

Poussin et l'Allemagne

Henry Keazor

1. L'essai d'Anthony Blunt pour le catalogue de l'exposition Poussin qu'il contribua à organiser à Rome en 1977 s'intitule par exemple « Poussin and Rome » ; c'est également ce même titre, *Poussin et Rome*, que portent les actes publiés en 1996 du colloque qui eut lieu à Rome en 1994, à la Bibliotheca Hertziana et à la Villa Médicis ; la question de la nationalité a déjà été posée par Jacques Thuillier dans les catalogues des expositions de Rome et Düsseldorf, en 1977-1978, mais aussi au début de sa monographie simplement intitulée *Poussin* présentée en 1994 ; enfin, dans le catalogue de l'exposition *Nicolas Poussin* du Grand Palais, à Paris, en 1994, Richard Verdi analyse la « Situation de Poussin dans la France et l'Angleterre des XVIII^e et XIX^e siècles ».

La France, l'Angleterre, l'Italie : cette trilogie géographique semble aussitôt familière lorsqu'il est question de Nicolas Poussin – ce n'est pas pour rien que l'on trouve à plusieurs reprises, dans la littérature consacrée au peintre, des titres adoptant des formules comme *Poussin and Rome*, ou que certains essais s'interrogent sur la nationalité de l'artiste – « Poussin, peintre français ou peintre romain ? » – quand d'autres analysent la « situation de Poussin dans la France et l'Angleterre des XVIII^e et XIX^e siècles » ; il n'est d'ailleurs pas fortuit que ces publications aient vu le jour dans le cadre des manifestations organisées en France, en Angleterre et en Italie en 1994-1995 à l'occasion du quatre centième anniversaire de la naissance du peintre¹.

Mais Poussin et l'Allemagne ? Cette association paraît d'abord inhabituelle. Certes en Allemagne aussi le peintre n'est pas totalement inconnu, et il est même apprécié – dans un certain cadre – ; mais on ne peut en aucun cas considérer qu'il jouit de la même notoriété et du même prestige qu'en France (sa terre natale), en Italie (sa patrie d'adoption et de travail) ou même en Angleterre, pays qui – à en juger par la biographie de l'artiste – n'aurait en réalité aucune raison de se montrer susceptible en matière de nationalité, mais où les tentatives d'appropriation sont perçues avec une sensibilité qui a conduit Pierre Rosenberg, pour le catalogue de l'exposition londonienne de 1995, à ne pas intituler sa contribution « Poussin, French Painter », mais à choisir la formule plus neutre de « Poussin at the Louvre » pour ne pas « choquer nos amis britanniques ».

Que le peintre ait fait l'objet, en 1994-1995, de grandes expositions et d'importants colloques en France, en Italie et en Angleterre, alors qu'aucun effort comparable n'était entrepris en Allemagne, s'inscrit dans le même ordre des choses. Et si l'Allemagne avait fait de même, aurait-elle pu, pour une exposition Poussin, adopter une politique de promotion comparable à celle de la Royal Academy of Arts, à Londres, qui n'hésita pas en 1995 à citer un article de presse exhortant ainsi les visiteurs potentiels : « You must be blind, ill or mad not to go and see it » ? On pourrait lui opposer Otto Grautoff dans l'introduction de sa monographie sur Poussin en 1914 (la première en langue allemande, et la toute première qui ait comporté un catalogue critique et illustré des œuvres) : « Nicolas Poussin ne jouit pas d'une bonne réputation en Allemagne... Nous pensons qu'il ne faut pas lui refuser la considération, mais nous croyons aussi que nous ne pouvons ni l'aimer ni l'admirer sincèrement. En France, sa terre natale, c'est différent ».



Fig. 1 Balthus, directeur de la Villa Médicis, lors de l'inauguration d'une exposition d'œuvres d'Auguste Rodin en mai 1967 à Rome.

2. Voir à ce sujet cat. exp. *Nicolas Poussin*, Paris, 1994, p. 260, n° 77.

Grautoff livra d'ailleurs aussitôt une explication à cette relation difficile : « Le manque d'œuvres originales de sa main dans nos galeries de peintures. A l'époque où sa réputation était au plus haut, au xvii^e siècle et du temps de Winckelmann jusqu'à la première décennie du xviii^e siècle, l'Allemagne était matériellement épuisée par les guerres répétées. Or, dans les périodes d'accalmie, seuls les princes fortunés purent se soucier d'acheter des œuvres d'art ; les Allemands n'avaient donc à leur disposition pour s'initier à l'art de Poussin que les quelques tableaux entrés au xviii^e siècle dans les galeries des princes électeurs de Saxe et de Bavière, et dans les châteaux du roi de Prusse ».

Après tout, il faut également rappeler qu'en France aussi Poussin aura dû se frayer un chemin auprès d'un public qui le jugea d'abord ennuyeux, poussiéreux, pédant et académique (au sens péjoratif) – raison pour laquelle il fallut attendre 1960 pour que le Louvre lui consacre pour la première fois une grande exposition ; à peine vingt ans plus tard, en 1978, avait lieu à Düsseldorf la première rétrospective Poussin en Allemagne – bien sûr, comme Jürgen Harten, alors directeur de la Kunsthalle, le reconnaissait dans l'avant-propos du catalogue accompagnant cette manifestation, il ne s'agissait pas d'une initiative personnelle, mais plutôt de la reprise d'une exposition que le Louvre avait organisée l'année précédente en Italie, en hommage au peintre Balthus (fig. 1) qui quittait la direction de la Villa Médicis à Rome. Et grâce à Balthus – grand admirateur de l'art de Poussin – qui avait souhaité une telle exposition, la Kunsthalle de Düsseldorf réussit à combiner son domaine de prédilection – l'art du xx^e siècle – avec la révélation de l'œuvre de Poussin au public allemand (l'exposition présentée en 1977 à la Villa Médicis était en même temps, comme Pierre Rosenberg le constate avec surprise dans l'avant-propos du catalogue italien, la première que l'Italie ait consacrée jusqu'alors à Nicolas Poussin).

Dans son essai « Poussin et l'Allemagne » pour le catalogue de l'exposition de Düsseldorf, Anthony Blunt jette un regard rétrospectif sur la réception et l'étude du maître français en Allemagne, et il note que les princes allemands n'ont « commencé que vers la fin du xviii^e siècle à collectionner dans une plus grande proportion des œuvres de Poussin ». Il cite comme exceptions trois tableaux. Le premier est la *Destruction du temple de Jérusalem*, aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne, commandé par le cardinal Francesco Barberini, neveu du pape Urbain vii, et remis en 1638 au comte Johann Anton von Eggenberg, ambassadeur du Saint Empire auprès d'Urbain viii, vraisemblablement à titre de cadeau destiné à l'empereur Ferdinand iii ; en janvier 1639, l'ambassade quitta Rome en emportant ce présent qui fut le premier tableau de Poussin à entrer dans une collection de l'Empire germanique (attesté par un document en 1685 au château de Prague – mais avec une attribution erronée à Jules Romain !)².

Blunt mentionne ensuite un tableau antérieur conservé aujourd'hui au Niedersächsisches Landesmuseum de Hanovre : l'*Inspiration du poète* (CAT. 122), peint sans doute vers 1627 et attesté une cinquantaine d'années plus tard comme appartenant au duc de Brunswick-Lunebourg ; à propos du sort réservé ensuite au tableau, Blunt écrit : « Lorsque les princes électeurs de Hanovre devinrent en 1714 rois d'Angleterre, il fit partie de la collection réunie d'Angleterre et de Hanovre dont les peintures circulèrent souvent avec d'autres objets précieux entre Hanovre et Londres ».

Blunt cite enfin *Le roi Midas devant Bacchus* (Munich, Alte Pinakothek), peint sans doute par Poussin vers 1628-1629, mais acheté seulement en 1698 par l'électeur Max Emmanuel de Bavière. Blunt clôt ainsi le chapitre des Poussin acquis par des collection-



Fig. 2 Richard Collin, *Portrait de Joachim von Sandrart*, 1679-1680, gravure illustrant la *Teutsche Academie* de Sandrart.

3. Jane Costello, « The twelve pictures "ordered by Velasquez" and the trial of Valguarnera », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, p. 237-284.

4. *Ibid.*, p. 278 : « Un "quadrettino d'un Rè Mida con altra figurina ignuda con sua Cornice dorata di Monsù Posin" ».

5. Voir Arthur Rudolf Peltzer (éd), *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, Munich, 1925, p. 19. Outre la possibilité que le poète Georg Philipp Harsdörfer puisse en être l'auteur, on se demande si Sandrart finalement n'aurait pas pu rédiger lui-même cette biographie – il l'a en tout cas approuvée. Voir à ce sujet Peltzer, *op. cit.*, 1925, p. 381, ainsi que Ivo Striedinger, « Sandrart in Altbayern », in : *Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns*, Karl von Reinhardtstötner (éd.), III, 1895, p. 33-47, ici p. 46.

neurs allemands ou entrés en Allemagne au XVII^e siècle et s'attache ensuite surtout aux toiles du maître français achetées par les princes électeurs de Saxe au XVIII^e siècle.

Ce dernier tableau, justement, *Le roi Midas devant Bacchus*, invite à prêter attention aux informations données par un autre peintre, à la fois contemporain et ami de Poussin : Joachim von Sandrart (fig. 2), né à Francfort en 1606. Dans sa *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* publiée à Nuremberg en 1675, il fait référence entre autres aux impressions recueillies durant son séjour à Rome entre 1629 et 1635 ; sa biographie de Poussin, notamment, profite de ces informations de première main, car Sandrart a non seulement fait personnellement la connaissance du peintre français, il s'est aussi lié d'amitié avec lui et avec son compatriote Claude Lorrain. Une description incluse dans la propre biographie de Sandrart placée à la fin de la première partie de l'*Academie* a pourtant suscité des doutes importants quant à la crédibilité de l'auteur. En effet, comme l'a constaté Jane Costello en 1950, l'histoire que rapporte Sandrart d'une prétendue commande du roi d'Espagne auprès des douze meilleurs artistes de Rome (parmi lesquels se compte bien sûr Sandrart) n'est autre qu'un habile amalgame de faits historiques et de désirs pris pour des réalités : la commande de ces douze tableaux par le roi d'Espagne ne fut émise qu'en 1649, alors que Sandrart avait depuis longtemps quitté Rome. Deux des toiles qui auraient été présentées publiquement après leur achèvement étaient peut-être effectivement des œuvres que le cardinal Francesco Barberini avait fait remettre en juin 1631 au cardinal Gaspare Borgia, ambassadeur d'Espagne, pour son plaisir, mais aussi pour qu'il se forme un jugement ; avec ces tableaux furent aussi montrées les toiles – dont quelques copies – appartenant à Don Fabrizio Valguarnera, voleur de diamants et escroc, qui mourut l'année suivante dans une prison romaine³. Or, outre des tableaux comme l'*Empire de Flore* de Poussin (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister ; CAT. 124) acheté au XVIII^e siècle par le prince électeur de Saxe Frédéric Auguste I^{er}, dit Le Fort, la collection de Valguarnera comprenait aussi une copie de la composition *Le roi Midas devant Bacchus* mentionnée plus haut. En effet, au cours du procès Valguarnera, un marchand associé à Poussin, Stefano Roccatagliata, déclara que l'accusé lui avait acheté « una copia... con alcune figure, ch'è la Favola del Rè Mida, è di Bacco », cette information faisant suite à une autre déclaration selon laquelle il aurait également acquis un *quadrettino* original de même sujet mais de composition différente⁴.

Bien que sa *Teutsche Academie* n'ait paru que trois ans après la *Vita* de Poussin par Giovan Pietro Bellori, Sandrart peut être considéré – après Giulio Mancini, médecin personnel du pape Urbain VIII, et les notes biographiques plutôt parcimonieuses et pas toujours fiables qu'il rajouta en 1628-1629 à ses *Considerazioni sulla Pittura* – comme le premier chroniqueur qui ait pu, contrairement à tous les auteurs postérieurs, suivre et décrire le jeune Poussin des années 1629 à 1635. En dépit de son manque de fiabilité concernant la prétendue commande du roi d'Espagne (cet épisode se trouve de surcroît dans la biographie de Sandrart, qu'il n'aurait pas rédigée lui-même, mais qui est attribuée à la plume d'un « cousin et disciple » anonyme)⁵, sa crédibilité n'est pas mise en doute par ailleurs, dans la mesure où ses informations (notamment sur la méthode de travail de Poussin) sont corroborées et complétées par d'autres auteurs. Sandrart a aussi documenté sa connaissance de l'œuvre de son ami et collègue français par des dessins, comme la feuille intégrée aujourd'hui au Codex icon. 366 de la Staatsbibliothek de Munich (fol. 109, n° 71 ; fig. 3) qui témoigne de l'attention qu'il portait au *Massacre des Innocents* (Chantilly, musée Condé ; fig. 4), achevé par Poussin en 1635 sans doute peu avant le départ de



Fig. 3 Joachim de Sandrart, *Le massacre des Innocents*, vers 1635, dessin extrait du Codex icon. 366 ; Munich, Münchner Staatsbibliothek, fol. 109, n° 71.



Fig. 4 Nicolas Poussin, *Le massacre des Innocents*, 1635, Chantilly, musée Condé.

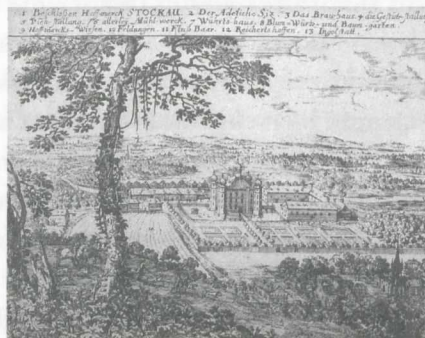


Fig. 5 *Le château de Stockau près d'Ingolstadt*, 1675, gravure illustrant la *Teutsche Academie* de Sandrart.

Sandrart – cet intérêt fut probablement d'autant plus marqué que le tableau était destiné à être exposé, entre autres avec une peinture de Sandrart, au palais de son mécène Vincenzo Giustiniani. Les variantes du dessin par rapport à la composition de Poussin (le soldat y est davantage penché en avant et saisit, à la place des cheveux, le visage de la femme, qui se défend en tendant ses bras devant le corps du soldat au lieu de l'étreindre), ainsi que les repentirs (les deux bras de l'enfant, montré les cheveux au vent, sont à la fois pliés et tendus vers le haut) s'expliquent sans doute moins par le fait que Sandrart a dessiné le tableau de mémoire⁶, ou n'a pu le voir qu'inachevé avant son départ⁷, que par sa volonté de corriger la composition selon ses propres conceptions⁸.

Pour en revenir aux premiers collectionneurs de Poussin en Allemagne : en plus des trois tableaux signalés par Blunt, il semble qu'au moins une autre œuvre du peintre – bien que disparue depuis – se soit trouvée au XVII^e siècle dans une collection allemande. Sandrart évoque en effet le cabinet de tableaux du baron François von Mayr, une des plus

précieuses collections privées de son temps. Parmi les peintures exposées dans son château de Stockau près d'Ingolstadt (fig. 5), qui avait appartenu à Sandrart lui-même de 1644 à sa vente en 1670 (il sera démoli en 1849)⁹, le chroniqueur mentionne deux tableaux qu'il attribue à Nicolas Poussin : « une Vénus et Apollon accompagnés de nombreux putti et amours, et la Déification d'Enée¹⁰ ». Alors que la première œuvre reste mystérieuse¹¹, l'information concernant la seconde est confirmée par le fait qu'à la vente de peintures de la collection Thélusson, le 1^{er} décembre 1777 à Paris, fut justement proposé sous le numéro 30 un « Poussin » sur ce thème¹².

« Alors qu'au XVIII^e siècle, des collectionneurs allemands faisaient tout leur possible pour acquérir des œuvres de Poussin, critiques et historiens de l'art allemand semblent pourtant avoir peu écrit à son sujet », poursuit Blunt dans son analyse rétrospective de la réception et de l'étude de l'artiste en Allemagne, en soulignant notamment sa mention sporadique chez Winckelmann, Mengs et Goethe. Ce n'est qu'avec le XIX^e siècle, et la recherche naissante sur Poussin, que l'Allemagne commença elle aussi à apporter sa contribution en la personne d'auteurs comme Gustav Friedrich Waagen et Johann David Friedrich Passavant, une contribution qui s'appuyait pourtant sur des travaux de pionniers comme la biographie de 54 pages et surtout le catalogue raisonné de 342 tableaux établis par le marchand d'art anglais John Smith et parus en 1837 en tant que huitième partie de son *Catalogue Raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters*. La première biographie de Poussin publiée en langue allemande fut la thèse de l'Américaine Elisabeth Harret Denio qui sera toutefois violemment critiquée dans les écrits ultérieurs¹³.

L'année même où éclate la Première Guerre mondiale, deux Allemands présentent simultanément – en toute indépendance et sans avoir connaissance du travail de l'autre

6. Voir Doris Wild, *Nicolas Poussin – Leben, Werk, Exkurse*, Zurich, 1980, 2 vol., t. II, p. 59, n° 59.

7. Voir l'hypothèse de Sibylle Ebert-Schifferer dans *Poussin et Rome*, 1996, p. 342.

8. On observe des « corrections » analogues par rapport au modèle (dont Sandrart souhaite manifestement accroître la dimension dramatique et la brutalité) sur le fol. 70 du Codex icon. 366, dessin intitulé *Amour (sic) virtuoso*, dont la composition de base s'inspire également d'une œuvre de la main de Poussin (*Vénus et Mercure*). Ici aussi Sandrart accentue la violence du combat entre le satyre et Amour, en empruntant deux éléments à la scène du relief de François Duquesnoy *L'Amour sacré et l'Amour profane* (Rome, Galleria Spada) : son Amour saisit au visage (comme le soldat du *Massacre des Innocents*) son adversaire gisant au sol, sans armes, et le frappe de surcroît avec son arc, alors que dans la composition de Poussin il se contente de tendre le poing. Le satyre attaqué pare le coup de son bras levé, alors que ce geste est seulement interprété dans le dessin comme un geste de protection qui renforce encore sa position d'infériorité. Le groupe est en outre tourné de telle sorte vers le spectateur que ce désarroi et l'expression impitoyable et agressive de l'Amour se font face. Sur la composition de Poussin transmise par un dessin, une gravure exécutée d'après la toile et des copies peintes, voir Henry Keazor, *Poussins Parerga*, Regensburg, 1998,

p. 33-41 ; sur le relief de Duquesnoy, voir *L'Idée del Bello*, cat. exp. Rome, Palazzo delle Esposizioni, 2000, 2 vol., t. II, p. 400, n° 4. Le dessin de Sandrart a servi de modèle pour la planche V montrant les figures d'Eros et Antéros, qui illustrent la « Vraie représentation des dieux » dans la troisième partie de la *Teutsche Academie* parue en 1679.

9. Voir à ce sujet Striedinger, *op. cit.*, 1895, surtout p. 34, 37 et 43, ainsi que le site <http://www.reichertshofen.de/lay1/html/docs/geschichte/geschichte.htm>.

10. Voir Peltzer, *op. cit.*, 1925, p. 326. Striedinger, *op. cit.*, 1895, p. 44 suppose qu'avec la vente du domaine de Stockau, quelques-unes des œuvres de la propre collection de Sandrart pourraient avoir changé de propriétaire.

11. Il est toutefois possible qu'il s'agisse ici du *Vénus et Mercure* mentionné note 8, composition qui – exceptée l'identification du dieu – correspond à la description de Sandrart ; Wild, *op. cit.*, 1980, II, 54, n° 54, associe elle aussi Mercure à Apollon en raison de ses attributs, et interprète la figure comme un « *numen mixtum* Mercure-Apollon ». Dans un tel contexte, l'appellation de Sandrart serait concevable.

12. Sur cette vente, voir le catalogue établi par Pierre Rosenberg à l'occasion de l'exposition *La Peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines / France in the Golden Age – Seventeenth-Century French Paintings in*



Fig. 6 Otto Grautoff, photographie, Zurich, Thomas-Mann-Archiv der ETH.

American Collections, Paris-New York-Chicago, 1982, p. 300, n° 82. Directement après le tableau vendu, une autre œuvre de Poussin fut proposée sous le n° 31 : le *Repos pendant la fuite en Egypte* (ou la *Sainte Famille*, aujourd'hui à Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart « Am Römerholz ») ; voir à ce propos Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin - A Critical Catalogue*, Londres, 1966, p. 45 et suiv., n° 64.

13. Voir Otto Grautoff, *Nicolas Poussin*, Leipzig, 1914, 2 vol., t. I, p. 436 : « catalogue incomplet de ses œuvres et bibliographie lacunaire », p. 7 : « par sa biographie allemande n'a en rien enrichi les études françaises », p. 14 : « ...n'a pas contribué dans sa conception, sa réalisation et sa présentation à une meilleure connaissance de Poussin ».

14. Voir Thomas Mann, *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed, Peter de Mendelssohn* (éd.), Francfort-sur-le-Main, 1975.

15. Voir Walter Friedländer, *Nicolas Poussin - Die Entwicklung seiner Kunst*, Munich, 1914, p. 4 et 106, ainsi que Grautoff, *op. cit.*, 1914, p. 11, 260, 289, 307.

16. Voir Grautoff, *op. cit.*, 1914, t. I, p. 280 et suiv.

17. Voir fig. 8, Balthus, *La Victime* (coll. part.), réalisé entre 1939 et 1946. Sur de telles reprises, voir aussi Jean Clair, « Les Métamorphoses d'Eros », in : *Balthus*, cat. exp. Paris, MNAM, 1983, p. 256-279.

18. Voir à ce propos Balthus, cat. exp. Venise, Palazzo Grassi, Jean Clair (éd.), Milan, 2001, p. 52.

19. Voir Otto Grautoff (éd.), *Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland*, Berne, 1915, et *id.*, *Franzosen sehen Deutschland - Begegnungen, Gespräche, Bekenntnisse*, Leipzig, 1931.

– deux monographies pourtant complémentaires : tandis que Walter Friedländer publie son *Nicolas Poussin - Die Entwicklung seiner Kunst*, ouvrage comportant seulement 275 pages mais réunissant contexte historique, biographie de l'artiste et catalogue des œuvres, Otto Grautoff, déjà mentionné (fig. 6 ; par ailleurs camarade de classe et ami de jeunesse de Thomas Mann¹⁴), fait paraître la même année un travail simplement intitulé *Nicolas Poussin*, qui retrace en 770 pages réparties sur deux volumes l'« histoire de la vie et de l'œuvre » du maître français, tout en offrant un catalogue illustré des peintures (ces dernières y sont naturellement reproduites en noir et blanc, mais un système de calques portant des numéros et renvoyant à un nuancier de 62 couleurs permet à un lecteur imaginaire de se faire une idée de l'impression fournie par les tableaux originaux).

Aussi différents que soient ces deux ouvrages, ne serait-ce qu'au niveau de leur volume et de la complexité de leur conception, ils témoignent tous deux d'une même volonté d'expliquer l'œuvre de Poussin à partir de sa confrontation avec la situation artistique dans la France et la Rome de son temps, mais aussi de reconnaître la part que joua par la suite le peintre dans l'évolution de l'art français et ce jusqu'à Cézanne¹⁵. Dans son essai pour le catalogue de l'exposition de Düsseldorf, Blunt n'hésite pas – à tort – à présenter au contraire les deux auteurs comme antinomiques : Friedländer, qui jouit manifestement de sa sympathie, y apparaît plus indépendant face au schéma d'appréciation traditionnel et d'un esprit plus fécond, tandis que le mérite de Grautoff est ramené surtout à l'élaboration du catalogue critique des œuvres ; Blunt lui reproche ses commentaires des peintures, peu réussis à ses yeux, mais surtout sa vision conventionnelle de Poussin. Pourtant, il suffit de lire les passages qu'il a rédigés sur des tableaux de figures vantés par Friedländer, comme le *Repos pendant la fuite en Egypte*, pour constater que la profonde admiration de Grautoff n'allait pas uniquement aux paysages tardifs de Poussin¹⁶. Même le fait (naturellement un peu plus marqué chez Grautoff) de considérer Poussin comme un ancêtre spirituel et un « point d'appui » pour l'art moderne français est commun aux deux auteurs. Il s'agit là d'ailleurs d'une vision que n'aurait certainement pas reniée Balthus, lui qui avait été encouragé en 1925 par Maurice Denis et Albert Marquet à copier l'*Echo et Narcisse* de Poussin (Paris, musée du Louvre ; fig. 7). Cette confrontation ne se répercuta pas seulement dans la série de références à la position du Narcisse mourant de Poussin qui traverse toute son œuvre (voir par ex. fig. 8)¹⁷ ; elle permit aussi à Balthus de trouver, avec la copie aujourd'hui perdue, un geste de reconnaissance approprié à l'attention de Rainer Maria Rilke, qui lui avait dédié peu auparavant son poème *Narcisse* : le peintre inscrivit sur le rocher à gauche la dédicace « A René » et offrit le tableau au poète¹⁸. Cette amitié franco-allemande communiquant par le biais de la poésie et de la peinture aurait à son tour certainement enthousiasmé Grautoff, qui, dans l'avant-propos de sa monographie sur Poussin, se montre extrêmement sensible aux différences d'appréciation du peintre entre l'Allemagne et la France, et qui a sûrement publié son ouvrage avant tout dans l'intention de faire aussi découvrir le peintre aux Allemands. C'est dans la même perspective qu'il compara la « gestion de l'art en France et en Allemagne » après le déclenchement de la Première Guerre mondiale, en s'appuyant sur des déclarations d'éminentes personnalités françaises et allemandes, qu'il traduisit en 1918 en allemand le *Jean-Christophe* de Romain Rolland, roman qui célèbre les étroits liens spirituels entre l'Allemagne et la France, qu'il fonda en 1925 à Berlin la « Deutsch-Französische Gesellschaft », et qu'il analysa en 1931 l'image que les Français se faisaient de l'Allemagne¹⁹.

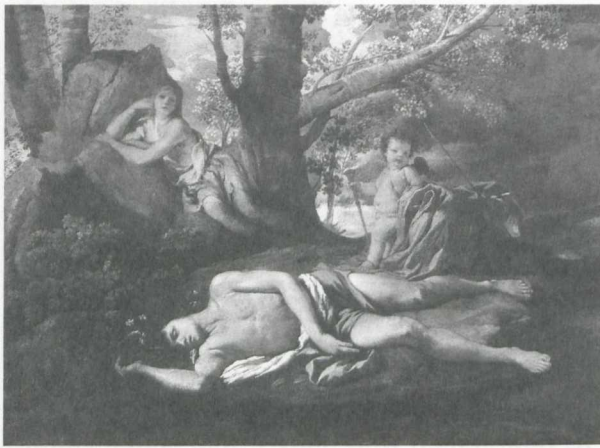


Fig. 7 Nicolas Poussin, *Echo et Narcisse* (ou *La mort de Narcisse*), vers 1629, Paris, musée du Louvre.

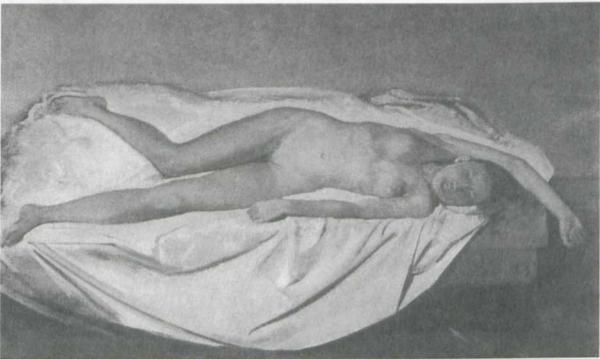


Fig. 8 Balthus, *La Victime*, 1938, collection particulière.

20. Grautoff, *op. cit.*, 1914, t. 1, p. 360 et suiv.

21. Miranda Carter, *Anthony Blunt – His Lives*, Londres, 2001, p. 434.

22. Voir par ex. Angelika Grepmaier-Müller, *Landchaftskompositionen von Nicolas Poussin. Eine Studie*, Francfort-sur-le-Main et al., 1992 ; Gert Fischer, *Figuren- und Farbkomposition in ausgewählten Werken des Nicolas Poussin. Zwei Studien*, Francfort-sur-le-Main et al., 1992 ; Peter Joch, *Methode und Inhalt – Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin*, Hambourg, 2003.

23. Voir par ex. Alain Mérot, « Introduction », in : *Nicolas Poussin (1594-1665) – Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 19 au 21 octobre 1994*, sous la dir. scientifique d'Alain Mérot, 2 vol., Paris, 1996, p. 15, où il constate : « ...le déséquilibre entre le peintre et le "philosophe" s'accroît –

au point que Neil MacGregor, dans l'une des préfaces au catalogue de l'exposition parisienne de 1994, s'en inquiète, reprenant à son compte ce "plaidoyer pour Poussin peintre" que Denis Mahon avait écrit dès 1965. »

24. Alain Mérot, *Nicolas Poussin*, Paris, 1990, p. 15. Il serait bien sûr nécessaire à cet égard de rendre parfois plus aisément accessibles au public les œuvres de Poussin conservées dans les collections allemandes : la Pinacothèque de Munich possède notamment, avec l'*Annonciation* et les deux *Adorations* (voir CAT. 128 et 129), trois tableaux tardifs de Poussin qui ne sont malheureusement pas montrés à la Alte Pinakothek elle-même, mais mis à l'abri au château de Schleissheim : mesure surprenante si l'on songe au « manque d'œuvres originales... dans nos galeries » déploré par Grautoff (voir ci-dessus). Sur les peintures, voir Wild, *op. cit.*, 1980, II, p. 174-176, n^{os} 187 a), b) et 188.

Sa biographie a établi des normes dans la recherche poussinienne et incité les historiens d'art après lui, qui disposaient désormais d'un corpus d'œuvres susceptibles d'être analysées, à se pencher précisément sur les problèmes que Grautoff lui-même avait niés ou jugés inintéressants : en 1939, Sofie-Charlotte Emmerling publia sa thèse *Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nicolas Poussin* présentée l'année précédente à l'université de Würzburg, thèse qui a pu mettre en évidence – contrairement à l'affirmation de Grautoff selon laquelle Poussin n'aurait jamais eu directement recours aux motifs antiques²⁰ – une multitude d'assimilations et d'adaptations de tels motifs. Également négligée par Grautoff, la question de l'importance des problèmes iconographiques a quant à elle retenu l'intérêt de chercheurs allemands comme Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower, Ernst Gombrich et Fritz Saxl à partir du milieu des années trente. Ces derniers ayant émigré en Angleterre et aux États-Unis pour fuir la terreur nazie, la partie essentiellement théorique des études sur Poussin s'est développée de manière particulièrement féconde dans les pays anglo-saxons, qui seront rejoints après 1945 par les pays germanophones à travers les contributions d'historiens de l'art comme Georg Kauffmann, Kurt Badt, Wolfgang von Löhneysen et plus tard Konrad Oberhuber, Matthias Winner et Oskar Bätschmann. La tradition monographique à la naissance de laquelle Grautoff avait si brillamment participé fut elle aussi poursuivie : après l'ouvrage de référence d'Anthony Blunt paru en 1966, Doris Wild présenta en 1980 sa publication *Nicolas Poussin – Leben, Werk, Exkurse*, également en deux volumes, où elle suggère non seulement de nouvelles datations et attributions, mais tente aussi (notamment dans la partie biographique) de prendre le contre-pied d'un

délicat héritage de Blunt. En effet, comme le constate Miranda Carter dans sa biographie de ce dernier : « He had separated Poussin's meaning and iconography from the way the pictures had actually been painted : the iconography from the style, the thinking from the feeling – a division which recurs to a great extent in Poussin studies today, as scholars still tend to concentrate on either the style or the references²¹ ». Wild au contraire réunit de nouveau iconographie et style – ce qui n'empêche pas qu'on trouve encore en Allemagne ces dernières années des essais s'attachant essentiellement à l'image d'un Poussin « peintre-philosophe » purement rationnel et œuvrant à la transcription de concepts abstraits et théoriques²², image qu'accueillent parfois avec un certain scepticisme les spécialistes anglais ou français défendant d'autres positions²³.

Pourtant, un auteur critique à cet égard comme Alain Mérot considère que l'art de Poussin est sous-tendu par une « conception exigeante », et c'est aussi la raison pour laquelle, selon lui, « Poussin ne sera jamais populaire ». Mais il n'y a pas lieu de se résigner, bien au contraire : dans l'introduction de sa monographie, Mérot évoque le but de son ouvrage et formule, à propos des admirateurs du peintre, un espoir que l'on aimerait aussi nourrir concernant les relations futures entre Poussin et l'Allemagne : « ...il n'est pas interdit de lui gagner quelques nouveaux adeptes...²⁴ ».