

HENRY KEAZOR

« Uno studio dipendente dall'antico e da Rafaelle » : *Raphaël chez Poussin*

Nicolas Poussin écrit de Paris le 4 avril 1642 à son mécène et ami établi à Rome, Cassiano dal Pozzo : « Mi ordinò al partir di qui il Sig: de Noyers di fare una madonna a gusto mio (acciò disse lui) che si dicesse la madonna del Poussino come si dice la Madonna di Raffaello¹. » Une certaine fierté s'exprime dans ces mots, à peine voilée par le fait que cette affirmation, Poussin la cite au deuxième et troisième degré par la double utilisation du verbe dire (« disse lui che si dicesse »), ce qui lui permet de l'attribuer à d'autres. Néanmoins, l'artiste se sent réellement flatté par la formulation de la commande, qui le met en parallèle avec Raphaël. En effet, Sublet de Noyers attend visiblement que Poussin, tout en suivant son style propre (« a gusto mio ») dans l'exécution de la Madone qu'il lui a commandée, produise une œuvre qui puisse égaler une création de Raphaël sur un thème analogue, mais soit toutefois considérée comme une œuvre originale de Poussin. Ainsi défini, le concept d'*aemulatio* correspond parfaitement au credo artistique de Poussin, tel qu'il nous a été transmis en 1672 par son premier biographe, Giovan Pietro Bellori, dans ses « Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura » (« Observations de Nicolas Poussin sur la peinture »). Au sujet de la question de la « novità » (nouveau) en peinture, l'artiste souligne qu'elle ne consiste pas principalement dans le traitement de thèmes inédits, mais en sa « buona e nuova disposizione ed espressione » (bonne et nouvelle disposition et expression) avec lesquelles on doit interpréter un « soggetto [...] commune e vecchio » (sujet [...] commun et vieilli), afin de le rendre « singolare e nuovo » (singulier et nouveau)².

C'est précisément l'apprentissage de cette « buona [...] disposizione ed espressione », et l'originalité stylistique qui en découle, permettant le renouvellement

du thème, que l'on peut constater dès le début de l'évolution artistique de Poussin en étroite confrontation avec le modèle de Raphaël. Dans sa biographie, Bellori déplore que Poussin n'ait pas pu trouver de maître adéquat après être arrivé à Paris dans sa jeunesse. Toutefois, lorsque Alexandre Courtois, mathématicien à la cour du roi et amateur d'art, lui fait connaître sa collection d'estampes, Poussin y découvre des gravures d'après des œuvres de Raphaël et de Giulio Romano. L'artiste a enfin trouvé en eux ses véritables maîtres : il étudie leur répertoire formel, leurs inventions et leur art de la narration et enrichit cet enseignement par l'étude intensive des antiques dès son arrivée à Rome. Ainsi, Bellori écrit au sujet de Poussin que celui-ci se proposa toujours une étude de l'antique et de Raphaël « uno studio dipendente dall'antico e da Rafaele³ ». Selon Bellori, on pourrait presque affirmer que Poussin était sorti de l'atelier de Raphaël lui-même, « da cui certamente bibbe il latte e la vita dell'arte » (« dont certainement il but le lait et auquel il naquit à la vie de l'art »)⁴.

En effet, les premières œuvres du peintre français témoignent déjà d'une telle formation. Dans la scène de bataille intitulée *La Victoire de Josué sur les Amorites* (Moscou, musée Pouchkine), qui doit dater des années 1625-1626, signalée par Bellori comme étant la première œuvre réalisée à Rome, Poussin cite presque littéralement, dans le guerrier de droite vu de dos qui tombe à terre et se protège de son bouclier au-dessus de sa tête, un personnage analogue de la fresque des Loges du Vatican conçue par Raphaël et représentant le même sujet⁵. À peine trois ans plus tard, en réalisant *L'Inspiration du poète* (Paris, Louvre, vers 1629), Poussin crée le personnage majestueux du dieu Apollon en s'inspirant de celui d'*Apollon et Marsyas*, également peint par Raphaël, dans la chambre de la Signature du Vatican⁶. Le *putto* aux deux couronnes, qui plane au-dessus d'Apollon et du poète dans le tableau de Poussin, a également été emprunté à une création de Raphaël qui entretient des rapports étroits avec ses œuvres des *Stanze* : Marc Antonio Raimondi grava vers 1517-1520 une esquisse de Raphaël pour la représentation du *Parnasse*⁷. Poussin ne se servit pas seulement du *putto* pour celui de son *Inspiration du poète*, mais il puisa aussi dans la composition de Raphaël les éléments principaux de sa propre représentation du Parnasse pour son tableau de 1629, *Apollon et les Muses* (Madrid, Prado)⁸. De même, dans ses œuvres ultérieures, le maître français continue de s'inspirer du modèle de l'Urbinate pour la disposition et les structures de composition. Dans *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, peints entre 1637 et 1639 (Paris, Louvre, fig. 7.1), non seulement le personnage de Moïse, vêtu de rouge et de bleu et pointant son doigt vers le ciel, rappelle le Platon de la fresque de Raphaël *L'École d'Athènes*, mais au-delà, l'ensemble du décor avec la porte rocheuse n'est qu'une adaptation traduite en éléments naturels de l'architecture de la fresque de Raphaël,

1 Jouanny, 1911, n° 58, p. 128. Jouanny, p. 131, traduit : « À son départ d'ici, M. de Noyers m'ordonna de faire une Vierge à mon goût, afin, dit-il, que l'on dise la Madone du Poussin, comme on dit la Madone de Raphael. »

2 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, [Rome 1672], traduit de l'italien par Nadine Blamoutier, édité par Stefan Germer, Paris, 1994 [par la suite abrégé Bellori (éd. Germer)], p. 115. Anthony Blunt, dans Poussin, éd. Blunt, 1989, p. 184, traduit : « La nouveauté dans la peinture ne consiste pas surtout dans un sujet non encore vu, mais dans la bonne et nouvelle disposition et expression, et ainsi de commun et vieux, le sujet devient singulier et neuf. »

3 Bellori (éd. Germer), p. 80.

4 Bellori (éd. Germer), p. 39 : « Aussi dans sa façon d'interpréter les scènes et de s'exprimer apparut-il élevé à l'école de Raphaël dont certainement il but le lait et grâce auquel il naquit à la vie de l'art. »

5 Voir à ce sujet Pierre Rosenberg, 1994, p. 135, n° 6.

6 Voir déjà à ce sujet Walter Friedlaender, *Poussin*, Londres, 1966, p. 124.

7 Corinna Höper, *Raffael und die Folgen*, cat. exp. Stuttgart, 2001, p. 382, n° F 3.1.

8 Voir à ce sujet Rosenberg, 1994, p. 206, n° 45.



Fig. 7.1 Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1637-1639
Huile sur toile, H. 1,49 ; L. 2,00
Paris, musée du Louvre, département des Peintures (INV. 7275)

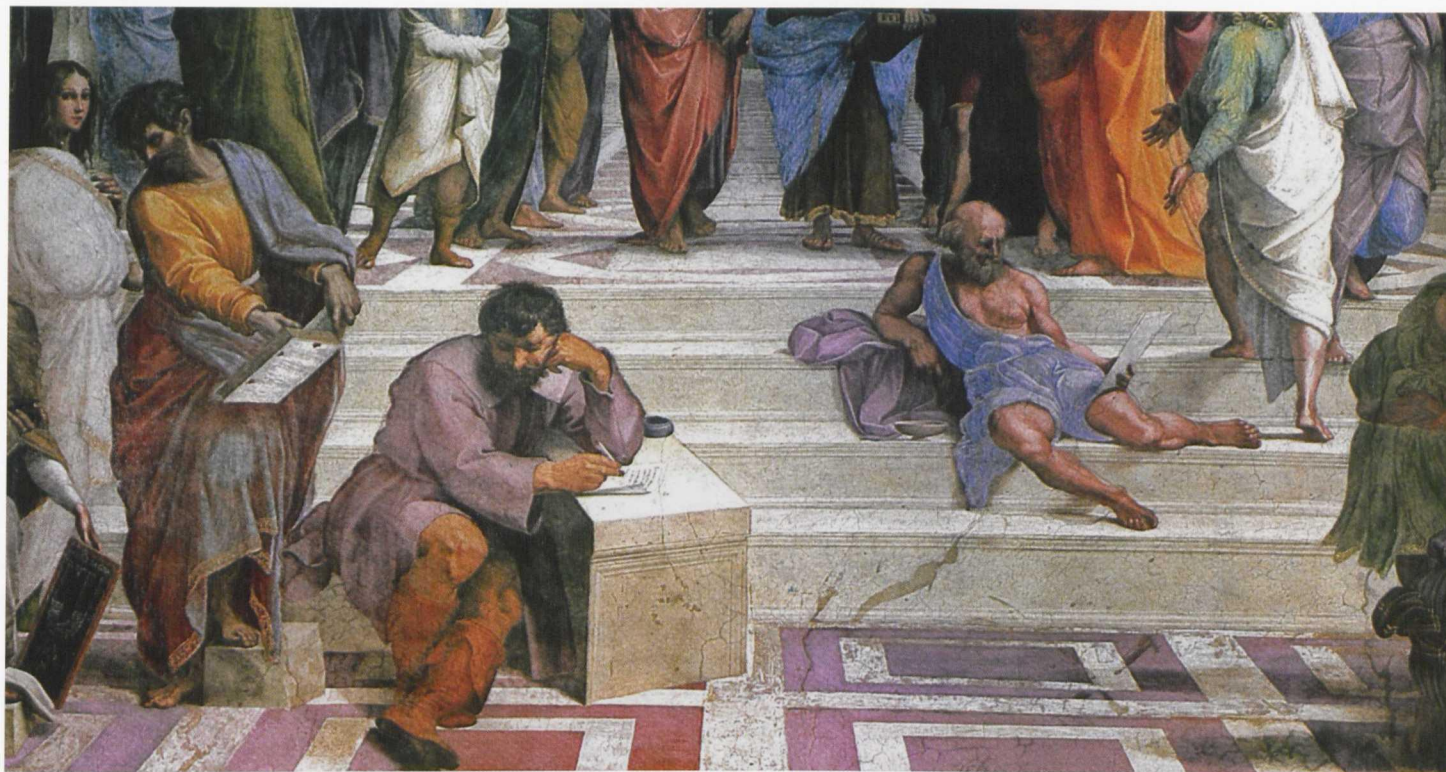


Fig. 7.2 Raphaël, *L'École d'Athènes*, (détail), fresque
Vatican, chambre de la Signature

que Poussin a simplement fait pénétrer en biais vers la gauche dans l'espace du tableau⁹. Il procède de façon analogue pour *La Mort de Saphire*, de 1652 (Paris, Louvre), et, trois ans plus tard, pour *Saint Pierre et saint Jean guérissant le boiteux* (New York, Metropolitan Museum), de 1655, pour lesquels il reprend également à chaque fois une représentation architecturale de Raphaël¹⁰. Dans la scène avec le boiteux, Poussin utilise les constructions situées au premier plan du dessin de Raphaël *Marthe amène Marie Madeleine au Christ* (diffusé à nouveau par la gravure de Raimondi)¹¹, et l'enrichit à l'arrière-plan à droite avec le motif de la loggia où se passe la bénédiction papale dans la fresque de Raphaël *L'Incendie du Bourg* de la chambre de l'Incendie du Vatican. En revanche, dans *La Mort de Saphire*, il reprend la composition d'une gravure d'Agostino Veneziano d'après *La Mort d'Ananie* de Raphaël¹² et oriente la scène entière vers la droite¹³. Ananie et Saphire sont des époux qui, dans les *Actes des Apôtres*¹⁴, sont convaincus de mensonge et condamnés à mort par Dieu l'un après l'autre ; il est très probable que Poussin ait voulu de cette manière rendre évident le rapport entre les deux épisodes. Des emprunts thématiquement analogues sont déjà perceptibles dans *La Sainte Famille à l'escalier* de 1648 (Cleveland Museum of Arts), où sa

⁹ Voir Henry Keazor, *Nicolas Poussin*, Cologne, 2007, p. 63.

¹⁰ Rosenberg, n° 212, p. 470 et n° 222, p. 486.

¹¹ Pour la gravure : Höper, *op. cit.* note 7, n° E 13.1, p. 364.

¹² *Ibid.*, n° H 4.1, p. 486.

¹³ Poussin s'était déjà inspiré de cette gravure pour son tableau de 1641 *Moïse et le buisson ardent* (Copenhague, Statens Museum for Kunst), dans la mesure où il a emprunté l'attitude du corps d'Ananie pour son Moïse, en la combinant avec celle de Dieu le Père de la peinture de Raphaël *Dieu apparaît à Noé* à la voûte de la chambre d'Héliodore du Vatican. Quinze ans plus tard, le peintre se servit du personnage du guerrier céleste le plus à l'avant de la fresque principale de cette chambre, *Héliodore chassé du Temple*, pour l'ange de son tableau *Sainte Françoise Romaine annonçant la fin de la peste* (Paris, Louvre).

¹⁴ Actes 5, 1-11.



Fig. 7.3 Nicolas Poussin, *L'Empire de Flore*, 1631
Huile sur toile, H. 1,31 ; L. 1,81
Dresde, Staatliche Gemäldesammlungen



Fig. 7.4 Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël, *Le Jugement de Pâris* Burin Londres, British Museum

Vierge procède de la *Vierge au poisson* de Raphaël (Madrid, Prado)¹⁵, et dans le tableau de 1650, *Le Christ guérissant les aveugles de Jéricho* (Paris, Louvre), dans lequel le personnage de l'aveugle tâtonnant à gauche est inspiré du faux prophète condamné à l'aveuglement par Paul dans la gravure de Veneziano d'après *L'Aveuglement d'Elymas* de Raphaël¹⁶.

Si nous revenons à *L'École d'Athènes* (fig. 7.2), il est important de noter un double emprunt concernant *La Fuite en Égypte* de Poussin du musée des Beaux-Arts de Lyon. Le voyageur couché procède de deux personnages : le haut de son corps est issu de la figure du premier plan censée représenter Héraclite, à gauche de Platon, tandis que la partie inférieure de son corps, aux jambes légèrement écartées, s'inspire du supposé Diogène, allongé à droite sur les marches de l'escalier.

Pour ses ensembles de figures, Poussin s'inspira aussi parfois de représentations similaires chez Raphaël : dans *L'Empire de Flore* (Dresde, Staatliche Gemäldesammlungen, fig. 7.3)¹⁷ et *La Danse de la vie humaine* (Londres, Wallace Collection)¹⁸, respectivement des années 1631 et 1638-1640, le maître français reprend dans les deux cas le motif du dieu Hélios parcourant le zodiaque dans le ciel, à bord d'un char tiré par quatre chevaux, de la gravure de Raimondi d'après

15 Herbert von Einem, « Poussins "Madonna an der Treppe" », dans *Wallraff-Richartz-Jahrbuch*, XXVIII, 1966, p. 31-48.

16 Pour la gravure : Höper, *op. cit.* note 7, n° H 7.1, p. 487.

17 Matthias Winner, « Flora, Mater Florum », dans *Poussin et Rome* (Actes du colloque « Poussin, Roma 1630 »), Paris, 1996, p. 387-395, ici p. 391 sq.

18 Henry Keazor, *Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins*, Ratisbonne, 1998, p. 63.



Fig. 7.5 Nicolas Poussin, *Le Triomphe de David*, vers 1632
Huile sur toile, H. 1,17 ; L. 1,46
Dulwich Picture Gallery (236)



Fig. 7.6 Agostino Veneziano, d'après Raphaël, *Isaac donne sa bénédiction à Jacob*, 1518-1519
Burin
Londres, British Museum

Le Jugement de Pâris de Raphaël (fig. 7.4)¹⁹. Il est intéressant de constater que dans *La Danse de la vie humaine*, il combine dans une certaine mesure une citation personnelle avec un recours à Raphaël : en effet, Poussin donne à l'Heure qui fait avancer le quadrigue l'attitude exacte de son Hélios de *L'Empire de Flore*, et s'inspire pour le dieu du modèle raphaélien. En 1657, c'est encore au *Jugement de Pâris* d'après Raphaël que Poussin emprunte la figure de l'ange pour sa *Fuite en Égypte* du musée de Lyon.

Toutefois, comme nous l'avons montré, il ne se contente pas de s'inspirer des modèles de Raphaël pour des compositions entières, des groupes ou des figures isolées²⁰, il lui emprunte parfois même des détails minimes. Dans son tableau réalisé vers 1632-1633, *Le Triomphe de David* (Dulwich Picture Gallery, fig. 7.5), Poussin place à l'avant-plan gauche le fragment d'une frise de denticules, qui est une citation littérale d'une gravure de Veneziano²¹ d'après la fresque des Loges de Raphaël intitulée *Isaac donne sa bénédiction à Jacob*²² (fig. 7.6). Le fait que ce détail n'apparaisse pas dans la fresque prouve clairement que Poussin s'est plus directement inspiré de la gravure de Veneziano que du modèle de Raphaël ; c'est d'ailleurs également le cas dans un dessin préparatoire pour une œuvre à peu près contemporaine, *L'Adoration des bergers*, de 1631-1633, où l'on retrouve le fragment de frise de denticules²³.

19 Höper, *op. cit.* note 7, n° A 85.1, p. 202.

20 Pour d'autres exemples, voir Hidenori Kurita, *Poussin and Raphael*, cat. exp. Aichi Prefectural Museum of Art, 1999.

21 Keazor, 1998, *op. cit.* note 18, p. 21.

22 Höper, *op. cit.* note 7, n° G 4.1, p. 428.

23 Le dessin est conservé au British Museum à Londres (n° Ff. 2-163) ; le tableau, sur lequel le fragment n'apparaît plus, se trouve également à Londres, à la National Gallery (Rosenberg, 1994, p. 208, n° 46).



Fig. 7.7 Relief de sarcophage antique, Rome, Villa Giustiniani

Il arrive aussi que Poussin combine ses emprunts à Raphaël avec des motifs antiques ; en témoigne le frontispice gravé pour une édition de luxe de l'Imprimerie royale, représentant Dieu le Père entre les allégories de l'Histoire et du Mystère, pour lequel le peintre s'inspire directement de la figure du Christ en lévitation, les bras levés et les vêtements flottants, dans *La Transfiguration* de Raphaël (Rome, Musées du Vatican)²⁴. Il l'adapte également à la représentation du Christ dans *Le Miracle de saint François-Xavier* (Paris, Louvre), réalisé à la même période, mais le représente torse nu, en s'inspirant du Jupiter d'un relief de la colonne Trajane à Rome²⁵. Cela lui valut la critique que son Christ ressemblait plus à « un Jupiter tonnant qu'à un Dieu de miséricorde »²⁶. Poussin réagit vivement à cette accusation en faisant remarquer qu'il ne pouvait guère imaginer un Christ au « visage de torticolis ou d'un père douillet, veû qu'estant sur la terre parmi les hommes, il estoit mesme difficile de le considérer en face²⁷ ».

Cette dernière combinaison d'un motif emprunté à Raphaël et d'un modèle antique semble d'ailleurs parfois avoir été réalisée dans l'intention de corriger le maître italien, malgré tout le respect qu'il lui portait. Ainsi, dans son tableau de 1635, *Le Triomphe de Neptune* (Philadelphia Museum of Art, fig. 7.8), s'inspire-t-il clairement du *Triomphe de Galatée* (Rome, Villa Farnesina, fig. 7.9)²⁸, tout en remontant aux sources mêmes que Raphaël avait retravaillées, donc « ad fontes ». En effet, en concevant sa fresque, l'artiste de la Renaissance réutilise ici divers motifs et figures d'un sarcophage antique conservé aujourd'hui à la Villa Giustiniani à Rome (fig. 7.7)²⁹. Le triton enlaçant une Néréide à la gauche du tableau et son pendant du côté droit, la créature marine qui se tourne vers la nymphe qui le chevauche, les *putti* dans le ciel et l'Amour qui s'ébat dans l'eau

²⁴ Henry Keazor, « "Sentences, pressés aux pieds nombreux de la poésie" ? Pierre Le Moyne's Poussin Sonnet of 1643 and its Context », dans Thomas Frangenberg (éd.), *Poetry on Art. Renaissance to Romanticism*, Donington, 2003, p. 147-176, ici p. 161 sq.

²⁵ *Ibid.*, p. 161.

²⁶ Voir la réplique de Poussin à Sublet de Noyers en avril 1642, rapportée par André Félibien, 1725, vol. 4, VIII, p. 40-49, également notée par Jouanny, 1911, p. 139-147.

²⁷ Jouanny, 1911, p. 147.

²⁸ Walter Friedländer, 1914, p. 68 ; Rosenberg, 1994, n° 54, p. 226.

²⁹ Keazor, 1998, *op. cit.* note 18, p. 74.



Fig. 7.8 Nicolas Poussin, *Le Triomphe de Vénus*, 1634
 Huile sur toile, H. 1,14 ; L. 1,47
 Philadelphie, Philadelphia Museum of Art,
 The George W. Elkins Collection



Fig. 7.9 Raphaël, *Triomphe de Galatée*, 1511
Fresque, H. 2,95 ; L. 2,25
Rome, Villa Farnesina

avec les dauphins se trouvent tous dans le modèle antique presque à la même place. Poussin semble avoir reconnu cette référence et, plutôt que de suivre uniquement Raphaël dans ses figures, il préfère combiner les motifs qu'il lui emprunte avec des citations directes de l'original antique. Ainsi Poussin reprend-il la Néréide qui tourne le dos au spectateur sur le bord droit du relief, qui ne figure pas chez Raphaël, et la dispose presque à la même place dans sa composition. Le peintre va même jusqu'à corriger un détail de Raphaël : alors que dans l'interprétation de ce dernier, l'Amour se jette dans les rênes dont se sert Galatée pour se faire tirer par les dauphins (sans doute pour freiner l'allure rapide de la déesse, afin qu'elle constitue une cible plus facile pour les flèches des Amours qui lui sont destinées), le relief antique ne montre que des *putti* qui s'ébattent avec des dauphins. Se distinguant du modèle raphaëlien, Poussin revient à ce motif, car son Amour ne se jette pas dans les rênes de la déesse, mais chevauche un dauphin indépendant de l'attelage.

Cet écart significatif par rapport au maître, d'habitude si respecté, rappelle les paroles attribuées à Poussin par le peintre et théoricien Roger de Piles ; dans son *Abrégé de la vie des peintres*, cet auteur rapporte que « Le Poussin a dit de Raphaël qu'il étoit un Ange comparé aux Peintres modernes, & qu'il étoit un âne comparé aux antiques³⁰ ».

Mis à part le jeu de mots quelque peu simpliste – les mots « ange » et « âne » ne se distinguent que par la lettre « g » – qui ne paraît guère convenir à Poussin³¹, de Piles conclut, après avoir prudemment soupesé les différents aspects, qu'il ne pouvait pas comprendre ce qui a valu à Raphaël d'être assimilé à « un âne en comparaison de l'antique ». Mais il est possible que derrière la transmission de ce prétendu jugement de Poussin par de Piles se cache l'intention stratégique de discréditer son auteur. En effet, par la suite, de Piles, qui a pris parti contre le maître français dans la querelle entre poussinistes et rubénistes, considère que Poussin manque de modestie à l'égard de Raphaël, bien injustement traité en matière de grâce antique : « cet excellent homme [Raphaël] n'a pas seulement retenu de l'antique le bon goût, la noblesse & la beauté ; mais il y a vu une chose, ce que ni le Poussin, ni le Carrache n'y ont pu apercevoir. C'est la grâce³². »

Le fait que Poussin, précisément au sujet de la comparaison avec l'antique, ait pu éventuellement se montrer critique, mais jamais irrespectueux à l'encontre de Raphaël, est finalement confirmé par une commande que lui fit Paul Fréart de Chantelou ; celle-ci permit une comparaison directe avec le modèle qu'il vénérât non sans quelque distance. En juin 1643, lors du retour de Poussin à Rome, Chantelou lui commande un tableau qui doit servir de pendant à une version de *La Vision d'Ézéchiél* (Florence, palais Pitti) de Raphaël, que Chantelou a achetée à Bologne (il s'agit sans doute d'une réplique ou d'une bonne copie ancienne).

³⁰ Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Amsterdam, 1767, p. 106.

³¹ Concernant ces paroles voir aussi Malcolm Bull, « Poussin and the antique », dans *Gazette des beaux-arts*, mars 1997, t. cxxxix, p. 115-130, qui en revanche (p. 127) voit leur authenticité confirmée par « Poussin's repeated efforts to correct Raphael against the antique » [les efforts répétés de Poussin de corriger Raphaël par rapport à l'antique].

³² Roger de Piles, *op. cit.* note 30, p. 107.

Dans une lettre du 4 août 1643, Poussin s'enquiert des dimensions du panneau peint, afin de les reprendre pour son propre tableau³³. Dès la fin de l'année, il envoie un *Ravissement de saint Paul* (Sarasota, Floride, Ringling Museum), également sur bois³⁴, en demandant qu'il soit présenté de telle sorte qu'il soit considéré avec indulgence par rapport à Raphaël. André Félibien cite ainsi une lettre que Poussin lui a adressée le 2 décembre 1643, où l'artiste lui demande « tant pour éviter la calomnie, que la honte qu'il auroit qu'on vist son Tableau en parangon de celui de Raphael, de le tenir séparé et éloigné de ce qui pourroit le ruiner, et luy faire perdre si peu qu'il a de beauté³⁵ ».

Naturellement, de tels mots manifestent une attitude topique de modestie, mais Poussin a sans doute été sensibilisé à la valeur de ce modèle par les activités de copie d'après Raphaël, qu'il dirigeait justement à Rome à cette époque pour la cour de France³⁶. En fait, il avait apparemment d'abord hésité à honorer la commande de Chantelou avant de demander que celui-ci lui promette (ce que le commanditaire refusa évidemment) « que son Tableau ne serviroit que de couverture à celui de Raphaël, ou du moins qu'il ne les feront jamais paroistre auprès del' austre³⁷ ».

Quand vingt-trois ans plus tard, en juin 1665, le Bernin visite la collection de Chantelou, celui-ci lui montre certes son tableau de Raphaël, mais il n'est pas question du pendant de Poussin. Compte tenu des nombreuses autres œuvres de Poussin en possession de Chantelou, le célèbre sculpteur ne peut éviter la comparaison évoquée avec orgueil et crainte par le maître français. En effet, alors qu'il examine les tableaux de Raphaël de la collection de Chantelou, il pose régulièrement son regard sur une œuvre de Poussin et conclut ainsi devant les tableaux : « Je ne saurais [...], lequel choisir. [...] J'ai toujours estimé le seigneur Poussin. [...] C'est un grand génie, et avec cela il a fait sa principale étude sur l'antique³⁸. »

Traduit de l'allemand par Anne Lassez-Muller (†) et Frank Muller en février 2009.

33 Jouanny, 1911, p. 208, n° 86.

34 Jacques Thuillier, 1994-b, p. 257 sq., n° 154.

35 Jouanny, 1911, n° 94, p. 229.

36 Henry Keazor, « "Copies bien que mal fettes" : Nicolas Poussin's "Rinaldo and Armida" re-examined », dans *Gazette des beaux-arts*, t. cxxxvi, décembre 2000, p. 253-263.

37 Lettre de Poussin du 3 juillet 1643, rapportée par Félibien et reproduite aussi par Jouanny, 1911, p. 202, n° 85.

38 Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Milovan Stanić (éd.), Paris, coédition Macula-L'Insulaire, 2001, sous la date du 25 juillet 1665.