





### Une œuvre indépendante

En 1664 déjà, *Apollon et Daphné* (fig. 1), la dernière œuvre de Poussin, fut inventoriée par Giovan Pietro Bellori dans la collection de Monsignore Massimi<sup>1</sup>. Selon toute probabilité, Camillo Massimi, nommé cardinal en 1670, était le récipiendaire, mais non le commanditaire de l'œuvre. Ce fait nous est confirmé par Bellori, qui dans ses *Vite* de 1672 mentionne l'inachèvement de la peinture, ainsi que la dédicace à Massimi : *A questo componimento mancano l'ultime pennellate, per l'impotenza e tremore della mano, e Nicolò non molto tempo avanti la sua morte dedicollo al sig. card. Camillo Massimi, conoscendo non poter ridurlo a maggior finimento, essendo nel resto perfettissimo*<sup>2</sup> [...]. Bellori n'utilisa le terme de *dedicare* qu'à ce propos, recourant partout ailleurs au vocable *fare per* ou *dipingere per*, ou encore, à une seule reprise, *commettere*, à propos de la commande passée par Sublet de Noyers à Poussin<sup>3</sup>. Un autre indice réside dans le fait que Massimi – un collectionneur fanatique, possesseur de soixante-treize dessins de Poussin – reçut le tableau *l'Apollon et Daphné*, mais nulle esquisse préparatoire<sup>4</sup>. Enfin, il existe un troisième indice, quoique plus faible : au moment de commencer l'œuvre, Poussin ne possédait pas une idée précise de son thème.

À partir de ces données, on peut supposer que l'artiste entreprit cette peinture de sa propre initiative. Il est possible que Poussin ait déjà travaillé parfois sans commande précise – ce qui prouverait que l'artiste tentait de préserver sa liberté de création. Francis Haskell a décrit Salvator Rosa comme le seul artiste du XVII<sup>e</sup> siècle qui ait conquis sa liberté artistique<sup>5</sup>. Cependant il semble qu'en 1642

déjà, Poussin, à son retour de Paris, ait renforcé sa marge d'indépendance vis-à-vis de ses commanditaires. Son échec à Paris, comme Premier peintre de Louis XIII, est dû non seulement à son impuissance à organiser un atelier, à résister à la cabale et aux intrigues, mais encore à sa mauvaise volonté à suivre des directives dans le domaine de son art<sup>6</sup>. Déjà, avant la période du service commandé à Paris, Poussin avait su se ménager à Rome une certaine autonomie<sup>7</sup>. Il est vrai qu'avant 1640, il acceptait non seulement des indications générales quant à la thématique à traiter, mais aussi des *invenzioni*, au moins d'un personnage tel que Giulio Rospigliosi, poète et prélat, qui avait trouvé le sujet de la *Danse de la vie humaine*<sup>8</sup> (fig. 2). Après son retour de Paris, Poussin essayait de choisir lui-même ses clients. Pour preuve, la missive du 24 novembre 1647 à Fréart de Chantelou, la fameuse lettre sur les modes. Poussin y assure qu'il servira monsieur de Lysle, parce que Chantelou le lui ordonne, mais il exprime aussitôt son désir tranché de travailler pour lui-même : « Je me suis résolu de servir Monsieur de Lysle puis que vous me le comandés, néanmoins que je m'estois proposé de faire désormais quelque chose comme pour moy sans m'assuiettir davantage aux caprise d'autrui et principalement de ceux qui ne voyent que par les yeux d'autrui<sup>9</sup>. » De Lysle ne recevra jamais aucun tableau.

Si l'*Apollon et Daphné* relève de l'initiative du peintre, sa signification biographique, iconographique et artistique s'enrichit d'autant. Dès 1657, l'image du chant du cygne s'applique à la production de Poussin, qui travaille dans l'attente d'une mort prochaine<sup>10</sup>. Le 20 novembre 1662, il écrit à propos du tableau représentant le *Christ et la Samaritaine* : « Je suis assuré que vous aués reçu le dernier ourage que je vous ai fait et que je ferei désormais<sup>11</sup>. » Cependant il parvient à remplir son devoir : il achève les *Saisons* pour le duc de Richelieu et travaille à l'*Apollon et Daphné*, son véritable chant du cygne, son testament artistique d'après Jacques Thuillier<sup>12</sup>. Ce tableau est complété d'un dernier mot sur la peinture, dans la lettre du 7 mars 1665 à Roland Fréart de Chambray<sup>13</sup>.

### Invention

Les dessins, qui ont été mis en rapport avec l'*Apollon et Daphné*, montrent qu'à l'origine Poussin n'avait pas une idée arrêtée de ce thème. Il rejeta l'iconographie d'*Apollon et Daphné*, basée sur le premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide, qu'il avait suivie dans les années

1630<sup>14</sup>. Les recherches d'Erwin Panofsky, Anthony Blunt, Georg Kauffmann et Ewald Vetter ont montré que Poussin a combiné une grande quantité de références littéraires et visuelles, dont Charles Dempsey vient de donner une analyse lors de ce colloque<sup>15</sup>. Ces dessins, parmi lesquels il faut encore inclure, avec Pierre Rosenberg, un fragment représentant *Mercurus et Pâris*, ont été mis en rapport avec trois textes : le passage correspondant des *Métamorphoses* d'Ovide, le poème bucolique *Arcadia* (pour la figure 3) de Jacopo Sannazzaro, et l'*Histoire naturelle* de Pline<sup>16</sup>. *Mercurus voleur de flèche* a été rapproché par Erwin Panofsky aux *Eikones* de Philostrate, éditées par Blaise de Vigenère<sup>17</sup>.

Deux dessins attestent la synthèse des différentes formules : une copie relativement faible aux Offices (fig. 4), et une grande feuille conservée au Louvre<sup>18</sup> (fig. 5). Dans la copie figurent Apollon sous l'arbre à gauche, et à droite, Daphné avec son père ; au premier plan, Poussin a placé bergers et nymphes. Il manque l'Amour, qui vise Daphné avec une flèche de plomb, et Mercure, le voleur – mais seul ce dessin représente la poursuite de Daphné par Apollon. Dans le grand dessin du Louvre, l'Amour et Mercure sont présents, mais la dryade dans l'arbre, ainsi que le mort que l'on pleure au second plan du tableau, n'apparaissent pas, tandis que la lyre d'Apollon est encore présente. La Dryade, comme Georg Kauffmann l'a montré, est inspirée d'un dessin de Giulio Romano, qui figure *La mort de Procris*<sup>19</sup>. On peut établir d'autres parentés dans la composition, mais je rapprocherais plutôt l'occupation des parties latérales, ainsi que l'articulation transversale de la composition, de *Diane et Callisto* (fig. 6) par Titien. Cette peinture était sans doute connue de Poussin : elle est reproduite dans le *Theatrum pictorium* de David Téniers (1660), publication alors très célèbre<sup>20</sup>.

Pourquoi cette extraordinaire dépense d'énergie, qui conduit l'artiste à puiser son inspiration parmi de multiples références littéraires et artistiques inhabituelles, même pour un peintre savant comme lui ? Bellori rapporta en 1672 un propos de Poussin, selon lequel l'invention résulte d'une lecture autonome de l'artiste, et marque sa liberté par rapport aux thèmes et aux tarifs imposés par les commanditaires. Le passage le plus important, à cet égard, est le suivant : « *Nell'istorie cercava sempre l'azione, e diceva che il pittore doveva da se stesso scegliere il soggetto abile a rappresentare, ed isfuggire quelli che nulla operano; e tali sono al certo li suoi componimenti. Leggendo istorie greche e latine annotava li soggetti, e poi all'occasioni se ne serviva : al qual proposito abbiamo udito biasimare, e si rideva di quelli que che pattuiscono una istoria di sei o vero di otto figure o di altro determinato numero,*

mentre una figura di piu o di meno può guastarla<sup>21</sup>. » Poussin se moquait de ceux qui fixaient le prix des tableaux selon le nombre des figures – une pratique attestée chez Guido Reni, Domenichino, Giovanni Lanfranco et d'autres encore<sup>22</sup>.

Franciscus Junius, le philologue de Heidelberg, bibliothécaire du comte d'Arundel, recommandait en 1637 la méthode même qui sera suivie par Poussin : tout d'abord, la lecture de textes antiques et la contemplation de statues, propres à enrichir les connaissances de l'artiste, mais aussi à susciter en lui la « fureur » apollinienne ; ensuite, le choix, l'imitation et la transformation des modèles. Junius recommandait la référence à des modèles multiples, afin d'éloigner le danger du plagiat. Mais l'érudit considérait ce travail comme un jeu savant, qui permet à l'artiste de susciter les interprétations d'un public cultivé. Cependant, ce n'est pas là le seul but de l'art : celui-ci doit imiter la nature. Imitation qui repose sur le jugement, et sur l'accomplissement du processus naturel, le développement jusqu'à la perfection. La faculté imaginative, la *phantasia* permet à l'artiste de parvenir à la perfection par l'intermédiaire de l'*idea*<sup>23</sup>.

Elizabeth Cropper, la première, a souligné le rôle de Junius dans le passage de l'enseignement néo-platonicien de Federico Zuccaro à la doctrine classique de Giovan Pietro Bellori<sup>24</sup>. Le *De Pictura Veterum* de Junius n'est pas mentionné par Poussin, sauf dans la lettre de 1665 adressée à Fréart de Chambray sur son *Idée de la perfection de la peinture* de 1662<sup>25</sup>. En 1924, Panofsky a montré comment Bellori fut le premier à énoncer que l'*idée* artistique provenait de l'observation par les sens, observation perfectionnée par le choix et le jugement<sup>26</sup>. Cette hypothèse, capitale pour tous les classicismes et néo-classicismes, fut pressentie par Junius.

Dans l'*Idée de la perfection de la peinture*, Roland Fréart de Chambray décrit l'invention comme le principe original de la peinture : « L'Invention, ou le Génie d'historien et de concevoir une belle Idée sur le Sujet qu'on veut peindre, est un Talent naturel qui ne s'acquiert ny par l'estude, ny par le travail : C'est proprement le Feu de l'esprit, lequel excite l'Imagination et la fait agir<sup>27</sup>. » Ainsi, l'invention picturale en tant qu'elle repose sur une faculté rationnelle – que Ludovico Dolce, par exemple, divisa en disposition et *decorum* selon les catégories de la rhétorique du discours – fut liée à l'exercice de l'imagination ou de la *phantasia*. Un peu plus tard, Mario Boschini, dans sa *Breve Istruzione* de 1674, définit l'*invenzione* comme la partie la plus importante de la peinture, la faculté intellectuelle, reposant sur le trésor de l'imagination, et qui dirige toutes les activités de l'artiste<sup>28</sup>. L'analyse de l'*Idea* de l'artiste par Bellori, qu'il présenta pour la première

fois à l'Accademia di S. Luca, prend en compte cette nouvelle conception. *L'Idée*, selon Bellori, n'a pas d'origine surnaturelle, elle trouve sa source dans la nature. Elle se forme par le choix et le jugement de l'artiste. Grâce à l'imagination du peintre, elle acquiert la vie. Je cite le passage central : *originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine*<sup>29</sup>. Dans son ouvrage, Bellori fait représenter *l'Idée* (fig. 7) sous la forme d'une jeune femme nue, assise sur une pierre de taille. De sa main gauche, elle tient le compas près de sa tête. Son regard tourné vers le haut désigne l'Imagination. La main droite conduit le pinceau sur le tableau et projette une ombre sur sa surface. Elle établit une liaison explicite entre le modèle de l'art et son origine, au moment où l'art sépare l'ombre et la lumière. *L'Autoportrait* de Paris fournit des données concordantes. *L'Idée* de Bellori n'est pas l'idée platonicienne, mais cette *invention imaginative*.

Il convient de souligner les implications politico-artistiques de cette nouvelle définition. Bellori termina son discours sur *l'Idée* par un argument qui donnait à la peinture la suprématie sur l'éloquence : les images sont plus efficaces que les mots. (*Ma perché l'idea dell'eloquenza cede tanto all'idea della pittura, quanto la vista è più efficace delle parole, io però qui manco nel dire, e taccio*<sup>30</sup>.) Il faut y lire non seulement une permutation rhétorique, mais aussi une réponse à une question alors brûlante : les peintres peuvent-ils revendiquer les lauriers d'Apollon ? Dans son analyse de la *Daphné transformée en laurier* (fig. 8) peinte par Carlo Maratta en 1681, Bellori essaya de confronter les caractéristiques de la poésie et de la peinture et de déterminer leurs sphères respectives, afin de contester la supériorité de la poésie sur la peinture. Il insista sur la diversité des moyens des deux arts et sur la concordance de leur but. Selon Bellori l'invention en peinture consiste à produire une unité claire et intelligible à partir des éléments dispersés dans un texte qu'il faut traduire en image<sup>31</sup>. Nicoletto da Modena semble être le premier (1510) à avoir représenté Apelle en poète, et paré son front d'une couronne<sup>32</sup>. À la même époque, Raphaël revendiqua la responsabilité de *l'inventio* et de *l'invenire* – une revendication attestée par les mentions d'auteur présentes sur les gravures de Marcantonio Raimondi et Marco Dente<sup>33</sup>. L'Académie florentine, aux funérailles de Michel-Ange, lui conféra la couronne de lauriers des mains des allégories de la Musique, de l'Architecture et de la Poésie<sup>34</sup>. En 1602, aux funérailles d'Augustin Carrache, son buste fut également orné de lauriers<sup>35</sup>.

Chez Poussin, Apollon couronne seulement les poètes, comme dans *l'Inspiration du poète* du Louvre ou dans le frontispice de l'édition de Virgile publiée en 1641. À l'opposé, en 1649, le peintre et graveur français Nicolas Chaperon orna son édition des *Loges* de Raphaël d'une page de titre où *Fama* – la Gloire – couronne de lauriers le buste du peintre (fig. 9). Il me semble que Poussin a voulu, secrètement, briguer cette gloire posthume dans son *Autoportrait I* de 1649 (Berlin; fig. 10) : on remarque, sur la tombe qui occupe le fond de la toile, une guirlande tenue par deux *putti*. Matthias Winner a remarqué la ressemblance entre ces figures et le prophète que Raphaël peignit à S. Agostino. Chaperon avait choisi cette figure pour sa deuxième page de titre<sup>36</sup> (fig. 11).

Selon Marc Fumaroli, il faudrait reconnaître dans *l'Inspiration* de Hanovre un autoportrait allégorique du jeune Poussin à Rome. Le peintre aurait ensuite représenté ses nouvelles ambitions dans l'image du poète inspiré par les dieux. C'est là – par rapport à Panofsky – une idée à la fois pertinente et audacieuse, que j'aimerais développer<sup>37</sup>.

### Apollon, génie de la peinture

*L'Apollon et Daphné* se comprend mieux, à mon avis, replacé dans le contexte du *Paragone*. Giovanni Benedetto Castiglione a dessiné son *Génie* en 1648, puis l'a gravé (fig. 12); l'image fut publiée par le fameux imprimeur et éditeur Iacomo de' Rossi<sup>38</sup>.

La gravure, qui suit partiellement *l'Iconologie* de Ripa, réunit la Gloire (évoquée par les instruments et la couronne de laurier), la Fertilité (le nid d'oiseaux et le lièvre, qu'entourent une palette et une partition musicale), et la victime des dieux. Salvator Rosa a gravé son *Génie* peu après Castiglione. Le Génie satirique, couronné de feuilles de vigne, méprise les richesses, et reçoit les insignes de la liberté. Devant lui, un moraliste et un satyre femelle; le personnage de dos, inspirée de Raphaël, est la Peinture<sup>39</sup>.

L'image d'Apollon constitue-t-elle pour Poussin une réponse à ces représentations du génie propre? Le thème que Poussin développe avec cette nouvelle mise en forme de l'histoire d'Apollon et Daphné est celui de la vision. Apollon est absorbé dans la contemplation de Daphné. Cette dernière se soustrait à sa vue; elle ferme les yeux, tandis que Cupidon lance sa flèche vers Apollon. Deux *strali* – flèches ou regards – avec deux effets opposés empruntent la même trajectoire. Les nymphes remarquent, regardent et se

retournent. À droite de la partie centrale gît Daphnis, aveuglé par Aphrodite, et qui trouva la mort précipité d'un rocher. Poussin a évoqué l'aveuglement et le regard à plusieurs reprises. En 1650, il peint *La Guérison des aveugles de Jéricho*, où la guérison est rendue visible par les couleurs naissant du contraste entre ombre et clarté. En 1658, il représente Orion aveugle, qui sera guéri par les rayons du soleil.

Dans les représentations mythologiques du XVII<sup>e</sup> siècle, Apollon est aussi Phoebus, le Soleil, comme le prouvent l'*Apollon dans les forges de Vulcain* de Vélasquez, et la peinture de Poussin qui se trouve à Berlin, Phaéon. Poussin s'intéresse à la vision, au visible et à la formation des couleurs comme conditions de la peinture, et étudie les relations entre l'optique et la peinture dès son arrivée à Rome, en 1624. Dans le second *Autoportrait* de 1650, il pourvoit la figure allégorique de la Peinture des signes de l'amitié; sur son front, on remarque un diadème serti d'un œil. Cette façon de caractériser la Peinture, dans une œuvre destinée à Fréart de Chantelou, doit être rapprochée de la distinction faite par Poussin entre deux types de vision : la vision naturelle, simple enregistrement des formes par l'œil, et la vision réflexive, qui est une opération de la raison, et qui cherche, en plus de la prise en compte des formes, à reconnaître les objets. La dernière peinture, *Apollon et Daphné*, apporte, avec une nouvelle représentation du mythe, une illustration du thème de la vue – et donc, à travers la figure d'Apollon, une allégorie de la vision du peintre. La vision de l'amour va au-delà de la vision du peintre. Apollon, environné des couleurs primaires, est absorbé par Daphné, qui lui refuse sa vue sur un fond presque monochrome, rejeté dans l'ombre. Le regard d'Apollon se porte avec ardeur sur Daphné, mais cet appétit reste insatisfait, sans action ni réponse. L'être regardant et l'être regardé sont mis en relation par un arc formé par le groupe des nymphes, mais ils demeurent séparés, aux extrémités de cet arc. Apollon n'est pas seulement absorbé, mais muet. Le vol des flèches par Mercure – une plaisanterie de Poussin selon Bellori – n'exprime pas seulement l'absorption, mais le détournement de la langue. Mercure, qui n'est pas seulement un voleur et un interprète, mais également le dieu de l'art oratoire, prend possession des flèches de la rhétorique. Un frontispice gravé pour les *Remarques sur la langue française* de Claudé Favre de Vaugelas fournit quelques arguments en faveur d'une telle analyse. Je laisse de côté la philosophie de la nature et l'interprétation morale de la fable qui s'articulent, comme nous l'avons vu avec l'opposition

voir-non voir/couleurs-non couleurs, et qui composent ainsi l'image complexe et complète du dieu Apollon.

Dans ses derniers propos sur la peinture, contenus dans la lettre à Fréart de Chambray, datée de 1665, Poussin parle d'abord des déterminations de la visibilité comme de conditions générales, et susceptibles d'être apprises par le peintre. Il évoque ensuite le « Rameau d'or de Virgile », que l'on ne peut cueillir par l'exercice studieux, mais que seul le destin peut accorder<sup>40</sup>. Dans sa dernière toile, Poussin parvient à cueillir le Rameau d'or, grâce à l'union d'une nouvelle représentation du mythe et d'une allégorie de la vision. C'est ainsi qu'Apollon devint le Génie de la peinture.

### **Le culte de la dernière peinture et la dernière compétition entre Poussin et Apelle**

Il faut revenir au culte de la dernière œuvre. Poussin y renvoie plusieurs fois, mais il ne semble pas désireux de renforcer la puissance de ce mythe. Au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, il était courant de penser qu'un artiste perdait sa capacité de créateur l'âge venant, et que la maladie ne faisait qu'accroître son déclin. Dans un de ses *Essais* consacré à l'âge, Michel de Montaigne écrit que la trentaine marque le plus haut point de la vie. Avec les années, la connaissance et l'expérience s'accroissent, admet-il, mais l'esprit et le corps faiblissent. Montaigne cite à l'appui de son discours un passage du *De natura rerum* de Lucrèce : trois vers décrivant la croissance, le mûrissement et la décrépitude de l'homme au cours du temps, frappé par l'âge et la maladie<sup>41</sup>. Dans les années 1650, les nouvelles sur la mauvaise santé de Poussin donnaient à penser, à Paris, que le peintre n'était plus en état de travailler. Quand l'abbé Louis Fouquet, frère du surintendant général des Finances, affirma le contraire, l'opinion prévalut néanmoins qu'il fallait se dépêcher de passer des commandes<sup>42</sup>. Ainsi, l'administration française n'envoya pas la lettre, pourtant prête, qui devait faire de Poussin le premier directeur de l'Académie de France à Rome<sup>43</sup>. Contemplant le *Christ et la Samaritaine* en 1665 chez Fréart de Chantelou, Gian Lorenzo Bernini remarqua : « Il faudrait cesser de travailler, dans un certain âge ; car tous les hommes vont déclinant<sup>44</sup>. »

À Paris, personne ne connaissait l'existence de l'*Apollon et Daphné*. Félibien ne le mentionne pas, alors que son *VIII<sup>e</sup> Entretien* parut en 1685, treize ans après les *Vite* de Bellori. Félibien considéra qu'il avait terminé avec grand soin les *Saisons*<sup>45</sup>. Bellori, lui, rappelle dans sa description de

l'*Apollon et Daphné*, l'histoire rapportée par Pline sur Aphrodite, la dernière œuvre laissée inachevée par Apelle, le peintre le plus célèbre de l'Antiquité.

Ce modèle oppose l'inachevé et la perfection, et Bellori y puise les raisons de l'inachèvement. Poussin, comme Apelle, a vu ses forces décliner et la mort venir, ce qui l'empêcha de terminer sa toile. Dans son *Histoire naturelle*, Pline écrit à propos d'Apelle et de son *Aphrodite inachevée* : « Apelle avait aussi commencé une autre Aphrodite de Cos qui devait l'emporter en renom sur sa première œuvre si connue; la mort jalouse l'enleva quand il ne l'avait achevée qu'en partie et l'on ne put trouver personne qui se crût capable de compléter son œuvre conformément au dessin esquissé<sup>46</sup>. » Le respect pour cette dernière œuvre devint tel que personne n'osa y porter la main. Dans un autre passage, Pline explique pourquoi on admira tant les peintures inachevées d'Aristide, Nicomaque, Timomaque et Apelle. Les raisons invoquées sont de deux types : « Chose curieuse et vraiment mémorable : ce sont les dernières œuvres des artistes et les tableaux laissés inachevés qu'on apprécie plus que leurs œuvres achevées [...]. C'est qu'en elles on voit les restes du dessin et on surprend la pensée même de l'artiste et c'est une puissante recommandation que la douleur de sentir cette main arrêtée pour toujours au milieu d'un aussi beau travail<sup>47</sup>. » Pline justifiait ainsi la contemplation sentimentale de la dernière œuvre inachevée. Son dernier témoignage littéraire des temps modernes se trouve dans le chapitre sur Gentile da Fabriano dans *De Viris Illustribus* de Bartholomaeus Facius de 1456<sup>48</sup>.

Les funérailles d'Augustin Carrache, organisées en 1602 à Bologne, montrent à merveille comment la dernière œuvre de l'artiste pouvait être mise en scène<sup>49</sup>. Le modèle suivi par les organisateurs n'est autre que l'*apparato* choisi pour honorer la dépouille de Michel-Ange à Florence en 1564<sup>50</sup>. Le catafalque du peintre, comme celui de l'artiste florentin, était couronné d'un obélisque, et orné de figures allégoriques. Au-dessous, les statues de la Vertu et de l'Honneur couronnaient le buste de l'artiste; sur la plinthe, les spectateurs pouvaient admirer les statues de la Poésie, de la Peinture et de la Sculpture. Des peintures ornaient les trois côtés du catafalque. Face à l'autel, les académiciens présentèrent la dernière œuvre inachevée d'Augustin Carrache, un visage de Christ (fig. 13). Benedetto Morello raconta avec grande précision comment Augustin, sentant sa mort prochaine, se retira au couvent des capucins à Parme et peignit la face du Christ-Juge. Le tableau remplissait ceux qui le contemplaient, et jusqu'à l'artiste même, de respect et de crainte<sup>51</sup>.

La mise en scène de Bologne, comme le texte de Morello, prêtent à la dernière œuvre la valeur d'une manifestation sublime de l'artiste. Bellori fit réimprimer le texte de la mise en scène de 1672 en annexe à la *Vita* d'Agostino Carracci; Malvasia le reproduisit en 1678, accompagné d'illustrations dans le premier volume de la *Felsina Pittrice*<sup>52</sup>. À propos de l'*Apollon et Daphné*, Bellori suggéra une analogie avec la dernière œuvre inachevée d'Apelle<sup>53</sup>.

La biographie écrite par Félibien et la méconnaissance de l'*Apollon et Daphné* en France eurent pour effet de conférer à *L'Hiver* ou *Le Déluge* (fig. 14) l'aura de la dernière œuvre au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Pierre Nolasque Bergeret, dans son *Service funèbre de Nicolas Poussin* (fig. 15) au Salon de 1819, associa la représentation héroïque du cadavre nu drapé à l'antique, et la présence de *L'Hiver* ou *Le Déluge* au-dessus du lit. Un tel rapprochement suggère une parenté entre la peinture de la fin du monde et la mort de l'artiste<sup>54</sup>.

La vénération de la dernière œuvre devait beaucoup au récit de Vasari, qui évoquait le corps de Raphaël mis en bière devant son dernier tableau la *Transfiguration*<sup>55</sup>. Nicolas-André Monsiau s'en inspira dans *La Mort de Raphaël*, qui fut exposée au Salon en 1804. La peinture montre le cadavre du peintre, demi-nu, exposé à la manière antique dans son atelier. La *Transfiguration* est placée sous un baldaquin au-dessus de sa tête, selon le récit de Vasari<sup>56</sup>. Bergeret appliqua cette formule dans son tableau de 1819 en adoptant la composition de Monsiau.

Le culte de la dernière œuvre semble avoir ouvert la voie au concept mystificateur de l'œuvre tardive ou du *late style*, qui se développa à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>. Poussin, après Titien, Donatello et Rembrandt, en subit les effets au début du XX<sup>e</sup> siècle. En 1914, Walter Friedländer commence le chapitre de sa monographie intitulé : « Style et œuvres de l'âge avancé » avec cette question : « Comment se fait-il que souvent de très grands artistes, dans leurs dernières années d'existence, parviennent à accomplir des progrès si incompréhensibles, comme s'ils voulaient se porter au-devant d'eux-mêmes ? » Friedländer trouva dans les dernières peintures de Poussin le plaisir de la fable, des lignes pures, l'appétit à rêver, la sensibilité poétique et lyrique comme l'intellectualité qu'il atteignit dans sa dernière œuvre inachevée<sup>58</sup>.

Je voudrais ajouter à cette réflexion un lien qui n'a presque jamais été établi entre Paul Cézanne et la dernière œuvre de Poussin. On connaît bien l'intérêt que Cézanne porta à Poussin, ainsi que ses deux dessins d'après la seconde version de l'*Et in Arcadia Ego*, dont la photographie était

accrochée au mur dans son atelier<sup>59</sup>. Il faut se rendre compte que Poussin jouissait d'une grande considération au XIX<sup>e</sup> siècle, considérablement intensifiée et répandue par le nationalisme vers la fin du siècle<sup>60</sup>. En outre, la référence faite par Cézanne à Poussin fut simplement rapportée par des interlocuteurs et les soi-disant déclarations de Cézanne ne sont pas significatives, car Degas et Pissarro, ainsi que d'autres artistes, affirmaient avoir une relation similaire avec Poussin<sup>61</sup>.

À propos de ces documents, on a plusieurs fois tenté de mettre en rapport l'œuvre des deux maîtres. En 1990, Richard Verdi a proposé une analyse critique des analogies entre les paysages de Cézanne et ceux de Poussin<sup>62</sup>. Il s'avéra que le but de Cézanne – « refaire Poussin sur nature » – ne pouvait concerner les paysages. Pourtant, ce qui inquiétait Cézanne dans la dernière phase de son existence, était le problème des baigneurs et baigneuses, c'est-à-dire la mise en relation de figures humaines rythmiquement disposées, avec la nature<sup>63</sup>. Cézanne se référa à l'*Apollon et Daphné*. Dans la peinture de Poussin, les points forts de la composition sont placés sur les côtés, occupés par des figures et des arbres. Au milieu, la vue s'ouvre jusqu'aux montagnes au loin. Une guirlande de nymphes nues relie les deux figures placées aux extrémités, Apollon et Daphné. Cette composition, offrant une articulation rythmique des corps dans une nature composée, constituait pour Cézanne un véritable défi, alors qu'il travaillait à ses *Baigneuses* (fig. 16). C'est cette peinture de Poussin que Cézanne tente d'égaliser encore et toujours. Cézanne n'a jamais parlé de l'*Apollon et Daphné* dans sa correspondance, ni dans ses entretiens. Il n'en possédait pas de reproduction dans son atelier. Cette toile constituait une sorte de provocation face à son entreprise audacieuse des *Baigneuses*. Parvenir à l'harmonie des figures et de la nature d'une façon toute nouvelle constitua la dernière tâche qu'il assigna à sa peinture. Là encore, nous retrouvons l'*habitus* d'Apelle, décrit par Pline, et que Bellori appliqua à Poussin.

## Notes

1. [Bellori, Giovan Pietro] *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne'palazzi, nelle case e ne'giardini di Roma*, Rome : B. Deversin e F. Cesaretti, 1664; reprint Rome, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, 1976, p. 33 : *Tra le pitture delle camere due storie di Mosè, la favola di Apolline, che s'innamora di Dafne, di Nicolò Pusino.*
2. Bellori, 1672, pp. 443-444; 1976, p. 459; éd. fr. (S. Germer) 1994, p. 91 : « Il manque à cette composition les derniers coups de pinceau, par suite de la faiblesse et du tremblement des mains de Nicolas qui, peu de temps avant sa mort, la dédia au cardinal Camillo Massimo, sachant qu'il ne pouvait la conduire à meilleure fin. Pour le reste, elle est parfaite... »
3. Bellori (1672), 1976, pp. 431, 436, 437, 444. De même Félibien, *Entretiens...*, 1725, vol. IV, qui n'utilise *ordonner* que pour le roi Louis XIII (p. 33), *désirer* que pour Cassiano Dal Pozzo (p. 23), *demandeur* que pour Fréart de Chantelou (p. 50) et *faire* pour tous les autres commanditaires (pp. 59-67).
4. Blunt, 1976, pp. 3-31; F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Londres, 1963, pp. 114-119; *Velázquez*, cat. exp. Prado, Madrid 1990-1991, n° 68, pp. 396-399. D. Wright, « From Copy to Facsimile : a Millenium of Studying the Vatican Vergil », *The British Library Journal*, 17, 1991, pp. 12-35.
5. F. Haskell, *op. cit.*, n. 4, pp. 21-23; voir aussi avec Alessandro Conti, « L'evoluzione dell'artista », *Storia dell'arte italiana*, 12 vol., éd. G. Previtali et F. Zeri, Turin, vol. 2, pp. 117-263.
6. W. Kemp, « Teleologie der Malerei. Selbstporträt und Zukunftsreflexion bei Poussin und Velázquez », *Der Künstler über sich in seinem Werk* (symposium international de la Bibliotheca Hertziana, Rome, 1989), éd. M. Winner, Weinheim, VCH Acta humaniora, 1992, pp. 407-433.
7. Félibien, *op. cit.* n. 3, vol. IV, p. 21 : « [...] on lui envoyoit de divers endroits, & particulièrement de Paris, des mesures pour avoir des tableaux de cabinet, & d'une grandeur médiocre. »
8. Bellori (1672), 1976, pp. 463-464.
9. Jouanny, 1911, n° 156, pp. 370-377. Voir n° 162, pp. 383-385.
10. *Ibidem*, n° 199, pp. 444-446 : « L'on dit que le Cigne chante plus doucement lorsqu'il est voisin de sa mort. Je tascherai à son imitation de faire mieux que jamais et ce peut estre le dernier service que je vous rendrai. » Dans l'édition des *Images de Philostrate* Blaise de Vigenère se référerait au chant du cygne et citait Plutarque, Horace, Ovide et Cicéron : à leur dernière heure les cygnes chantent plus doucement, car ils sont consacrés à Apollon et donc capables de prévoir les biens futurs; voir Blaise de Vigenère, *Les Images ou Tableaux de platte Peinture des deux Philostrates Sophistes grecs...*, Paris, Veuve Matthieu Guillemot, 1629, pp. 647-648. Thuillier, 1988, pp. 259-282.
11. Jouanny, 1911, n° 204, pp. 452-453 : « Je suis assuré que vous aués reçu le dernier ourrage que je vous ai fait et que je ferei désormais. » Le tableau peint pour Mme de Chantelou d'après Félibien n'est connu que d'après une gravure de Jean Pesne et d'après une vieille copie; voir Blunt, 1966, n° 73, p. 52; Thuillier, 1974, n° 216, p. 112; Wild, 1980, vol. 2, n° 203, p. 189.

12. Thuillier, 1988, pp. 275-276.
13. Félibien, 1685, pp. 309-311; éd. 1725, vol. IV, pp. 69-71; Jouanny, 1911, n° 210, pp. 461-464. Je reviens à la question de savoir si Poussin se référa au mythe de la dernière œuvre.
14. W. Stechow, *Apollo und Daphne* (Vorträge der Bibliothek Warburg, XXIII), Leipzig et Berlin, 1932; reprint avec un épilogue et des suppléments, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965; M. E. Barnard, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham, 1987. Friedlaender, 1953, vol. 3, n° 172, p. 17; Bellori, 1672, p. 444, 1976, p. 459.
15. Panofsky, 1950, pp. 27-41; Blunt, 1967, pp. 336-353; Kauffmann, 1961, pp. 101-127; Vetter, 1971, S. 210-225. D'autres références visuelles ont été proposées : pour Apollon, Kauffmann indiquait une gravure de Marco Dente, Blunt, une sculpture hellénique à Naples, mais la figure assise de Poussin se réfère à une figure de Pâris dans la gravure *Le Jugement de Pâris* de Giorgio Ghisi (B. 60). Ce fait est partiellement confirmé par une figure du Vase Portland, qui fut dessiné pour le *Museo cartaceo* de Cassiano dal Pozzo. Cat. exp. Paris, Grand Palais, 1994-1995, n° 242-245, pp. 520-529. Pour les références littéraires voir dans ce volume la contribution de Charles Dempsey.
16. Friedlaender, 1953, vol. 3, n° 174-179, pp. 17-20; *Les Métamorphoses d'Ovide. Traduites en Prose Française [...] avec XV. Discours Contenant l'Explication Morale et Historique...*, Paris, Augustin Courbé, 1651, pp. 22-28; *L'Arcadie de Messire Jaques Sannazar, gentil homme Napolitain, excellent Poete entre les modernes, mise d'Italien en Francoys par Jehan Martin Secrétaire de Monseigneur Reverendissime Cardinal de Lenoncourt*, Paris, Michel de Vacrosan, 1544, fol. 15 et 16. Carel van Mander donnait à l'*ekphrasis* de Sannazzaro une place significative dans le chapitre des tableaux narratifs du Schilder-Const de 1618. Les descriptions de Sannazzaro furent recommandées pour servir à l'instruction du peintre, pour l'aider à composer amplement et avec esprit, et à inventer avec grâce : *lustig te Poëtisieren*, voir Carel van Mander, « Den Grondt der Edel Vry Schilder-Const », dans *het Schilder Boeck* (1<sup>re</sup> éd. Alkmaar 1604) Amsterdam, Jacob Petersz Wachter, 1618, suite 8v; les dessins de Poussin pour l'*Apollon berger* et *Mercure et Pâris* voir cat. exp. Paris, Grand Palais, 1994-1995, n° 244, pp. 526-527, n° 243, pp. 524-525. Pline, *Naturalis historiae lib. XXXVII, lib. XXXIV, 70* (Apollon Sauroctone). Voir F. Haskell et N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven - Londres, Yale University Press, 1981, 2<sup>e</sup> éd. 1982, n° 9, pp. 151-153 (*Le goût de l'antique*, trad. XXX, Paris, 198X).
17. Panofsky, 1950, pp. 27-41. Cependant Poussin change le sujet : Mercure est adulte et Apollon n'aperçoit pas le vol.
18. Friedlaender, 1953, vol. 3, n° A 46, pp. 18-19 (*a poor copy*); Rosenberg et Prat, 1994, n° 382 (dessin des Offices, considéré comme copie par Friedlander et comme un original par Rosenberg et Prat) et n° 381 (dessin du Louvre).
19. Sur le dessin de Giulio Romano au Städel et la gravure de Giorgio Ghisi : *Italianische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts*. Cat. exp. 1980, par Lutz S. Malke, Frankfurt/M., Städtisches Kunstinstitut et Städtische Galerie, 1980, n° 82, pp. 167-169.
20. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*. Complete Edition, vol. III : *The Mythological and Historical Paintings*, Londres, 1975,

n° 11, pp. 142-143; David Téniers II, *Theatrum pictorium*, Anvers et Bruxelles 1660, pl. 96. Téniers copia la version, qui se trouve actuellement au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Voir *Tenier Galerie de l'Archeduke Leopold Wilhelm à Bruxelles*, 1651, Madrid, Prado.

21. Bellori, 1976, p. 453; éd. 1672, p. 438; trad. de N. Blamoutier, éd. S. Germer, Paris, 1994 : « Dans les sujets historiques, il recherchait toujours l'action; le peintre, disait-il, devait choisir lui-même le sujet propre à être représenté et éviter les sujets creux. Ses compositions, certes, sont à ranger dans la première catégorie. Lisant les histoires grecques et latines, il annotait les sujets et s'en servait à l'occasion. À ce propos, nous l'avons entendu blâmer et tourner en dérision ceux qui, convenant d'une scène à six ou huit personnages ou tout autre nombre déterminé de figures, pensaient qu'une demi-figure de plus ou de moins pouvait tout gâter. »

22. Domenichino se référait aux tarifs de Guido Reni et demandait pour chaque figure à la Cappella del Tesoro du dôme de Naples 100 écus romains, pour une demi-figure la moitié, et pour une tête un quart de la somme. Giovanni Lanfranco exigeait pour chaque figure dans la coupole de S. Andrea della Valle, 100 ducats. Voir F. Haskell, *op. cit.* n. 4, pp. 13-15.

23. Franciscus Junius, *The Literature of Classical Art*, 2 vol., Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1991, vol. I : *The Painting of the Ancients - De Pictura Veterum*, ch. IV, v, pp. 98-104; Id., *De Pictura Veterum Libri tres*, [...] *Accedit Catalogus, Adhuc ineditus, Architectorum, Mechanicorum, sed praecipue Pictorum, Statuarius, Caelatorum, Tornatorum, aliorumque Artificum, & Operum quae fecerunt, secundum seriem litterarum digestus*, Rotterdam, R. Leers, 1694, pp. 22-44.

24. E. Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton N.J., 1984, pp. 147-175.

25. Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture démontrée par ses principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont fait sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain et le Poussin*, Le Mans, 1662; reprint Farnborough, 1969. Jouanny, 1911, p. 462.

26. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Vorträge der Bibliothek Warburg, vol. 5, Leipzig-Berlin, 1924; 2<sup>e</sup> édition corrigée, Berlin, 1960, pp. 57-63.

27. Fréart de Chambray, *op. cit.*, n. 25, p. 11; voir aussi Carlo Dati, *Vite de Pittori antichi scritte e illustrate da Carlo Dati nell'Accademia della Crusca lo smarrito*, Florence, 1667, p. 1 : *Niuna cosa più chiaramente palesa la simiglianza dell'uomo con Dio, che l'invenzione, ponendo ella quasi in buon lume la bellezza, e la virtù dell'anima nostra.*

28. M. Boschini, « Breve Instruzione per intender in qualche modo le maniere de gli Auttori Veneziani », dans *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini [...]*, Venise, 1674. Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Areino [1557]*, dans Barocchi, *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 vol., Bari, 1960-1962, vol. I, pp. 141-206, 164-173.

29. Bellori (1672), 1976, p. 14; Panofsky, *op. cit.*, n. 26, pp. 57-63.

30. Bellori, 1976, p. 25 : « Mais parce que l'idée de l'éloquence le

cède d'autant plus à l'idée de la peinture que la vue est plus efficace que les paroles, je ne trouve plus rien à dire ici, et je me tais. »

C. Goldstein, *Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge University Press, 1988; O. Bätschmann, « Giovan Pietro Bellori's Bildbeschreibungen », *Beschreibungskunst Kunstbeschreibung*, Munich, 1995, pp. 281-313.

31. Bellori, « Dafne trasformata in Lauro. Pittura del Signor Carlo Maratti. Dedicata a Trionfi di Luigi XIV. il Magno. Descritta in una lettera ad un Cavaliere Forastiero da Gianpietro Bellori », dans *Ritratti di alcuni celebri Pittori del secolo XVII [...]*, Rome, 1731, pp. 253-271. Le passage important se trouve pp. 264-265 : « *Laonde il Signor Carlo con grandissima industria della sua invenzione ha saputo unire insieme quello, che Ovidio distingue in più parti ne suoi versi, e variare i mezzi per giungere col Poeta ad un fine istesso, togliendo, ed aggiungendo quello, che divide l'azione, o la congiunge.* » Maratta avait peint le tableau de 1679-1681 pour le triomphe de Louis XIV de 1684. Le texte de Bellori fut écrit en 1681, mais publié en 1731.

32. A. M. Hind, *Early Italian Engravings*, 7 vol., Londres, 1938-1948, vol. 5, n° 29, p. 119.

33. *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'istituto nazionale per la grafica*, cat. exp. Rome, 1985; *Raphaël et la seconde main. Raphaël dans la gravure du xv<sup>e</sup> siècle*, cat. exp. Genève, Cabinet des estampes, 1984.

34. R. et M. Wittkower (éd.), *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on His Death in 1564. A Facsimile Edition of Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti Florence 1564*, Londres, 1964; suivi de Gismondo di Regolo

Coccapani en 1640, qui pour l'apothéose de Michel-Ange dans la Casa Buonarroti représentait la Musique, l'Architecture et la Poésie couronnant l'artiste.

35. B. Morello, *Il Funerale di Agostin Carraccio fatto in Bologna sua Patria da gl'incaminati Academici del Disegno scritto all'III.mo et R.mo Sig.r Cardinal Farnese*, Bologne, 1603; reproduit dans Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de Pittori bolognesi alla Maesta Christianissima di Luigi XIII Re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso*, 3 vol., Bologne, 1678, vol. I, pp. 407-423. Bellori et Malvasia, dans la biographie des Carrache, mentionnent une réponse d'Annibale à propos de la question de la supériorité de l'Arioste ou du Tasse : « *il più gran poeta presso a me, disse, è Raffaele.* » Malvasia, vol. I, p. 480; Bellori, 1672, pp. 73-74, 1976, p. 84, apparemment, la faute d'impression n'a jamais été corrigée, car la version reproduite dans *Vite il miglior pittore che mai fosse stato* n'a aucune signification.

36. Nicolas Chaperon, *Sacrae Historiae Acta*, Rome, 1649; 3<sup>e</sup> édition, Paris, s.d.

37. M. Fumaroli, 1989; voir aussi M. Fumaroli, *L'École du silence. Le sentiment des images au xv<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1994, pp. 53-147. Panofsky, 1960; Bätschmann, 1994, pp. 71-82.

38. *Saturn, Melancholie, Genie.*, cat. exp. Kunsthalle de Hamburg 1992, pp. 41-43.

39. W. Wassing Roworth, « *Pictor Succensor* ». *A Study of Salvator Rosa as Satirist, Cynic and Painter*, New York et Londres, 1978. L'inscription est : *Ingenuus, Liber, Pictor Succensor, et Aequus, / Spreator Opum, Mortisque, hic meus est Genius. / Salvator Rosa.*

40. Jouanny, 1911, n° 210, pp. 461-464.

41. Montaigne, « De l'âge », *Essais*, liv. I, ch. LVII, pp. 326-328; T. Lucretius Carus, *De natura rerum*, lib. III, 445-464.

42. Lettre à Nicolas Fouquet du 2 août 1655, dans Thuillier, 1960, II, pp. 102-106.

43. H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, 2 vol., Paris, 1924, vol. 1, pp. 1-4. On ne peut trouver d'autres raisons pour lesquelles la lettre, dans les mémoires édités en 1759 seulement par Charles Perrault, a été retenue.

44. Le Bernin vit le tableau à Paris chez Fréart de Chantelou; Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris, 1981, p. 104.

45. Félibien, 1685, pp. 306-307.

46. [Pline] C. Plinius Secundi, *Naturalis Historiae*, livre XXXVII, lat.-dt., Munich, 1978, liv. 35, 92, pp. 72-73; Pline, *Natural History in ten Volumes*, translated by H. Rackham (Loeb Classical Library), Harvard University Press, 1968, vol. X, liv. 35, 92, pp. 328-329 (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, éd. bilingue latin-français de J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985) : « *Apelles inchoverat et aliam Venerem Coi, superaraturus etiam illam suam priorem. invidit mors peracta parte, nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta inventus est.* » Carlo Dati, *op. cit.* n. 27, p. 97. Franciscus Junius, *De Pictura...*, (*op. cit.* n. 23), propose une analyse détaillée sur Apelle dans son *Catalogus* (pp. 16-23), mais ni dans ce texte, ni dans le *De Pictura Veterum*, qui parut en 1637 où la dernière œuvre est mentionnée, il ne la transforme en mythe. Voir Franciscus Junius, *The Literature of Classical Art...*, *op. cit.* n. 23, pp. 32-45.

47. Pline, *op. cit.* n. 46, livres 37 et 35, 145, éd. R. König (voir note 46), pp. 104-105; ed. Rackham (voir note 46), pp. 366-367 : « *illud vero per-*

*quam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas [...] in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae.* » Le premier témoignage moderne de l'appréciation de la dernière œuvre, dans le sens d'Apelle, peut être trouvé dans le texte sur Gentile da Fabriano de Bartholomeus Facius : Michael Baxandall, « Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus », *JWCI*, 27, 1964, pp. 90-107, surtout pp. 100-101.

48. M. Baxandall, *op. cit.* n. 47, pp. 100-101.

49. B. Morello, *op. cit.* n. 35.

50. R. et M. Wittkower, *op. cit.* n. 34.

51. B. Morello, *op. cit.* n. 35, pp. 14-15 : « *Piacque à gli Academici di modo l'abbozzatura d'un volto del Salvatore, ultima opera del nostro Carraccio, ch'egli faece per figurar l'umanità di Christo giudice nel giorno estrmo, che ne vollero empire il terzo spatio, dove appunto capeva. Era dipinto sopra un pezzo di raso nero; e quantunque non fusse finito: tuttavia si vedea pieno di tal maestà, e così terribile, chen non potea senza horrore chi lo mirava fissarvi compitamente lo sguardo. Haveva sotto le parole SIC VENIET.* » (« Une tête ébauchée su Sauveur, dernière œuvre de notre Carrache, qu'il fit pour représenter l'humanité du Christ juge au jour du Jugement, plut tellement aux académiciens, qu'ils en voulurent remplir le troisième espace, où elle figurait justement. Cette tête était peinte sur un morceau de satin noir, et bien qu'elle ne fût pas achevée, elle paraissait néanmoins animée d'une belle majesté et avait un aspect si effarant, qu'on ne pouvait la regarder longuement sans en être

saisi d'horreur. Elle portait en bas les mots suivants : SIC VENIET (ainsi viendra-t-Il). » Les illustrations de l'édition de Morello sont copiées d'après Guido Reni; un des modèles se trouve à Vienne, Albertina (inv. 23754); voir *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, cat. exp. Francfort, Schirn Kunsthalle 1988/89 de S. Ebert Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Francfort-Bologne, 1989, cat. n° B 4, p. 273.

52. Bellori, 1672, pp. 119-132, 1976, pp. 131-147; Malvasia, *op. cit.* n. 35, vol. I, pp. 407-423.

53. C. Dati, *op. cit.* n. 27, pp. 97, 144-146. Junius, *op. cit.* n. 23, I, pp. 55, 252, II, pp. 43-44.

54. Ch.-P. Landon, *Annales du musée et de l'École moderne des beaux-arts, Salon de 1819*, 2 vol., Paris, 1819-1820, t. II, pl. 16; Verdi, 1969, pp. 741-750. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, publiés pour la première fois en 1848-1850, Chateaubriand était sûr de la coïncidence de l'*Hiver* ou le *Déluge* de Poussin avec la mort du peintre, voir Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, 1848, p. 422; Chateaubriand, *Vie de Rancé*, Paris, 1955, pp. 172-173. Les explications mythologiques de Henry Houssaye sur la dernière œuvre d'Apelle sont intéressantes : H. Houssaye, *Histoire d'Apelles*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, 1868, pp. 420, 424 : « Se sentant déjà vieux, Apelle pensa à finir sa vie de peintre par une grande œuvre; grande par la conception, grande par la beauté, grande par la perfection de la manière. [...] Il chercha longtemps un sujet. Aucun ne lui plut autant que celui qu'il avait déjà peint : Kypris Anadyomène. Malgré toute sa beauté, il résolut de la faire plus belle encore. Il entreprit ce travail avec l'ardeur de l'homme qui compte ses jours; il la caressa avec l'amour d'une dernière passion. Déjà la tête toute pleine de grâce, de beauté et de charme, et le haut de la poitrine de la première Kypris Ana-

dyomène étaient renés sous son pinceau, quand le Génie de la mort, conduit par le Destin, le toucha de sa torche éteinte, mettant fin à sa vie et fin à son œuvre. Il tuait doublement Apelle : il ne lui permettait même pas de survivre dans son dernier tableau, qui aurait été son chef-d'œuvre, et qu'il laissa inachevé. »

55. Vasari, *Le vite...*, Florence, 1976, pp. 202-205, 210-211; Vasari, *Le Opere*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese, Florence, 1906, reprod. Florence, 1973, vol. 4, p. 383. K. Weil-Garris, « La morte di Raffaello e la Trasfigurazione », dans *Raffaello e l'Europa*, Corso internazionale di alta cultura (1983), éd. par M. Fagiolo et M. L. Madonna, Rome, 1990, pp. 177-187.

56. F. Haskell, « The Old Masters in Nineteenth Century French Painting », dans *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven - Londres, Yale University Press, 1987, pp. 90-115; voir *Raphaël et l'art français*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 1983-1984, n° 138, p. 135, n° 18, p. 78, n° 180, p. 155, pp. 444-445. K. Weil-Garris, *op. cit.* n. 55, pp. 177-187.

57. H. Ost, *Tizian-Studien*, Cologne-Weimar-Vienne, 1992.

58. Friedlaender, 1914, pp. 97-101 : « Le tableau n'est pas tout à fait achevé dans certaines de ses parties, et il est possible que ce fait nous donne une impression plus spirituelle, plus dégagée de la matière. »

59. É. Bernard, « Souvenirs sur Paul Cézanne », *Mercur de France*, 1907, pp. 385-404, 606-627, et dans *Conversations avec Cézanne*, Paris, 1978, pp. 49-80 : « Imaginez Poussin refait entièrement sur nature, voilà le classique que j'entends. » Reff, 1960, pp. 150-174; Id., « Reproductions and Books in Cézanne's Studio », *Gazette des Beaux-Arts*, 102, 1960, pp. 303-309; R. Shiff, *Cézanne*

and the End of Impressionism. *A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1984, chap. 13 : « The Poussin Legend », pp. 175-184.

60. Ph. de Chennevières, *Essais sur l'histoire de la peinture française*, Paris, 1894, p. 141 : «... c'est la consolidation définitive de l'autorité du Poussin, acceptée et saluée par tous comme celle du père et du chef : désormais nul ne le conteste, son bon sens est notre sens ; sa forme est notre forme ; son imagination poétique demeure notre manière de concevoir la poésie de tout sujet livré à la peinture ; à lui nous ramène toute crise grave en nos évolutions d'école ; c'est lui que tout critique doit analyser d'abord, s'il veut se pénétrer des conditions vitales de notre génie national... » Chastel, 1960, pp. 297-310 ; Thuillier, cat. exp. Rome, 1977-1978, pp. 36-67.

61. *Conversations avec Cézanne*, op. cit. n. 59, p. 80 (Bernard), p. 84 (Jourdain), p. 91 (Rivière et Schnerb), p. 97 (Osthaus), pp. 122, 129, 150, 151, 159 (Gasquet), pp. 179, 189 (Denis). Voir les parallèles : Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, p. 500 ; et Degas, le plus grand copieur de Poussin : M. Guérin (ed.), *Lettres de Degas*, Paris 1931, vol. 2, p. 11 : « Je

rêve de quelque chose de bien fait, d'un tout bien ordonné, style Poussin, et la vieillesse de Corot, c'est le moment juste, juste... » (1872). Th. Reff, « New Light on Degas Copies », *The Burlington Magazine*, 106, 1964, pp. 250-259 ; Degas, cat. exp. Paris, Ottawa, New York, 1988-1989, n° 28, p. 89 ; *Copier Créer. De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirés par les maîtres du Louvre*, cat. exp. Paris, Louvre, 1993, pp. 164-199.

62. Verdi, cat. exp. Édimbourg 1990. Berger, 1955, pp. 161-170 ; Verdi, 1969, pp. 741-750 ; Id., 1971, pp. 513-533 ; Id., 1976 ; Id., 1979, pp. 95-105 ; *Idem*, 1981, pp. 389-401.

63. Otto Grautoff indique – apparemment pour la première fois – que Cézanne avait créé avec les *Baigneurs* un pendant à l'*Apollon et Daphné* de Poussin. Grautoff trouve une similarité entre le dernier tableau de Poussin et les *Baigneurs* de Cézanne : « Un ornement composé de formes de corps qui oscille en demi-cercle et une vue sur une image de nature variée. » De là, résulte l'observation que les œuvres de Hans von Marées et Cézanne se fondent sur les mêmes principes, comme le dernier tableau de Poussin ; voir Grautoff, 1914, I, pp. 288-289. M. L. Krumrine, *Paul Cézanne : Die Badenden*, cat. exp. Bâle, Kunstmuseum, 1989.



Fig. 1  
Nicolas Poussin  
*Apollon et Daphné*, 1664  
Toile, 1,55 x 2,00 m  
Paris, musée du Louvre.



Fig. 2  
Nicolas Poussin  
*La Danse de la vie humaine*, 1638-1640  
Toile, 0,83 x 1,05 m  
Londres, Wallace Collection.



Fig. 3  
Nicolas Poussin  
*Apollon berger*, 1660-1664  
Plume, 29 x 42,5 cm  
Turin, Biblioteca Reale.



Fig. 4  
Nicolas Poussin  
*Apollon et Daphné*, 1660-1664  
Plume, 35,1 x 54,3 cm  
Florence, musée des Offices.



Fig. 5

Nicolas Poussin

*Apollon et Daphné*, 1660-1664

Plume, lavis brun, 30,7 x 43,9 cm

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

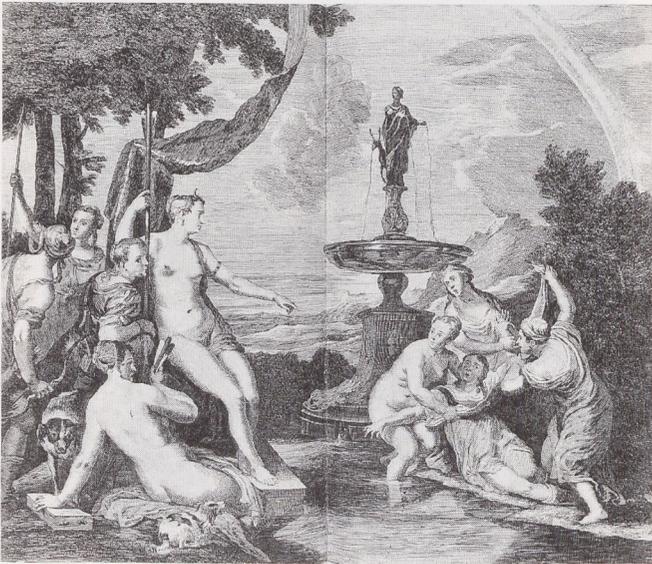


Fig. 6

Titien

*Diane et Callisto*

Estampe/eau-forte de T. van Kessel, dans David Téniers, *Theatrum pictorium*, 1660, Tf. 96.

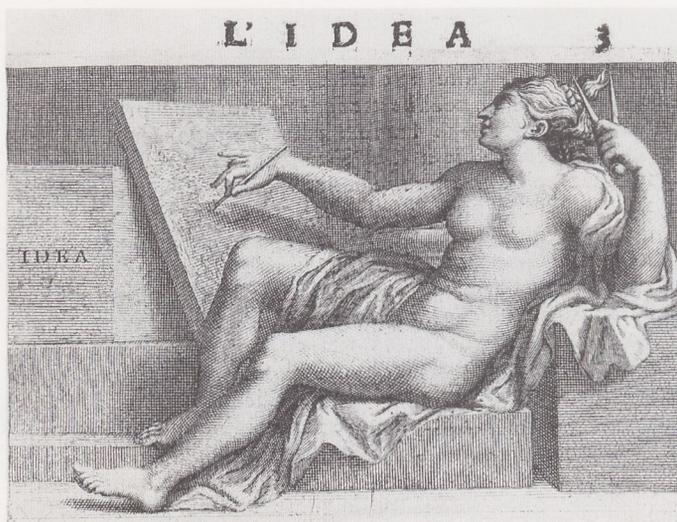


Fig. 7  
*Idea*

Eau-forte de Charles Errard, dans Bellori, *Le Vite*, Rome, Mascardi, 1672, p. 3.



Fig. 8  
Carlo Maratta

*Daphné, transformée en laurier*, 1679-1681  
Eau-forte/estampe de G.P. Melchiori, avant 1701, éd. par Jakob Frey 1728,  
Lucerne, Bibliothèque centrale.



Fig. 9  
 Le buste de Raphaël couronné  
 par la Gloire  
 Eau-forte de Nicolas  
 Chaperon, dans *Sacrae  
 Historiae Acta*, Rome 1649,  
 1<sup>er</sup> frontispice.



Fig. 10  
 Nicolas Poussin  
*Autoportrait I* (1649)  
 Estampe de Jean Pesne.



Fig. 11  
Raphaël

*Le Prophète Isaïe*  
Eau-forte de Nicolas Chaperon,  
dans *Sacrae Historiae Acta*,  
Rome 1649, 2<sup>e</sup> frontispice.



Fig. 12

Giovanni Benedetto Castiglione  
*Le Génie du Castiglione* (vers 1648)  
Dessin à la plume, lavis brun  
Hambourg, Kunsthalle.



Fig. 13

Guido Reni

*Les Tableaux d'Agostino Carracci*

Eau-forte, dans : Benedetto Morello, *Il Funerale di Agostin Carraccio fatto in Bologna sua Patria da gl'incaminati Academici del Disegno scritto all'Ill.mo et R.mo Sig.r Cardinal Farnese*, Bologne, V. Benacci, 1603.



Fig. 14

Nicolas Poussin

*L'Hiver ou Le Déluge* (1660-1664)

Toile, 1,18 x 1,60 m

Paris, musée du Louvre.



Fig. 15  
Pierre Nolasque Bergeret  
*Service funèbre de Nicolas Poussin*  
Salon de 1819

Eau-forte, dans Landon, *Annales du musée, Salon de 1819*, 1820, t. II, pl. 16.



Fig. 16  
Paul Cézanne  
*Baigneuses* (V. 723), 1900-1904  
Toile, 0,29 x 0,36 m  
Collection privée.