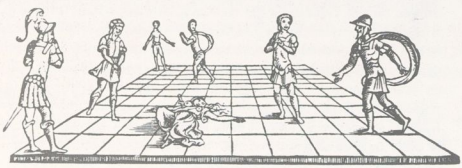
« Ayant appris le stile & la belle manière de l'Académie, le Disciple pourra ajuster quelques morceaux de draperie à un mannequin grand ou petit, lequel il habillera avec les linges fins demi-moüillés. & l'ayant posé dans l'aptitude convenable, il formera les plis de ses draperies qui seront de satin, de taffetas, ou de quelque autre étoffe de cette sorte, selon son génie, & la nature des sujets, avec la pointe d'un petit bâton pointu fait proprement pour cela. »

Selon Thuillier, Le Blond de Latour a probablement rencontré Poussin, pendant son séjour parisien (1641-1642). « Son témoignage », écrit Thuillier (*op. cit.*,) « se rapporte au séjour en France, lorsque Poussin dut réaliser des grandes compositions pour Saint-Germain et le Noviciat des Jésuites, ainsi que pour Richelieu. Il y semblait mal préparé [...] » En effet, ces grands formats, inhabituels pour lui, et aussi le changement de lieu, n'ont pas dû lui faciliter la tâche. Mais curieusement, *Le Temps et la Vérité* (1641, Paris, Louvre ; **cat. 99**), peint pour Richelieu, ne se ressent pas d'un tel artifice, ni de la boîte, ni des figurines, ni du mannequin ; c'est un tableau dans lequel rien n'est figé, mais d'un élan extraordinaire.

À bien lire Le Blond de Latour, la boîte paraît indéniable. Mais cette boîte, dont beaucoup de peintres se sont servi, n'a que peu de rapports avec la reconstitution de Lawrence Gowing reproduite par Blunt[15], qui est une sorte de scène de théâtre à coulisses, dont Blunt lui-même doutait fort[16]. D'après la description de Le Blond de Latour, en effet, on pourrait imaginer cette bôte dans laquelle Poussin disposait ses figurines qu'il habillait : elle était probablement en carton, fermée sur les cinq côtés ; Poussin y pratiquait une ouverture zénithale, ou latérale, par laquelle la composition devait « recevoir son véritable jour » selon le besoin, et une seconde, plus petite, qui « ne causait aucun jour étranger », cette dernière, de face, était réservée au regard. La boîte paraît donc avoir été utilisable pour une seule composition ou pour des compositions apparentées, dont le « jour » était identique. Le sol de cette boîte paraît, d'après la description de Sandrart, similaire à la planche de Lautensack reproduite en 1564[17]. Cette planche en damier pour la vision en perspective, était probablement invariable. Posée « [...] de sorte que les extrémités de la boëtte tomboient sur celle de la planche, entourant ainsi & embrassant, pour ainsi dire, toute cette grande machine », la boîte, facile à fabriquer, était éphémère et probablement refaite de temps en temps. La question qui se pose est si Poussin a utilisé ce procédé de façon continue, ce dont on peut douter. En effet, des tableaux tels que le *Paysage avec un homme tué par un serpent* (1648, Londres, National Gallery ; **cat. 179**), *Les funérailles de Phocion* (1648, Cardiff ; **cat. 168**), le *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé* (1651, Francfort-sur-le-Main, Städel ; **cat. 203**), ou le *Paysage avec Diane et Orion* (1658, New York, Metropolitan Museum ; **cat. 234**) parmi tant d'autres, ne sont pas marqués par la raideur du mannequin. Ni des esquisses de composition, telle l'admirable *Extrême-onction* (1644, Paris, musée du Louvre ; **cat. 114**), dont l'exécution rapide, d'une abstraction intense, atteste le jet spontané. En revanche, l'utilisation du mannequin articulé se ressent fortement ici et là, dans nombre de tableaux de Poussin, par une attitude statufiée des personnages, notamment dans les drapés, les poses complexes ou les gestes rhétoriques. Les deux versions des *Sacrements* (**cat. 63-69** et **107-113**), *L'enlèvement des Sabines* (**cat. 72**), *Éliézer et Rébecca* (**cat. 166**), *La mort de Saphire* (**cat. 212**), *Le Christ et la femme adultère* (**cat. 214**), parmi d'autres compositions à figures, s'en ressentent. Poussin a, sans doute, eu recours à ce détour, et peut-être avait-il même un mannequin articulé assez sophistiqué (François Duquesnoy, son ami, a fait des modèles de putti pour Rubens – voir la lettre de Rubens à Duquesnoy du 17 avril 1640).

Et la boîte ? Aucune de ces boîtes, mentionnées dans les textes, ne subsistent. Sandrart[18] et Bellori ne mentionnent que les figurines, le mannequin et la planche divisée en carreaux. Bien que Poussin fût plus préoccupé du pouvoir suggestif des proportions que de la correction perspective, il était soucieux de la bonne répartition de l'ombre et de la lumière de ses compositions, répartition que la boîte, à défaut de la nature, pouvait lui rendre possible.

Blunt (1967, p. 244-247) nous dit que la reconstitution des figurines et de la boîte faite par Gowing, l'a été d'après une esquisse exécutée pour le *Baptême*, dont il existe quatre variantes (la première à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, la seconde à Florence, galerie des Offices, et les deux dernières au Louvre ; **cat. 119, 120, 122, 124, 125**). La première a-t-elle été dessinée d'après des figurines ? Cela se peut car ce dessin est plutôt plat. C'est dans les trois suivants, qui paraissent avoir été dessinés d'imagination, qu'une



15. Blunt, 1967, p. 243.

16. À l'occasion de ma deuxième version à propos de *L'enlèvement des Sabines* (**cat. 72**), de Poussin, (1982), Blunt, dans une lettre adressée à moi-même et datée du 28 décembre 1982 écrit : « *[...] I fear you are right about the "Box". The model I reproduced was made by Lawrence Gowing when* the Sacraments *were shown at Newcastle (in, I think, the early 50s) and used it as the only thing available [...].* »

17. Hanns Lautensack, *Des Zirkels und Richtscheyts kurze Underweisung*, pl. 45. Voir Joseph Meder, *Die Handzeichnung Ihre Technik und Entwicklung*, Vienne, 1923, p. 553.

18. Quoique plus tardive, la boîte que Gérard de Lairesse inventa, probablement vers 1668, en la nommant sa « machine », ressemble à celle attribuée à Poussin ; la planche évoque celle décrite par Sandrart : c'était apparemment une boîte dont le couvercle, pourvu de petits trous couvrant toute la superficie était en tôle ; Gérard de Lairesse disposa ses *poppetjes* sur la planche quadrillée tout en les fixant par des fils de fer verticaux à ces petits trous, selon le besoin. Voir Joseph Meder, *ibid.*, *op. cit.*, p. 554, qui cite *Kunst und Künstler*, XVI, (1917).

19. Bätschmann, 1982, p. 37 ; 1990, p. 28.

20. *L'art de peinture de C. A. Du Fresnoy*, traduit en françois, Enrichi de remarques, revu, corrigé & augmenté par Monsieur de Piles, Paris [1683], éd. 1751, p. 180-181.

21. « Il ne faut pas tellement s'en tenir à ces modèles, que l'on néglige la nature, quand il s'agit de finir. Voyez là-dessus M. de Piles dans son Commentaire de *L'art de la peinture de Du Fresnoy*. Il ne faut pas que les draperies sentent le mannequin [...] ». Dom Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1757.

22. Arikha, 1979 ; 1983 ; 1991, p. 18-64.

tension naissante commence à simplifier figures et paysages, les transformant en taches rythmées et obliques, soulignant les blancs, jusqu'au dernier, réduit à une tache fébrile. Ces dessins n'ont évidemment pas été exécutés à partir de figurines et de la boîte.

Plus récemment, Bätschmann[19], développant l'hypothèse de Blunt, mais surtout en suivant Bellori et Latour, semble déduire de la mention « clair-obscur d'aquarelle » de Bellori, que Poussin lavait ses esquisses dessinées auparavant au trait, d'après ses figurines dans la boîte ; il attire en outre l'attention sur le passage d'un texte de Roger de Piles (qui condamne par ailleurs l'usage du mannequin), bien postérieur à Poussin, et négligé de ce fait, publié dans son commentaire de *L'Arte Graphica,* de Charles-Alphonse Dufresnoy : « Si vous regardez vos Figures par un trou ambulatoire, qui servira de Point de vûë & de Point de distance quand vous l'aurez une fois arrêté[20]. » Bätschmann conclut que telle était l'ouverture réservée au regard dans la boîte de Poussin, et que Poussin y regardait (d'un seul œil ?) tout en dessinant à l'état décalé par rapport à sa vision, sa main, incontrôlable, écartée de son regard. Or, Roger de Piles ne mentionne pas de boîte, mais un « Plan dégradé à proportion des Figures, qui sera comme une table faite exprès, que vous pourrez hausser & rabaisser selon votre commodité [...] » (*ibid.*, p. 180)[21] et on ne comprend pas très bien où son « trou ambulatoire » devait être percé dans un bout de carton tenu à la main ?

Pour ma part, je crois qu'il est plutôt pensable que la « boëtte cube », mentionnée par Le Blond de Latour, était pourvue d'une petite ouverture pour regarder, et que, le cas échéant, Poussin y regardait, peut-être en dessinant – mais cela aussi reste hypothétique. Il est concevable que Poussin n'utilisait sa boîte que pour « voir » et vérifier. Comme le dit Bellori, il « composait en relief l'histoire ou la fable, pour voir les effets naturels de la lumière ou de l'ombre des corps ». C'est donc pour vérifier et expérimenter, dans une première étape, avant d'arrêter sa composition, ou, comme il est dit dans le langage du XVIIe siècle, sa « disposition », que Poussin a peut-être eu recours à cet appareil.

On peut conclure que Poussin aurait pu se servir de figurines et de la boîte pour la première pensée d'un tableau, entre la première esquisse – Sandrart dit qu'il faisait d'abord « *zwey schlechte Scitz der Ordinazien* » (deux esquisses rapides de la composition) – et le dessin préparatoire, et surtout avant la peinture proprement dite, qu'il exécutait en partie d'après le modèle vivant « au naturel », (« il dessinait le nu d'après nature », dit Bellori), en partie d'après le mannequin articulé – surtout pour les drapés, et des sources disparates, selon les besoins du sujet. Le réel et l'imaginaire formaient un tout dans son esprit pour pouvoir peindre ses « histoires » et ses « fables ». Cependant, à la fin de sa vie, dans un tableau comme *Le déluge* (**cat. 241**), tout y est peint par la géométrie et l'imagination, comme chez Piero, le trouble en plus. Ni mannequin, ni boîte, ni figurine dans ce tableau qui frémit[22].

222, détail

Elena Fumagalli

Poussin et les collectionneurs romains au XVIIe siècle

Trente ans après les pages de Francis Haskell consacrées aux rapports entre l'art et la société romaine à l'âge baroque et l'essai de Anthony Blunt sur les mécènes romains de Poussin[1], des contributions importantes ont enrichi les connaissances sur le sujet, mais il est indéniable que l'on n'a pas appris grand-chose de nouveau sur ce que durent être les relations établies par le peintre français pendant son séjour dans la Ville éternelle.

Nombre de tableaux attribués à Poussin sont mentionnés, souvent de manière sommaire, dans les guides de Rome et dans les inventaires des collections romaines[2]. Quelques-uns ont été identifiés, certains sont à considérer comme l'œuvre d'autres artistes ou bien comme des copies, d'autres encore doivent faire l'objet d'une recherche plus approfondie. Dans certains cas, on connaît le nom de la famille ou de la personne à qui appartenaient un ou plusieurs tableaux de l'artiste, mais non les circonstances dans lesquelles ils furent acquis : on ne sait pas si ces œuvres furent achetées à un autre collectionneur ou sur le marché de l'art, et qui en fut le véritable commanditaire.

Les lacunes qui subsistent prouvent à quel point les études sur l'histoire des collections demeurent encore un champ d'investigation ouvert, malgré les progrès accomplis dans les dernières décennies. Il faut dire, en outre, que, dans certains cas, les documents relatifs aux grandes familles romaines sont demeurés propriété privée (Altieri, Pallavicini Rospigliosi, Massimi, Sacchetti) et que la recherche se voit ralentie non seulement par la difficulté d'accéder aux archives de ce type mais aussi, parfois, par le classement imprécis de la documentation. Par ailleurs, on connaît mal le climat du marché de l'art dans la Rome du XVIIe siècle : en ce qui concerne la circulation des œuvres de Poussin, l'article de Jane Costello (1950), qui a fait connaître les figures des marchands Fabrizio Valguarnera et Stefano Roccatagliata, demeure capital[3].

Les principales contributions postérieures au livre de Haskell et à l'essai de Blunt ont confirmé et souligné l'importance du succès rencontré par Poussin auprès du cercle des personnalités liées à Urbain VIII Barberini (1623-1644) et à ses neveux. Dans une société telle que la société romaine, l'étude de la cour pontificale représente une clef de lecture fondamentale pour connaître les tendances dans le domaine de la culture et de l'art, considérées dans leur rapport avec les rangs les plus élevés de la curie et avec leur entourage. Le cas de Poussin est exemplaire de la valeur d'une recherche de ce type, comme en témoigne l'appartenance de nombre de ses commanditaires aux offices de la « famille » pontificale, autrement dit, aux familiers, laïques et prélats, qui étaient au service du pape et des cardinaux Barberini. Les relations que ces personnalités entretenaient, connues et supposées, encouragent à approfondir davantage l'étude de la cour des Barberini, dont les intérêts culturels et les choix dans le domaine artistique furent très homogènes.

Parmi les offices établis par la hiérarchie rigide de la « famille[4] », ceux de camérier, d'échanson, de maître de chambre, de majordome – qui touchaient directement la personne du pontife ou du cardinal – s'appliquaient aussi, dans certains cas, à l'administration et au soin du patrimoine artistique et des « fabriques » patronnées par le seigneur lui-même. Ceux qui occupaient de telles charges étaient donc des intermédiaires importants entre le commanditaire et les artistes, et se servaient à leur tour de ces derniers pour satisfaire leurs propres demandes. Si l'on considère ce contexte, la présence, parmi les collectionneurs de Poussin, de certaines personnalités qui se sont imposées récemment à l'attention des chercheurs après la découverte des inventaires de leurs collections, revêt une signification plus précise. Angelo Giori et Giovan Maria Roscioli[5], en effet, occupèrent longtemps les postes d'échanson et de maître de chambre d'Urbain VIII ; de même, Ascanio Filomarino[6] fut camérier d'Urbain VIII, puis maître de chambre de Francesco Barberini.

Si l'on suit le développement des rapports entre le peintre et ses mécènes romains, le premier document connu est le paiement, en date du 9 février 1626, par le cardinal, neveu d'Urbain VIII, Francesco Barberini (1597-1679), pour un tableau, aujourd'hui perdu, représentant la *Prise de Jérusalem* (**fig. 77a**). Le texte précise que le montant de soixante et un écus, payé à un certain Filippo Valenti (qui était ce personnage ?), fut réglé avec l'accord de Matteo Sacchetti, « liquidato d'accordo dal s.r. Matteo Sacchetti », pour le service du cardinal[7]. Matteo Sacchetti, qui était à l'époque l'un des camériers de Francesco Barberini[8] et qui semble avoir joué

1. Haskell, 1963, éd. 1991 ; Blunt, 1965, p. 58-75.
2. Signalons à ce propos le livre récent de De Marchi, 1987, qui publie intégralement les notes de Ghezzi, déjà connues en partie.
3. Costello, 1950, p. 237-284.
4. Sur ce sujet en général, et sur les « familles » des cardinaux Barberini en particulier, voir le livre tout récent de M. Völkel, *Römische Kardinalhaushalte des 17. Jahrhunderts. Borghese-Barberini-Chigi*, Tübingen, 1993.
5. Corradini, 1977, p. 83-94 ; Barroero, 1979, p. 69-74 ; S. Corradini, 1979, p. 192-196. Voir aussi l'article, moins connu, de G. Metelli : « Spigolature d'archivio : la quadreria Roscioli. Le cappelle e gli artisti nella cattedrale di Foligno », *Bollettino storico della città di Foligno*, V, 1981, p. 123-137.
6. Ruotolo, 1977, p. 71-82.
7. Ce document a été publié dans Aronberg Lavin, 1975, p. 28-29, n° 237.
8. Voir le rôle de la légation espagnole du cardinal Francesco en 1626 : Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Barb. lat. 5689, c. 264.

un rôle d'intermédiaire dans l'affaire, était le frère de Marcello et de Giulio Sacchetti, mieux connus. Poussin, on le sait d'après les biographies de Bellori et de Passeri[9], fut présenté, à son arrivée à Rome, par Giovan Battista Marino au marquis Marcello Sacchetti (1586-1629 ?), dépositaire général et trésorier secret d'Urbain-VIII, collectionneur et mécène célèbre. Ce serait précisément ce dernier qui aurait introduit le peintre auprès du cardinal Francesco Barberini. En dépit de ces témoignages, on n'a cependant pas encore clairement établi ce que furent exactement les rapports entre Poussin et les Sacchetti, qui, de leur côté, ne semblent pas avoir commandé de tableaux au peintre – bien que l'on considère que *Le triomphe de Flore* (**cat. 13**), du Louvre, provient de leur collection[10].

À la date du paiement de *La prise de Jérusalem,* le cardinal Francesco Barberini, rentré depuis peu d'une légation en France, était sur le point de partir pour une autre légation en Espagne. Il était accompagné, entre autres, par Cassiano dal Pozzo (1588-1657), qui fut le principal commanditaire romain du peintre. Poussin avait alors presque certainement déjà exécuté des œuvres pour lui. Grâce aux progrès réalisés, surtout au cours des dix dernières années, par les recherches sur Poussin, nous connaissons aujourd'hui avec précision l'histoire de la collection dal Pozzo[11], même si la datation (ainsi que l'attribution) de quelques-uns des tableaux de Poussin possédés par Cassiano demeure problématique, surtout pour ceux que l'on considère les plus anciens[12]. On a, en outre, reconnu l'importance du rôle joué par le frère cadet de Cassiano, Carlo Antonio (1606-1689), dans la constitution et l'administration du palais-musée dal Pozzo, ainsi que dans ses rapports avec les artistes, parmi lesquels Poussin lui-même, bien qu'il n'ait pas encore été prouvé qu'il lui ait personnellement commandé des œuvres[13].

Ottavio Leoni
Portrait du cardinal Francesco Barberini, 1624
Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes

Toujours pour le cardinal Francesco Barberini, Poussin exécuta avant janvier 1628 *La mort de Germanicus* (**cat. 18**), aujourd'hui à Minneapolis[14], et, grâce à son appui, il reçut, au mois de février suivant, la commande du *Martyre de saint Érasme* (**cat. 26** ; Rome, Pinacoteca Vaticana) pour l'un des autels de la basilique Saint-Pierre, qu'il acheva en 1629[15]. Plus tard, probablement en 1638, il peignit pour le même cardinal une seconde version de *La prise de Jérusalem* (**cat. 77** ; Vienne, Kunsthistorisches Museum), donnée en janvier 1639 à l'ambassadeur de l'empereur, comme la précédente avait été offerte en 1633 au majordome du duc de Créqui pour son seigneur[16].

L'un des frères du cardinal Francesco, Taddeo Barberini (1603-1647), préfet de Rome, possédait deux peintures de Poussin, toutes deux de sujet religieux, de petit format, que l'on peut dater de la fin des années 1620[17] : *L'agonie au jardin des Oliviers* – qui fut aussi exécutée pour Cassiano[18] – et l'esquisse du *Martyre de saint Érasme* (**cat. 27**), conservée aujourd'hui à Ottawa. Cette dernière œuvre est citée dans une liste de tableaux entrés dans les collections du cardinal Francesco et de Taddeo entre 1627 et 1640 par les soins de l'échanson de la maison Barberini, charge qui fut occupée de 1623 à 1631 par Angelo Giori et ensuite par Giovanni Maria Roscioli[19].

On a récemment émis l'hypothèse qu'un tableau sur bois de Poussin, conservé aujourd'hui à la Dulwich Gallery, provenait de la collection de Taddeo Barberini. Le sujet de l'œuvre a été iden-

9. Bellori, 1672, éd. 1976, p. 425 ; Passeri, Rome, 1772, éd. 1934, p. 324.
10. Les deux exemplaires du *Triomphe de Flore,* conservés au Louvre et aux Musei Capitolini de Rome font toujours l'objet d'une controverse. La version des Musei Capitolini provient avec certitude de la collection Sacchetti et elle est considérée à l'unanimité comme une copie de la version parisienne. Thuillier, 1974, n° 48) a émis l'hypothèse que le marquis Marcello aurait fait exécuter l'original comme pendant du *Triomphe de Bacchus,* de Pierre de Cortone et que, par la suite, il l'aurait vendue en en conservant une copie. Dans un inventaire, de 1639, de la collection Sacchetti (Merz, 1991, p. 294), on trouve la mention, comme pendant du *Triomphe de Bacchus,* d'une *Flore* dont les dimensions semblent correspondre à celles du tableau du Louvre. Dans les inventaires postérieurs (1688, 1705), le tableau est cité comme copie de Poussin et il a les mêmes dimensions que le tableau du musée du Capitole (je remercie Sergio Guarino de ces précisions). Ce pourrait être une preuve à l'appui de l'hypothèse de Jacques Thuillier. Reste toutefois à élucider quand et à quelle occasion Sacchetti aurait cédé l'original que Bellori mentionne en 1664 dans la collection du cardinal Omodei (voir la n. 68).
11. À ce propos, il suffit de citer ici la principale bibliographie parue depuis l'essai de Blunt : Brejon de Lavergnée, 1973, p. 79-96 ; Standring, 1988, p. 608-626 ; *Cassiano dal Pozzo,* Rome, 1989 ; Sparti, 1990 (1), p. 551-570 ; Sparti, 1992. On citera en outre la série des *Quaderni Puteani* (quatre jusqu'à présent, 1989-1993) édités avec la participation d'Olivetti.
12. Je fais référence à des œuvres telles que le *Paysage avec Vénus et Adonis* (Montpellier), le *Mariage mystique de sainte Catherine* (Édimbourg) ou *Hannibal traversant les Alpes* (autrefois à Cambridge). Pour l'identification de certains tableaux de Poussin provenant de la collection Dal Pozzo, voir Standring, 1988.
13. Voir Sparti, 1990 (2), p. 7-19 ; Sparti, 1992, p. 51-63.
14. Aronberg Lavin, 1975, doc. n° 238 p. 29.
15. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII,* II, Vienne, 1931, p. 87, 540-541.
16. Aronberg Lavin, 1975, p. 29, nos 240-241 ; Boyer et Volf, 1988, p. 33.
17. Les deux tableaux sont cités dans l'inventaire des biens de Taddeo Barberini de 1648-1649 (Aronberg Lavin, 1975, n° 224, p. 198, n° 470, p. 210).
18. Standring, 1985, p. 614-617.
19. Aronberg Lavin, en publiant le document, suggérait que cet échanson pourrait être Fausto Poli.

tifié d'abord comme La Vierge protégeant la ville de Spolète et ensuite comme sainte Rita de Cascia[20]. À mon avis, il s'agit d'une interprétation erronée du texte de l'inventaire de Taddeo de 1648-1649, qui mentionne « *Un quadretto della B. Rita in taffetta giallo*[21] », ce qui a fait penser au tableau de Londres à cause du coloris jaune du vêtement de la figure féminine. L'expression « *in taffetta giallo* » fait, au contraire, allusion au support de l'œuvre, peinte sur étoffe, comme il était d'usage à l'époque[22]. Il est toutefois très probable que le tableau se rattache aux Barberini ou à leur entourage, en raison de la représentation de la ville de Spolète. Le cardinal Maffeo, futur Urbain VIII, y résida en tant qu'évêque de 1608 à 1611, charge qu'il conserva jusqu'en 1617. Il s'entoura de quelques-unes des personnalités les plus en vue de la ville, entretenant ainsi avec la province ombrienne des relations étroites qui continuèrent après son élection à la papauté[23]. Les noms de ces personnalités sont en partie déjà connus des historiens de l'art, tel celui du lettré Ugo Alberici, dont les rapports avec Pierre de Cortone sont documentés, et celui du musicien Loreto Vittori, qui avait rassemblé dans sa villa de Valnerina une remarquable collection de peintures comprenant des œuvres de Lanfranco, de Giovan Francesco Romanelli et d'Andrea Sacchi[24].

Parmi les habitants de Spolète, je crois qu'il faut accorder dans ce contexte une attention particulière à Fausto Poli (1581-1652), connu pour avoir confié aux peintres Guidolbaldo Abbatini et Salvi Castellucci, originaires de Cortone, la décoration de quelques églises en Ombrie[25], et aussi pour avoir commandé à Claude Lorrain deux peintures, *L'embarquement de sainte Ursule* et *Saint Georges tuant le dragon,* qu'il légua ensuite respectivement aux cardinaux Francesco Barberini et Antonio Barberini le Jeune[26]. Poli[27] occupa divers emplois au service de Maffeo Barberini : il fut l'intendant de sa maison à Spolète avant son accession à la papauté[28], puis il devint camérier secret, majordome à partir de 1629, et finalement cardinal en 1643. Il était en même temps au service des neveux d'Urbain VIII : en 1629, il s'occupait de préparer la résidence du prince Taddeo à Monterotondo et de suivre les travaux de construction de la collégiale, et, en 1630, il effectuait pour leur compte l'acquisition de tableaux et de statues provenant de la collection du défunt cardinal Sforza[29]. Les archives privées de Poli et l'inventaire de ses biens n'ont pas, à ce jour, été retrouvés ; leur découverte pourrait se révéler intéressante quant aux artistes liés à la cour des Barberini, Poussin y compris[30].

En ce qui regarde les autres « familiers » des Barberini, nous avons déjà fait allusion aux figures de Giori et de Roscioli. Angelo Giori (1586-1662) fut présenté aux Barberini par son oncle Cesareo, qui se trouvait alors à leur service[31]. À partir de 1606, il fut le précepteur de Francesco et de Taddeo, et il fit ensuite partie de la suite du cardinal Maffeo. Quand celui-ci accéda au trône pontifical, Giori devint son camérier secret (1623) et, aussitôt après, échanson (1623), puis maître de chambre (1631), avant d'être nommé cardinal en 1643. En 1628, le pape le nomma surintendant des travaux de son monument funéraire édifié à la basilique Saint-Pierre et commandé au Bernin, auxquels s'ajoutèrent ceux du monument de la comtesse Mathilde et de San Giovanni in Fonte[32]. Giori surveilla en outre la décoration intérieure de l'église de Santa Maria della Concezione, dont les Barberini étaient titulaires. Dans sa collection figuraient deux toiles de Poussin : un *Narcisse* (peut-être celui qui se trouve aujourd'hui au Louvre ; **cat. 38**) et *Vénus pleurant la mort d'Adonis* (**cat. 17**), tableau *bislargo,* « oblong », dans lequel il faut probablement reconnaître le tableau du musée de Caen[33]. Si l'identification des deux est exacte, ce n'est peut-être pas un hasard s'ils ne sont pas postérieurs au début des années 1630. En effet, Giori semble avoir ensuite étendu ses intérêts à d'autres artistes liés à la cour des Barberini, tels que Giovan Francesco Romanelli, Andrea Camassei, Giacinto Gimignani, et, en particulier, à Andrea Sacchi, comme en témoigne le nombre des œuvres de ce peintre présentes dans sa collection. Celle-ci fut estimée par ce même Sacchi, à qui Giori avait confié un rôle prépondérant dans la reconstruction de l'église Santa Maria in Via, à Camerino, dans les Marches, sa ville d'adoption[34].

Giovanni Maria Roscioli (1609-1644), d'une famille de Foligno, était le fils de Bartolomeo Roscioli, qui avait été au service de Maffeo Barberini à Spolète ; il était, en outre, le cousin de Giori. En 1631, il remplaça ce dernier dans la charge d'échanson et, en 1643, quand Giori fut nommé cardinal, il le remplaça comme maître de chambre d'Urbain VIII. Il possédait cinq tableaux de

20. Blunt, 1948, p. 8 ; Murray, 1980, p. 95-96.
21. Aronberg Lavin, 1975, n° 316, p. 202.
22. Il suffit de citer, à titre d'exemple, le n° 340 du même inventaire : « *un quadretto di taffeta fondo bianco dipintovi S. Caio [...]* » (un petit tableau sur taffetas à fond blanc où est peint S. Caio [...]). En outre, l'iconographie de sainte Rita la représente toujours avec l'habit de l'ordre augustinien auquel elle appartenait, robe noire et voile blanc. Il semble donc préférable, en l'absence d'autres indications, de revenir à l'identification de la figure féminine avec la Vierge.
23. Voir B. Toscano, « I Barberini, il Maderno e la fonte di Piazza », *Spoletium,* VI, 1959, I-II, p. 20-23 ; V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, B. Toscano, *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria,* I, Trévise, 1976, p. 32, 62.
24. Voir la note précédente et B. M. Antolini, *Loreto Vittori Musico Spoletino,* Spolète, 1984, qui publie l'inventaire de la collection.
25. Voir B. Toscano, « Il pittore del cardinal Poli : Guidubaldo Abbatini », *Paragone,* 177, 1964, p. 36-42 ; V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, B. Toscano, *op. cit.*, p. 32, 33.
26. Voir M. Roethlisberger, *Claude Lorrain. The Paintings,* Yale, 1961, I, p. 190-195, 217-218, qui démontre le passage des tableaux de la collection Poli aux Barberini à partir des dessins s'y rapportant dans le *Liber Veritatis.* Une copie du testament de Poli se trouve dans BAV, Barb. lat. 4909, cc. 41-54.
27. Sur Poli, voir A. Fabbi in *Storia e Arte nel Comune di Cascia*, Cascia, 1975, p. 357-365 ; A. Serantoni, *Commemorazione del Cardinal Fausto Poli nel IV centenario della nascita (*1581-1981), *Cascia,* 1981. Voir aussi sa biographie in BAV, Barb. lat. 4592, cc. 192-196.
28. BAV, Barb. lat. 8907, cc. 1-8.
29. BAV, Barb. lat. 8929, cc. 12-14, 18 ; Barb. lat. 6529, cc. 34-36.
30. Fausto Poli avait commencé en 1626 à instruire auprès d'Urbain VIII le procès de béatification de sainte Rita de Cascia (ville dont il était originaire). Le décret fut lu dans l'église romaine de Sant'Agostino, le 16 juillet 1628, au cours d'une cérémonie solennelle présidée par le cardinal neveu Antonio Barberini le Jeune. Ce dernier aurait été dans ce sens le commanditaire le plus vraisemblable pour le tableau de Dulwich. Toutefois, comme je l'ai expliqué plus haut, je ne crois pas que l'on puisse identifier sainte Rita dans la peinture.
31. Sur Giori, voir M. Santoni, *Della veneranda imagine di S. Maria in via di Camerino. Cenni storico-critici,* Camerino, 1890, p. 35-42 ; B. Feliciangeli, *Il Cardinale Angelo Giori da Camerino e Gianlorenzo Bernini,* San Severino Marche, 1917.
32. Pour les tombeaux d'Urbain VIII et de Mathilde, voir BAV, Archivio Barberini, ind. IV, n° 1615 ; pour la décoration de San Giovanni in Fonte, BAV, Ottob. lat. 3267, cc. 384-406, en particulier cc. 393-394 (voir aussi O. Pollak, « Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit », *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen,* 43, 1913, p. 76-77).
33. Corradini, 1977, p. 85, n. 46, 87, n. 139. Sur la proposition d'identification des deux tableaux, voir Barroero, 1979, p. 73, n. 5.
34. M. Santoni, *Degli atti e del culto di S. Ansovino,* Camerino, 1883, p. 42-44 ; *Idem,* 1890, p. 35-42 ; B. Feliciangeli, 1917, p. 11-14.

Poussin, dont les paiements ont été publiés[35] : *Le Pyrrhus sauvé* (**cat. 51**) du Louvre (1634), une *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste* (1638), encore non identifiée, *La continence de Scipion* (**cat. 96**) du musée Pouchkine de Moscou (1640) et les deux *Paysages*, avec saint Matthieu (**cat. 95**) et saint Jean à Patmos (**cat. 94**), conservés respectivement par les musées de Berlin et de Chicago (1640).

À la « famille » des Barberini appartenait aussi le napolitain Ascanio Filomarino (1583-1666)[36], qui fit partie, en 1625, de la légation française du cardinal Francesco. Après avoir été au service de ce dernier comme maître de chambre, il fut à son tour nommé cardinal en 1641. La redécouverte de l'inventaire de sa collection a exclu l'identification, proposée par Blunt, de *L'annonciation* de Poussin, qu'il possédait, avec celle qui se trouve aujourd'hui à Chantilly[37] ; les dimensions, en effet, sont différentes. Il en est de même pour *Le repos pendant la fuite en Égypte,* que Blunt proposait de reconnaître dans le tableau de la collection Heinemann, en dépit de la composition différente de la gravure de Saint-Non. L'inventaire Filomarino mentionne en outre une « *Istoria del cieco illuminato* » (de l'aveugle rendu à la lumière) de Poussin, dont on n'a pas de traces[38].

Giulio Rospigliosi, originaire de Pistoia (1600-1669)[39] fut, lui aussi, étroitement lié au cercle des Barberini – en particulier au cardinal Antonio Barberini l'Ancien, frère d'Urbain VIII. Après avoir occupé diverses charges, il fut nommé cardinal, en 1657, et, à la mort d'Alexandre VII Chigi, en 1667, il monta sur le trône papal sous le nom de Clément IX. Connu comme auteur de compositions poétiques et de drames, qui furent représentés à partir des années 1630 dans le théâtre du palais Barberini, il eut des rapports étroits avec les lettrés et les hommes cultivés importants qui gravitaient autour de la cour d'Urbain VIII. Une recherche exhaustive manque encore à son sujet, notamment quant à son rôle dans le domaine artistique, exception faite des créations qu'il encouragea à Pistoia pendant les deux années de son pontificat[40]. Comme en témoigne la correspondance – en bonne partie encore inédite[41] – qu'il entretenait avec son frère Camillo, Giulio Rospigliosi protégea en particulier le peintre Giacinto Gimignani, originaire de Pistoia, mettant tout en œuvre pour lui procurer des commandes. En outre, à partir de 1637, il commença à envoyer des caisses de tableaux à Pistoia, pour orner palais et villas de sa propre famille : les lettres mentionnent parfois l'auteur et le sujet des tableaux et contiennent des consignes pour leur disposition dans les salles. Les archives Rospigliosi-Pallavicini conservent quelques listes de peintures relatives à de tels envois, la plupart sans date et rédigées de manière confuse. Dans l'une d'elles, d'octobre 1666[42], est citée « *una Copia di Monsieur Pousi che rappresenta la fuga della* [sic] *Inegitto* » (peut-être une copie du *Repos pendant la fuite en Égypte,* appartenant aux Rospigliosi, que nous ne connaissons que par la gravure ?). Dans d'autres apparaissent « *una Natività di N.S. copia di Monsieur Pusini con cornice nera*[43] » (une Nativité, copie de Monsieur Poussin, encadrée de noir) et « *Una Stampa sopra il gesso di Monsieur Pusini, che rappresenta la Peste con cornice di pero*[44] » (une gravure montée [?] sur plâtre de Monsieur Poussin, qui représente la Peste, avec un cadre en poirier). Ce fut peut-être de cette façon que parvint à Pistoia la copie de *La mort de Germanicus,* conservée, aujourd'hui encore, au palais Rospigliosi, à Ripa di Sale.

Si les peintures que Giulio Rospigliosi envoyait à Pistoia n'étaient pas toujours – selon ses propres dires – de haute qualité et comprenaient de nombreuses copies, il appliquait, en revanche, des critères différents à la constitution de sa collection personnelle. La richesse de celle-ci se déduit de l'inventaire des biens de son neveu et héritier Giovan Battista, rédigé en 1713, dans lequel sont cités huit tableaux de Poussin[45]. On n'a cependant pas, jusqu'à aujourd'hui, retrouvé de documents aidant à faire la lumière sur les rapports entre le peintre et son commanditaire, rapports qui commencèrent, au plus tard, dans le courant des années 1630, comme en témoignent des œuvres telles que *Les bergers d'Arcadie* (**cat. 93**) du Louvre, *La danse de la vie humaine* de la Wallace Collection (**fig. 90a**), *Le Temps et la Vérité* (**fig. 88a**) et *Le repos pendant la fuite en Égypte* (ces deux dernières œuvres, perdues, sont connues par des gravures) qui sont toutes datées par la critique entre 1638 et 1640[46]. On doit encore démontrer que Rospigliosi lui-même, comme le soutient Bellori, a suggéré à Poussin les sujets des trois

35. Corradini, 1979 ; Barroero, 1979.
36. Pour un portrait récent de Filomarino voir S. Schütze, « Die Cappella Filomarino in A postoli. Ein Beitrag zur Entstehung und Deutung von Borrominis Projekt in Neapel », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana,* 25, 1989, p. 324-325.
37. Blunt, 1958, p. 76-86.
38. Le même inventaire place sous le nom de Pierre de Cortone, et non sous celui de Poussin, la *Fuite en Égypte* que Saint-Non décrit, dans le *Voyage pittoresque,* en même temps que *L'annonciation* et *Le repos pendant la fuite en Égypte,* comme se trouvant dans la famille Della Torre, héritière de Filomarino (Ruotolo, 1977, p. 74).
39. Outre le portrait tracé voilà un siècle par G. Beani (*Clemente IX. Giulio Rospigliosi Pistoiese,* Prato, 1893), voir celui, plus récent, paru dans le *Dizionario Biografico degli Italiani (D. B. I.),* 26, Rome, 1982, p. 282-293.
40. Indrio, « "Colli di pitture", una collezione e una pala d'altare : materiali per una parentesi romana nella pittura del Seicento a Pistoia » et G. Curcio, « Giulio Rospigliosi tra famiglia e pontificato nella Ristoia granducale : "Minutie, abbellimenti, lisciature" e "tempo antico" », *Museo Civico di Pistoia. Catalogo delle collezioni,* sous la direction de M. C. Mazzi, Florence, 1982, p. 253-277 ; S. Roberto, « Bernini, Mattia de' Rossi e i Rospigliosi : l'altare maggiore della chiesa dello Spirito Santo a Pistoia », *Quasar,* I, 1989, p. 67-80 ; A. Lassi, G. Pisacreta, R. Roani Villani, *La Villa Rospigliosi a Spicchio di Lamporecchio. Residenza giardini e parco fra committenza papale e idee berniniane,* Florence, 1991 ; Falletti, « Committenti, artisti e botteghe del Seicento a Pistoia », *Chiostri seicenteschi a Pistoia. Le storie di S. Francesco a Giaccherino e gli altri cicli contemporanei,* Città di Castello, 1992, p. 33-38.
41. BAV, Vat. lat. 13362-13367. Quelques lettres, relatives pour la plupart aux années du pontificat, ont été partiellement publiées par L. Indrio et G. Curcio, 1982. Pour ma part, je poursuis une étude approfondie de l'entière correspondance.
42. Rome, Archivio Rospigliosi Pallavicini A. I.10, c. 466 r. Je remercie Roberta Roani Villani de m'avoir signalé ce document.
43. *Ibid.*, c. 456 v. Les mots « *copia di Monsieur Pusini* » ont été rayés dans un deuxième temps.
44. *Ibid.*, c. 479 v.
45. L'inventaire a été publié par Zeri, 1959, p. 299-328. Pour les tableaux de Poussin, voir les n°s 233 (*La reine Zénobie ;* **cat. 79**), 251 (*sainte Famille*), 289 (*Vision de sainte Françoise Romaine*), 297 (*Le Temps et la Vérité*), 302 (*repos pendant la fuite en Égypte*), 512 (*La Danse de la vie humaine ;* une copie est citée au n° 572), 620 (*Putto tenant une corne d'abondance*), 625 (*Vierge à l'Enfant*). À cette date, *Les bergers d'Arcadie* n'étaient plus dans la collection. Les archives Pallavicini Rospigliosi conservent en outre un document daté du 25 février 1715 qui rappelle comment, huit années auparavant, le marquis Nicolò Maria Pallavicini se fit céder par Maria Camilla Pallavicini Rospigliosi, femme de Giovan Battista Rospigliosi, « *un quadro del Pusino rappresentante Orfeo con Euridice* » (un tableau de Poussin représentant Orphée et Eurydice) (A.7.5., cc. 378-379).
46. Dans une lettre écrite de Madrid le 28 novembre 1646 (voir L. Indrio, 1982, p. 253-254), Rospigliosi citait Poussin, Pierre de Cortone et Andrea Sacchi comme des peintres tenus en grande estime à Rome et, montrant par là qu'il connaissait les usages, soulignait la difficulté d'obtenir une œuvre d'eux, sinon au prix d'une longue attente.

« poésies moralisées » qu'il peignit pour lui[47]. Si cela semble exclu pour le sujet bien connu des *Bergers d'Arcadie*[48], il n'est pas impossible qu'un examen attentif de la production littéraire du futur pontife fournisse de précieuses indications.

En dehors du cercle des Barberini, Poussin fut en rapport, au cours des années 1620, avec le prince Marcantonio Borghese (1601-1658) et avec le marquis Vincenzo Giustiniani (1564-1637). Pour le premier, qui, à la différence des autres membres de la même famille, ne semble pas avoir eu d'intérêts particuliers dans le domaine artistique, il peignit, en 1628, trois tableaux, non identifiés, qui devaient être envoyés en Espagne, probablement comme cadeaux. Il s'agissait d'une *Immaculée Conception* et de deux demi-figures de *Saint Jean l'Évangéliste* et de *Saint Jean-Baptiste*[49].

Les tableaux de Poussin figurant dans l'inventaire de 1638 de la collection de Vincenzo Giustiniani[50], célèbre mécène et collectionneur[51], sont également au nombre de trois. La datation, très problématique, de ces œuvres (*L'assomption de la Vierge,* Washington, National Gallery ; *Le massacre des Innocents,* Chantilly, musée Condé (**fig. 24a**) ; *Paysage avec Junon et Argus,* Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Gemäldegalerie) oscille dans un laps de temps compris entre le milieu des années 1620 et le milieu des années 1630. Malheureusement, comme dans le cas de Giulio Rospigliosi, on n'a retrouvé, à jour, aucun document (en dehors de l'inventaire) qui puisse faire la lumière sur les rapports entre Poussin et Giustiniani et fournir des éléments nouveaux pour la chronologie des peintures.

La présence des œuvres de Poussin sur le marché de l'art romain est déjà attestée autour de 1630. D'après les actes du procès de 1631 intenté contre Fabrizio Valguarnera, publiés par Jane Costello[52], nous savons que ce dernier était un gentilhomme palermitain, arrivé à Rome l'année précédente après avoir séjourné à Naples et à Madrid. Entré aussitôt en rapport avec artistes et marchands, il avait acquis diverses œuvres parmi lesquelles deux tableaux de Poussin, le *Midas à la source du Pactole* d'Ajaccio (**fig. 10b**) et une version du *Bacchus et Midas* de Munich (peut-être même celle de Poussin ? ; **fig. 10c**)), que lui avait vendus Stefano Roccatagliata. Selon le témoignage même de Poussin au procès[53], Valguarnera avait vu certaines de ses œuvres à Naples « chez un certain Geronimo Gosman », que le peintre définit comme son très bon ami et mécène (cela demeure, aujourd'hui encore, la preuve la plus ancienne de l'existence de tableaux de Poussin dans le milieu napolitain avant 1630). Arrivé à Rome, Valguarnera se rendit chez Poussin. Il vit *La peste d'Asdod* (**cat. 43**), encore inachevée, demanda à l'acheter, et commanda en même temps *L'empire de Flore* (**cat. 44**). Roccatagliata (1596-1652) était un marchand d'art d'origine génoise : il ressort des actes du procès Valguarnera qu'il habitait Via Frattina et s'habillait « en long » comme un ecclésiastique. Poussin peignit pour lui, entre 1641 et 1642, *La Sainte Famille* (**cat. 101**, aujourd'hui au Detroit Institute of Arts), comme en témoigne sa correspondance parisienne avec Cassiano dal Pozzo[54].

Valguarnera aussi bien que Roccatagliata furent en rapport avec certains collectionneurs importants de Poussin. Leur rôle dans la circulation des œuvres de l'artiste fut certainement plus considérable que ce que nous en savons aujourd'hui. Les relations entre la famille Valguarnera et les Barberini sont attestées par quelques lettres adressées par Mariano Valguarnera, oncle de Fabrizio, au cardinal Francesco et à Luca Holstenio, bibliothécaire de la famille papale, lettres qui accompagnaient l'envoi d'antiquités, de tableaux et de livres[55]. Fabrizio Valguarnera, dans le testament rédigé peu avant sa mort dans la prison de Tor di Nona, léguait à Urbain VIII un crucifix précieux et une pierre rare, ayant tous deux des pouvoirs bénéfiques[56]. Il désignait en même temps comme exécuteurs testamentaires Ferrante Carli – un lettré qui fut au service du cardinal Sfondrato puis des Borghèse, dilettante, collectionneur et marchand d'art, avec qui Valguarnera avait été en relation d'affaires[57] – et Alessandro Rondanini[58], auquel il donnait pouvoir pour vendre les biens qu'il possédait à Rome afin de payer ses créanciers. Des recherches ultérieures dans cette direction pourraient apporter une contribution intéressante à la reconstitution des transferts de propriété des peintures de Poussin ayant appartenu à Valguarnera.

De son côté, Roccatagliata entretint des relations étroites avec les frères dal Pozzo, chez qui il habitait en 1623. Cassiano l'évoque dans une lettre de 1652 comme « *un amico ben caro e familiare di moltissimi anni di me, e della mia Casa* » (un ami très cher et un familier de moi et de ma maison depuis de longues années). Carlo Antonio fut désigné comme son héritier et reçut à sa mort *La Sainte Famille* (**cat. 101**) peinte pour lui par Poussin[59]. En outre, les documents de Giovan Maria Roscioli mentionnent un tableau de Lemaire « *donatomi dal Sig. Roccatagliata* » (à moi donné par M. Roccatagliata)[60]. Ce dernier dut avoir un rôle important dans la promotion sur le marché des œuvres des premières années romaines de Poussin, comme en témoigne la vente au florentin Francesco Scarlati – probablement un marchand lui aussi – de « 7 *pezi de Monsur Posino originali* » et « 5 *copie* » (sept œuvres originales et cinq copies de M. Poussin)[61]. Dans l'acte notarié relatif à cette

47. Bellori, 1672, éd. 1976, p. 463 : « Le sujet de cette "poésie morale" [*La Danse de la vie humaine*] fut donné au peintr par le pape Clément IX au temps où il n'était encore que prélat [...] Nicolas [...] bien que les figures eussent à peine deux palmes de hauteur, réussit à atteindre de façon heureuse le propos sublime de l'auteur, qui ajouta deux autres inventions » (*Le Temps et la Vérité* et celle que Bellori appelle *Le bonheur soumis à la mort,* autrement dit *Les bergers d'Arcadie*; **cat. 93**).
48. Le sujet avait déjà été reçu vers 1618 par le Guerchin dans un tableau mentionné dans l'inventaire de 1644 de la collection du cardinal Antonio Barberini le Jeune et conservé aujourd'hui à la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Rome (voir à ce propos les observations, toujours valables, de Mahon, 1968, n° 30, p. 69-72).
49. P. Della Pergola, « Due documenti in cerca di riferimento », *Paragone,* 83, 1956, p. 66-68.
50. Salerno, 1960, p. 97, n° 96, p. 101, n° 133, 153.
51. Parmi les études récentes sur Giustiniani, consacrées avant tout aux volumes de la célèbre *Galleria Giustiniana,* voir Cropper, 1992, p. 101-126.
52. Voir n. 3.
53. Costello, 1950, p. 275.
54. Bottari-Ticozzi, 1822, p. 376, 388, 391, 401, 406, 409.
55. BAV, Barb. lat. 6500, cc. 207-211. Les lettres sont adressées de Madrid (12 avril 1632), de « casa » (son domicile [?] 29 janvier 1633) et de Palerme (27 juin 1634).
56. Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai A. C., M. Nucula, vol. 4538, p. 8-13, 31-32. Le testament fut rédigé le 25 décembre 1631 et ouvert le 2 janvier 1632, jour de la mort de Valguarnera.
57. Sur Carli (1578-1641), voir Costello, 1950, p. 259-261, 272-273, 276-277 ; M. Capucci, *D. B. I.*, 20, Rome, 1977, p. 150-152.
58. Sur Alessandro Rondanini (ou Rondinini), voir L. Salerno, *Palazzo Rondinini,* Rome 1965, p. 31-32.
59. Sur les rapports entre dal Pozzo et Roccatagliata, voir Sparti, 1992, p. 60-61.
60. Voir Corradini, 1979, p. 195.
61. Voir Standring, 1988, p. 617, n. 51. D'après ce que l'on sait jusqu'à présent, les collectionneurs florentins du XVIIe siècle ne montrèrent pas d'intérêt pour les œuvres de Poussin. La seule exception fut le prince Giovan

Nicolas Poussin,
Céphale et Aurore,
Hovingham Hall, Grande-Bretagne, sir Marcus Worsley

Nicolas Poussin,
La Vierge et l'Enfant,
Brighton, Royal Pavilion,
Art Gallery and Museum

vente (qui comprend plus de cinquante peintures)[62], les tableaux sont décrits sans attribution, mais il n'est pas difficile d'identifier la majeure partie des sujets propres à Poussin : « *Un quadro d'una Venere ignuda, con quattro figurine di palmi quattro* » (un tableau représentant une Vénus nue avec quatre petites figures, mesurant quatre palmes) ; « *Un quadro di Mida e Bacco con altre figure in tela d'Imperatore* » (un tableau représentant Midas et Bacchus avec d'autres figures, sur toile), qui est cité deux fois ; « *Un quadro d'Adone, e Venere con amorini in Tela d'Imperatore* » (un tableau sur toile, représentant Adonis et Vénus, avec des amours) ; « *Un quadro di Venere con Satiro e Amorini in d:a tela* » (un tableau représentant Vénus avec un satyre et des amours, sur toile) ; « *Un quadro d'un Sacrificio di Nœ in d:a tela* » (un tableau représentant le Sacrifice de Noé, sur toile) ; « *Un quadro di Cefalo, Aurora e primavera di palmi sei e tre* » (un tableau représentant Céphale, Aurore et le printemps, sur toile, mesurant six palmes sur trois), et, plus loin, un autre, de même sujet, mesurant neuf palmes sur sept ; « *Un quadro di Venere e Mercurio con altre figurine in tela palmi quattro e doi* » (un tableau représentant Vénus et Mercure avec d'autres petites figures, sur toile, mesurant quatre palmes sur deux) ; « *Un quadro di Marte e Venere in d:a tela* » [*d'imperatore*] (un tableau représentant Mars et Vénus, sur toile[63]). L'énumération ne distingue pas les originaux des copies mais, si l'on considère certains des tableaux originaux (ou retenus comme tels) de Poussin correspondant à ces sujets[64], on remarquera que l'on ignore leur provenance d'origine. Tout cela nous amène à approfondir notre réflexion sur le rapport étroit qui, lors de son premier séjour romain, rattachait le peintre aux marchands d'art, avec lesquels il semble avoir été constamment en relation. Il faut ajouter que l'inventaire établi à la mort de Roccatagliata, outre *La Sainte Famille* (cat. 101) ; de Detroit, (déjà citée), mentionne certains tableaux qui, bien que non attribués, font penser à des œuvres de Poussin que l'on retrouve par la suite dans la collection dal Pozzo, telles que *Céphale et Aurore* (Hovingham Hall), *La Vierge et l'Enfant* (Brighton), *L'agonie au jardin des Oliviers*[65].

Si on les compare à la trame des relations que l'on peut découvrir entre marchands, commanditaires et collectionneurs à l'époque du pontificat Barberini, les connaissances sur les amateurs romains de Poussin au cours des décennies suivantes apparaissent plus fragmentaires. Dans la majeure partie des cas, les œuvres identifiées, citées par les sources ou dans les inventaires, remontent aux années 1620 et 1630. Elles ne furent donc pas commandées par leur propriétaire, et leur provenance demeure obscure. Rares sont les peintures de Poussin peintes entre la cinquième et la septième décennie du XVIIe siècle, pour lesquelles on peut à coup sûr indiquer une destination romaine, en regard de celles commandées ou acquises par les Français. On en vient spontanément à se demander à quel point le voyage de l'artiste en France en 1641-1642, la mort d'Urbain VIII en 1644 et le renvoi subit de ses neveux Francesco et Antonio ont pu influencer le changement des

Carlo de Médicis, dont les collections comptèrent, pendant quelque temps, *L'adoration des bergers*, de la National Gallery de Londres (cat. 46), mentionnée pour la première fois dans l'inventaire de 1637 de sa villa de Mezzomonte. (Voir Mascalchi, 1984, p. 268-272).

62. ASR, Notai A. C., M. Nucula, vol. 4542, ff. 917-918, 5 mars 1633. L'acte mentionne 53 peintures, tandis qu'il y en a 54 dans la liste citée par Standring (voir note précédente).

63. Pour arriver au nombre de douze peintures de Poussin, originaux et copies, on peut peut-être ajouter, parmi les sujets cités, « *Due quadri di ovati cioè Una Madonna con Molti putti et l'altro dell' Istoria di Mosé quando fu (?) in fiume* » (deux tableaux en ovale, à savoir une Madone avec de nombreux angelots et une Histoire de Moïse (?) au fleuve).

64. *Midas et Bacchus*, Munich, Alte Pinakothek ; *Vénus et Adonis*, Fort Worth, Kimbell Art Museum ; *Le sacrifice de Noé*, Tatton Park, National Trust ; *Céphale et Aurore*, Londres, National Gallery ; *Vénus et Mars*, Boston, Museum of Fine Arts (cat. 23). Bien que toute identification soit hypothétique, on remarquera que les dimensions des trois premiers tableaux cités ici correspondent exactement aux mesures « *in tela d'imperatore* » fournies par le document.

65. Archivio Storico Capitolino, Fondo Boccapaduli, Arm. I, Div. III, liasse Roccatagliata, « *Un altro quadro bislungo con la favola di Cefalo e Aurora* » (un autre tableau oblong représentant l'histoire de Céphale et d'Aurore), « *Una Madonnina con Christarello in braccio ovata* » (une Vierge tenant le Christ dans ses bras, de forme ovale), « *Un Oratione all'horto in rame con cornice nera* » (une *Prière au jardin des Oliviers*, sur cuivre avec un cadre noir). Sur l'inventaire Roccatagliata, voir aussi Standring, 1986, p. 617, n. 53 et Sparti, 1992, p. 60.

relations entre Poussin et le milieu romain qui semble se produire à partir des années 1640. La dispersion de ce cercle des Barberini, qui l'avait tant apprécié, de même que l'accroissement incontestable de sa renommée et de ses rapports avec la France à la suite de son séjour parisien (dont l'exemple le plus significatif est l'amitié établie avec Jean Pointel, pour lequel il peindra bien vingt et un tableaux, de 1645 à 1660) furent, à n'en pas douter, les deux facteurs déterminants d'un tel changement. Poussin lui-même, dans une lettre à son ami Chantelou, datée d'août 1645, admettait ouvertement la différence de situation créée à Rome par l'accession au trône pontifical de l'hispanophile[66]. La famille Pamphilj, en effet, ne manifesta pas envers le peintre français l'intérêt que lui avaient témoigné les Barberini[67].

Parmi ses mécènes d'autrefois, Cassiano dal Pozzo et Giulio Rospigliosi continuèrent à entretenir des rapports avec le peintre. Cependant, en regard du nombre important de peintures exécutées pour Cassiano avant le voyage à Paris – où l'artiste acheva *Le baptême* (cat. 69), qui manquait encore à la série des *Sacrements* –, on ne trouve après le retour à Rome que le *Paysage avec un homme effrayé par un serpent* (Montréal), daté de 1642-1643, et le *Paysage avec Pyrame et Thisbé* (cat. 203 ; Francfort-sur-le-Main), de 1651[68]. Quant à Rospigliosi, absent de la scène romaine entre 1644 et 1652 puisqu'il était nonce à Madrid, Poussin exécuta pour lui une *Vision de sainte Françoise Romaine* – perdue, mais connue par la gravure – que l'on date habituellement entre 1656 et 1658, de même que le tableau représentant *La reine Zénobie*[69] (peut-être celui conservé aujourd'hui à Saint-Pétersbourg ; cat. 79).

Le cardinal Luigi Omodei (1608-1685) est au nombre de ceux que l'on peut définir comme les collectionneurs de Poussin de la seconde génération. Bellori affirme que le peintre peignit pour lui deux tableaux, *Le triomphe de Flore* (cat. 13) et *L'enlèvement des Sabines* (cat. 72 ; la version aujourd'hui au Louvre), et les mentionne tous les deux dans son palais en 1664[70]. En réalité, comme on l'a déjà fait remarquer[71], *Le triomphe de Flore* ne peut avoir été peint pour Omodei – trop jeune à l'époque - qui l'acheta dans un deuxième temps, vraisemblablement aux Sacchetti, les véritables commanditaires[72]. Il s'agirait des deux mêmes tableaux que le cardinal cherchait à vendre en 1655, comme il ressort d'une lettre écrite par l'abbé Louis Fouquet à son frère Nicolas[73]. Omodei, d'origine milanaise, protecteur de la nation lombarde à Rome et promoteur de la décoration intérieure de l'église des Santi Ambrogio e Carlo al Corso[74], commencée dans les années 1670, est une personnalité qui mérite d'être étudiée plus à fond. Une recherche dans les archives de l'archiconfrérie des Lombards à Rome, fermées depuis quelque temps pour réorganisation, pourrait donner des indications nouvelles. La publication de l'inventaire des biens du cardinal Omodei[75], rédigé après sa mort, en mai 1685, en a déjà fourni une, puisque *L'enlèvement des Sabines* est seul cité dans l'inventaire, ce qui indique qu'à cette date le cardinal ne possédait plus *Le triomphe de Flore*. Ce dernier tableau connut donc d'autres péripéties avant d'arriver, comme les *Sabines*, à Paris[76].

Il semble que ce soit aux années 1640 que l'on puisse faire remonter l'entrée du *David vainqueur* (cat. 36) du Prado, dans la collection de Girolamo Casanate, où Bellori le mentionne en 1664[77]. Homme cultivé, cardinal depuis 1673, Casanate[78] (1620-1700) est connu pour avoir formé l'importante bibliothèque qui existe encore aujourd'hui, et qui, à sa mort et selon ses dispositions testamentaires, fut ouverte au public sous la direction des dominicains. Parmi les documents lui appartenant qui y sont conservés existe un paiement de 1646 pour un cadre (dont les mesures ne sont pas spécifiées) destiné à un tableau de Poussin, « *per un quadro del Sig' Nicolo Pussino*[79] », qui pourrait être identifié comme le *David*. Dans l'inventaire de la collection de Casanate figurait aussi une *Bethsabée au bain* attribuée à Poussin[80], ainsi qu'une « *prospettiva [...] di Monsù Lamar con figurine del Pussino* » (une perspective [...] de Monsieur Lemaire avec des figures de Poussin). Les mêmes tableaux apparaissent dans une note inédite relative aux tableaux du défunt Casanate, qui se trouve dans les papiers relatifs à l'administration de son héritage par les pères dominicains[81], et où est également citée une copie du *David vainqueur*. Peut-être s'agit-il de la même « *copia di Posino* » (copie de Poussin) qu'en 1648 Camillo Massimi – en l'absence de Casanate – promit de prêter à la fête de Saint Jean le Décollé en même temps que « le paysage et la perspective », pour ensuite changer d'avis et s'excuser auprès du légitime propriétaire de sa trop grande audace[82]. Les informations que l'on peut tirer des documents de Casanate sont trop fragmentaires pour donner des réponses précises. Il est certain, cependant, qu'à la fin des années 1640, il était en relation étroite avec son

66. « Les choses de Rome se sont bien changées dessous ce Papat icy et nous n'avons point de faveur en court » (*Correspondance*, 1911, p. 316).
67. Parmi les documents Pamphilj publiés par J. Garms (*Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Vienne, 1972), l'inventaire de la garde-robe du prince Giovan Battista Pamphili mentionne (p. 324) « *Uno amorino ovato di monsu Pusini* » (un amour en ovale de monsieur Poussin), également cité dans l'inventaire de don Camillo Pamphilj de 1666 (p. 349).
68. La datation des deux *Paysages avec des voyageurs* de la National Gallery de Londres, provenant aussi de la collection dal Pozzo, demeure indécise : légèrement antérieure à 1640 ou immédiatement postérieure à 1642.
69. Pour la présence des deux tableaux dans l'inventaire de la collection Rospigliosi, voir la n. 45. Bien que le tableau, représentant *La reine Zénobie*, y soit décrit comme une œuvre de la dernière manière de Poussin, « *opera dell'ultima maniera del Pusino* » (et qu'il ait été accepté comme tel par la critique), il convient, selon Pierre Rosenberg, de le dater de la fin des années 1640.
70. Bellori, 1664, éd. 1976, p. 80, 81 ; Bellori, 1672, éd. 1976, p. 457, 465.
71. Thuillier, 1974, n° 48.
72. Voir la n. 10.
73. Voir Thuillier, 1960 (2), II, p. 102-103.
74. Voir G. Drago, Salerno, *SS. Ambrogio e Carlo al Corso e l'arciconfraternità dei lombardi in Roma*, Rome, 1967, p. 20-22, 60, 62, 63.
75. Spezzaferro, 1989, p. 56-59. On notera toutefois la bizarre mention du nom de l'auteur : « *Un quadro di m.o. di Monsù Pusini del Conte rappresente il ratto delle Sabine* » (un tableau de *Monsieur Pusini del Conte* représentant l'enlèvement des Sabines).
76. Pour l'arrivée des deux tableaux à Paris, voir Brejon de Lavergnée, 1987, p. 453-454 (voir aussi les observations de Thuillier, 1960 (2), II, p. 103, n. 2). Mais les déductions que l'on peut tirer de l'inventaire Omodei au sujet de la *Flore* affaiblissent la reconstruction des faits proposée par les deux auteurs.
77. Bellori, 1664, éd. 1976, p. 32-33 ; *Id.*, 1672, éd. 1976, p. 468.
78. Sur Casanate, voir M. d'Angelo, *Il Cardinale Girolamo Casanate* (1620-1700), *Rome*, 1923, et la notice du *D. B. I.*, 21, Rome, 1978, p. 144-147. L'inventaire de la collection a été publié dans Mori, 1971, p. 422-429.
79. Rome, Biblioteca Casanatense, Ms. Cas. 379, c. 36r.
80. Mori, 1971, p. 426-427, n°s 29, 60, 61. En ce qui concerne la *Bethsabée*, les mesures données par l'inventaire ne correspondent pas à celles du tableau de Woburn Abbey, considéré comme autographe par Smith et Grautoff mais éliminé par la suite du catalogue de Poussin.
81. Rome, Biblioteca Casanatense, Ms. Cas. 438, cc. 21r-26v. A la dispersion de la collection de Casanate, le *David vainqueur* et la *Bethsabée* furent acquis en 1706 par Louis Milon (1655-1734), évêque de Condom (Rome, Biblioteca Casanatense, Ms. Cas. 428a, c. 6v). L'idée selon laquelle le *David* serait entré dans la collection du peintre Carlo Maratta, dans laquelle il n'apparaît pas, est dépourvue de fondement.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, p. 311
Paris, cabinet du Sénat, fig. 191c
Paris, Caisse nationale des Monuments Historiques et des Sites, Arch. Phot. Paris / S.P.A.D.E.M., fig. 100d
Paris, collections particulières, cat. 135 (Marc Jeanneteau), 141 (Marc Beck Coppola), fig. 14a, 16a, 19c (Marc Jeanneteau), 49c, 54c, 99e (Marc Jeanneteau / © C.N.M.H.S. / S.P.A.D.E.M.), 103a (R. Bonnefoy), 223b, 241a, p. 27
Paris, commerce dart, fig. 214c
Paris, École Nationale Supérieure des beaux-arts, cat. 32, 34, 106, 131, 138, 193, fig. 60a, 69a, 77a, 95a, 184a
Paris, Laboratoire de recherche des musées de France, radiographie, (Maurice Solier et Marc Drée), cat. 72, fig. 30d, 38b, 171a, 190a
Paris, Mobilier National, fig. 18f
Paris, Musée national Jean-Jacques Henner, fig. 53a
Paris, musée du Louvre, documentation du département des Peintures, p. 107, 108, 125
Paris, Réunion des musées nationaux (R. G. Ojeda, D. Arnaudet, M. Bellot, P. Bernard), cat. 13, 16, 24, 30, 31, 38, 43, 50, 51, 53, 62, 70, 71, 72, 78, 92, 93, 97, 99, 100, 105, 114, 115, 116, 117, 122, 123, 124, 125, 127, 130, 132, 134, 136, 137, 152, 153, 147, 148, 149, 154, 156, 159, 160, 162, 166, 170, 171, 176, 177, 178, 180, 183, 184, 187,190, 191, 192, 202, 204, 212, 214, 230, 238-241, 242, 243, 245, fig. 6a, 10b, 18b, 18c, 23b, 27a, 47e, 48b, 50a, 54b, 58a, 59d, 92a, 99a, 99i, 99g, 103c, 103d, 104a, 107-113c, d, e, 116 verso, 146b, 146c, 153a, 153b, 160 verso, 168a, 171a, 177 verso, 178 verso, 182c, 191a, 192c, 211a, 211c, 211d, 212a, 212b, 213a, 219c, 212b, 221a, 222a, 226a, 243 verso, p. 63, 81, 82, 99, 100, 101, 103, 108, 132, 294
Pasadena, The Norton Simon Foundation, fig. 48a, 72b, 101d
Pasadena, Norton Simon Museum, conjointement au J. Paul Getty Museum, Malibu, cat. 210
Philadelphie, John G. Johnson Collection, fig. 26c
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, The George W. Elkins Collection, cat. 54, 219,
Princeton, Art Museum, Taylor and Dull, INC, fig. 109a,
Richemond, Virginia Museum of Fine Arts, The Arthur and Margaret Glasgow Fund, cat. 225, fig. 225c,
Rome, Cassa Despositi e Prestiti, fig. 194a
Rome, Città del Vaticano, Musei Vaticani, cat. 26, fig. 26g
Rome, collection Pallavicini, fig. 59a
Rome, collection particulière, cat. 65
Rome, église San Lorenzo in Lucina, fig. 93c
Rome, église SantAtanasio dei Greci, fig. 66b
Rome, Farnésine, fig. 54e
Rome, galerie du palais Farnèse, fig. 13e
Rome, Galleria Nazionale dArte Antica, Palazzo Barberini, cat. 237, p. 55
Rome, Galleria Nazionale, fig. 11b, 93e
Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, 94a
Rome, Musei Vaticani, fig. 7a, 6b, 64a
Rome, Palais du Vatican, chambre de la signature, fig. 45a
Rome, Palazzo Barberini, p. 85,
Rome, Pinacoteca Capitolina, fig. 13a, 13b
Rome, San Gregorio Magno, fig. 53e, 53f
Rome, villa Doria Pamphilj, fig. 36b
Rouen, musée des Beaux-Arts, p. 24, 133, cat. 200, fig. 53b, 71a, 211b
Saint-Pétersbourg, Musée national de l'Ermitage, 1994, cat. 7, 35, 79, 104, 119, 155, 163, 164, 165, 185, 186, 188, 196, 205, 220, 223, 224, 233, fig. 18d, 100b, 127a, 166b, 186 verso, 188 verso, 196 verso, 209b, 209c, 235a, p. 311
San Francisco, The Fine Arts Museum, fig. 182b, p. 113
Sarasota Ringling Museum of Art, Floride, fig. 192d
Sèvres, Manufacture nationale, fig. 228b
Sèvres, musée national de Céramique, fig. 171b
Stanford, Stanford University Museum of Art, fig. 59b
Stockholm, Nationalmuseum, cat. 80, 197, fig. 21a, 47a, 197 verso
Sudeley Castle, Winchcombe (Grande-Bretagne), Sudeley Castle Trustees, cat. 201
Tournus, église Saint-Philibert (Perraud), fig. 113b
Turin, Biblioteca Reale, cat. 133, 244
Turin, Galleria Salauda, fig. 86a
Varsovie, Musée national, fig. 189c
Versailles, Musée national du château, fig. 145a
Vienne, Graphische Sammlung Albertina, fig. 218b,
Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, cat. 77,
Viterbe, Museo Civico, fig. 226b
Washington, The National Gallery of Art, cat. 232, fig. 92d, 232 verso
Washington, The National Gallery of Art, The Samuel H. Kress Collection, cat. 69, fig. 173a
Westphalie, collection particulière, fig. 72a
Windsor Castle, Royal collection Enterprises Ltd, 2, 3, 4, 9, 14, 15, 40, 41, 42, 55, 58, 52, 55, 58, 61, 75, 76, 82, 84, 85, 88, 89, 91, 102, 103, 129, 142, 143, fig. 91 verso, 102 verso, 103 verso,142 verso, 171e, p. 40,
Windsor Castle, Royal Library, cat. 1, 118, fig. 3a, 47b, 52 verso, 66a, 70a, 83a, 89a, 91a, 101b, 101c, 106a, p. 66
Winterthur, collection Reinhart, p. 21
Woburn Abbey; Marquess of Tavistock and The Trustees of The Bedford Estate, cat. 145

Publication du département
de l'édition dirigé par Anne de Margerie

Coordination éditoriale : Josette Grandazzi
avec la collaboration de Caroline Chambon

Traducteurs :
F. Austin
J. Bouniort
L. Echasseriau
O. Ménégaux

Fabrication : Jacques Venelli

Les textes ont été composés en Garamond 3
par L'Union Linotypiste, Paris
d'après la saisie de Gilles Gratté et les illustrations gravées par Haudressy, Neuilly Plaisance.

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur Job 135 g
en septembre 1994 sur les presses de l'imprimerie Mame, Tours.
Le façonnage a été également réalisé par Mame.

Maquette de Jean-Pierre Rosier

Dépôt légal : septembre 1994
ISBN : 2-7118-3027-6
EC 10 3027

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XXe siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :
Conception graphique – Manon Lemaux
Typographie – Linux Libertine & Biolinum, Licence OFL

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia
– Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit –
dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012.

Avec le soutien du CNL Centre national du livre