



LOUVRE

Dossier de presse

Exposition

Du 2 avril au 29 juin 2015

Hall Napoléon

Poussin et Dieu

Contact presse
Céline Dauvergne
celine.dauvergne@louvre.fr
Tél. 01 40 20 84 66

Sommaire

Communiqué de presse	page 3
Parcours de l'exposition	page 9
Introduction de Nicolas Milovanovic et Mickaël Szanto	page 13
Regards sur quelques œuvres	page 19
Autour de l'exposition Publications, manifestations à l'auditorium du Louvre, visites-conférences, atelier, guide multimédia	page 32
Liste des œuvres exposées	page 39
Visuels disponibles pour la presse	page 46
Lettres du mécène	page 50

Une saison dédiée au XVII^e siècle



Nicolas Poussin, *L'Annonciation* (détail)
© The National Gallery, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / National Gallery Photographic Department

Au printemps 2015, le musée du Louvre met à l'honneur le XVII^e siècle avec trois expositions, deux dans ses murs et une aux Galeries nationales du Grand Palais : *Poussin et Dieu, La fabrique des saintes images. Rome-Paris, 1580-1660* et *Velázquez*.

Le Louvre explore ainsi le Grand Siècle français, en portant un nouveau regard sur Nicolas Poussin, son peintre le plus illustre, et en proposant une autre lecture de ses tableaux religieux.

En écho, une deuxième exposition, située dans le même espace du musée, propose de comprendre le processus d'élaboration et de création des images sacrées dans les lieux et à l'époque où vécut Poussin : à Rome et à Paris, dans un siècle profondément marqué par la querelle religieuse et en plein mouvement de renouveau spirituel.

Et, en coproduction avec la Réunion des musées nationaux-Grand Palais et le Kunsthistorisches Museum de Vienne, le Louvre propose la première exposition monographique en France témoignant du génie de celui que Manet a consacré « peintre des peintres » : Velázquez.



Guido Reni, *Le Christ au roseau* (détail) © RMN - Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal

Poussin et Dieu

Musée du Louvre / Hall Napoléon
2 avril - 29 juin 2015

Commissaires de l'exposition : Nicolas Milovanovic, conservateur en chef au département des Peintures, musée du Louvre et Mickaël Szanto, maître de conférences, Université Paris-Sorbonne.

La fabrique des saintes images. Rome-Paris, 1580-1660

Musée du Louvre / Hall Napoléon
2 avril - 29 juin 2015

Commissaires de l'exposition : Louis Frank, conservateur en chef au département des Arts graphiques et Philippe Malgouyres, conservateur en chef au département des Objets d'art, musée du Louvre.



Diego Velázquez, *L'infante Marie-Thérèse*
© The Metropolitan Museum of Art, dist. RMN-Grand Palais / Malcom Varon

Velázquez

Grand Palais / Galeries nationales
25 mars - 13 juillet 2015

Commissaire de l'exposition : Guillaume Kientz, conservateur au département des Peintures, musée du Louvre.

Contact presse RMN-GP : Florence Le Moing
florence.le-moing@rmngp.fr / 01 40 13 47 62

Direction des Relations extérieures
Anne-Laure Béatrix, directrice
Adel Ziane, sous-directeur de la communication
Sophie Grange, chef du service de presse

Contact presse
Céline Dauvergne
celine.dauvergne@louvre.fr - Tél. 01 40 20 84 66

Communiqué de presse

Exposition

2 avril - 29 juin 2015

Hall Napoléon



Nicolas Poussin, *Le Miracle de saint François-Xavier (détail)*, musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal

Commissaires de l'exposition

Nicolas Milovanovic, conservateur en chef au département des Peintures, musée du Louvre et Mickaël Szanto, maître de conférence, Université Paris-Sorbonne.

Cette exposition bénéficie du mécénat principal de eni.



Catalogue de l'exposition, sous la direction de Nicolas Milovanovic et Mickaël Szanto. Coédition Hazan/musée du Louvre Éditions. Avec le soutien d'Arjowiggins Graphic.

Poussin et Dieu

Nicolas Poussin (1594-1665) est le plus grand peintre français du XVII^e siècle. Selon certains, il est même le plus grand peintre français tout court. Pourtant l'artiste, considéré dès son vivant comme le « Raphaël de la France », demeure aujourd'hui beaucoup moins connu du public que Watteau, Delacroix, Monet ou Cézanne. Génie classique, singulier par le style et par la signification de ses œuvres, Poussin est réputé difficile d'accès. Présenté depuis très longtemps comme un « peintre savant », modèle du peintre philosophe, il apparaît, à tort, comme un artiste que seuls les « gens d'esprit » sont capables d'apprécier à sa juste valeur.

À l'occasion du 350^e anniversaire de la mort de l'artiste, l'exposition a pour ambition de faire mieux connaître du grand public le maître français, en présentant et en expliquant un aspect méconnu de son art, sans doute le plus émouvant : ses tableaux religieux. Si Poussin a peint les nymphes, Pyrrhus ou Eurydice, beaucoup de ses plus grands chefs-d'œuvre sont inspirés de la Bible.

Pourtant, les tableaux sacrés de Poussin, à quelques exceptions près, ont été très peu étudiés. Depuis un siècle, la tradition des études poussiniennes privilégie en effet les tableaux profanes et la question de la « religion de Poussin » fait encore débat parmi les spécialistes.

En rassemblant 99 des plus belles compositions sacrées de Poussin (63 peintures, 34 dessins et 2 estampes), l'exposition cherche à ouvrir de nouvelles perspectives et à faire le point le plus complet possible sur les lectures chrétiennes que l'on peut faire de la peinture de Poussin. Elle revient aussi sur l'une des grandes singularités de cet art, qui consista à unir le sacré antique et le sacré chrétien.

S'il est vrai que les références néo-stoïciennes sont une constante dans l'art de Poussin, la dimension chrétienne de sa peinture a été trop souvent occultée, voire même contestée. Repenser l'œuvre de Poussin à l'aune de la religion semble d'autant plus nécessaire aujourd'hui que des études récentes ont mis en évidence de manière convaincante l'entourage immédiat de Poussin – bien moins libertin qu'on ne l'admettait – mais surtout l'originalité de sa peinture sacrée, source d'une méditation personnelle sur Dieu.

L'exposition met également en évidence la singularité de Poussin dans la Rome baroque d'après le concile de Trente. Poussin peint seul, à Rome, sans collaborateurs et sans élèves, pour des commanditaires très majoritairement français. Singulier par le style, il l'est aussi par la forme et la signification. Il est en effet le seul artiste du XVII^e siècle qui ait à ce point réussi à concilier avec poésie les traditions sacrée et profane, insérant des symboles et des allégories antiques dans ses sujets bibliques, enrichissant ses compositions profanes d'une consonance chrétienne. Son art représente à cet égard une synthèse d'une originalité et d'une puissance d'inspiration exceptionnelles.

Direction des Relations extérieures

Anne-Laure Béatrix, directrice
Adel Ziane, sous-directeur de la communication
Sophie Grange, chef du service de presse

Contact presse

Céline Dauvergne
celine.dauvergne@louvre.fr -Tél. 01 40 20 84 66



Nicolas Poussin, *L'Assomption*, Washington, National Gallery of Art © National Gallery of Art, Washington



Nicolas Poussin, *La Sainte Famille*, Detroit, Intitute of Arts © Bridgeman Images

Dans les collections permanentes

Le musée du Louvre rend hommage au peintre dont il conserve l'ensemble de tableaux le plus riche au monde : 40 peintures, la plupart acquises par Louis XIV dans les années 1660 à 1680. Seuls trois achats ont été effectués depuis la Révolution française : celui de *l'Apollon et Daphné* en 1869, celui de *l'Inspiration du poète* en 1911 et celui de la *Vision de Sainte Françoise romaine* en 1998.

Les œuvres de Poussin sont visibles au deuxième étage de l'aile Richelieu, salles 13, 14, 16 et 17.

S'ouvrant sur l'*Autoportrait* de l'artiste dit de Chantelou (musée du Louvre) puis suivant un parcours thématique en sept sections, qui épouse également un cheminement chronologique, l'exposition aborde les tableaux religieux de Nicolas Poussin selon trois grandes problématiques : 1) la manière dont l'artiste s'inscrit dans le contexte de la tradition catholique issue de la Contre-Réforme ; 2) l'originalité de son approche consistant à mêler la tradition sacrée et la tradition profane ; 3) l'importance de la figure du Christ, souvent dissimulée derrière des sujets et des personnages de l'Ancien Testament.

Poussin et le catholicisme romain

L'exposition s'ouvre sur les grands formats religieux qui redonnent la dimension monumentale et spectaculaire de son œuvre sacré : *La Mort de la Vierge* peinte pour Notre-Dame de Paris – perdue pendant deux siècles, retrouvée en 1999 dans l'église de Sterrebeek en Belgique et présentée pour la première fois en France –, *Le Miracle de saint François-Xavier* du musée du Louvre ou encore *Le Martyre de saint Érasme* de la pinacothèque vaticane.

La place de Poussin dans le vaste mouvement de réforme catholique des arts qui a accompagné et suivi le concile de Trente reste une question très peu étudiée. L'art était alors au service de la reconquête des âmes face aux protestants, qui condamnaient peintures et sculptures religieuses accusées de susciter l'idolâtrie. Les artistes proposèrent des images nouvelles et fortes capables d'émouvoir les fidèles, de leur faire ressentir la présence du divin, notamment à travers les thèmes du ravissement et de l'extase mystique.

Nicolas Poussin participa indéniablement à ce vaste courant, comme en témoignent les premières œuvres de l'exposition : sublime *Assomption* (National Gallery of Art de Washington) ou rarissimes cuivres représentant *Le Christ au jardin des oliviers* (collections particulières, présentées pour la première fois ensemble). Mais il se tenait néanmoins à l'écart des artistes officiels de la Rome papale, suivant une ligne de plus en plus singulière, aussi bien par le choix de ses sujets que par la manière de les traiter. Son art évolua vers un style plus abstrait, plus distancié, où le divin est le plus souvent seulement suggéré.

La Sainte Famille

Les *Saintes Familles*, véritables icônes du Grand Siècle, ont été l'un des fils conducteurs de l'art de Nicolas Poussin. Aujourd'hui conservées à l'Institute of Art de Detroit, au Museum of Art de Cleveland ou au J. Paul Getty Museum de Los Angeles, elles n'ont pourtant pas eu la renommée de ses tableaux d'histoire et comptent parmi ses œuvres les moins commentées.

Les *Saintes Familles* de Poussin se singularisent par leur refus de la narration, leur aspect figé, presque intemporel, leur beauté abstraite d'ordre musical : elles ont d'ailleurs été comparées aux cantates de Bach et aux symphonies de Beethoven.

Poussin construisait ses *Saintes Familles* comme autant de *variations* sur une composition à plusieurs personnages, mettant en scène, dans une grande boîte, de petites figures modelées en cire qu'il réutilisait en modifiant leurs attitudes ou son propre point de vue, étudiant scrupuleusement les changements qui en résultaient dans les effets de lumière. Cette technique lui permettait de maîtriser l'harmonie des masses, des couleurs et des contrastes d'une manière musicale et répétitive, tout comme Vermeer dans ses scènes de genre.



Nicolas Poussin, *L'Ordre*, Fort Worth, Kimbell Art Museum © Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas

Les amitiés chrétiennes

Si l'on a insisté sur les liens entre Poussin et les milieux « libertins », on tend à oublier ses amitiés chrétiennes. Car tout l'œuvre de Poussin et les grandes étapes de sa création se sont construits au travers d'un petit groupe de fidèles auquel l'artiste fut lié plus particulièrement. En premier lieu, Cassiano dal Pozzo, célèbre collectionneur romain et mécène indéfectible de Poussin, auquel le peintre voua une profonde admiration. Des Français aussi et surtout : Paul Fréart de Chantelou, le cousin du Surintendant des Bâtiments, pour qui il peignit *La Récolte de la Manne* (musée du Louvre), les marchands Jean Pointel et Jacques Serizier, ou encore le peintre Jacques Stella, le compagnon de ses premiers pas romains. À eux-seuls, ils semblent avoir possédé près du tiers des tableaux du maître. Tous ont également manifesté les signes d'une profonde piété.

Ces amateurs, presque tous restés célibataires – il convient de le souligner – n'ont pas seulement contribué à la renommée de Poussin en France comme en Italie, ils ont également assuré la gloire du peintre de la religion chrétienne, en premier lieu Cassiano dal Pozzo pour qui Poussin réalisa sa célèbre série des *Sept Sacrements*.

Par sa structure et son mode d'accrochage – que l'exposition tente de restituer, la collection Chantelou détermina de manière décisive la réception de Poussin en France qu'elle visait à imposer comme le réformateur de l'art français : tout à la fois le « Raphaël de la France » et le poète des mystères de la religion.

La Fortune et la Providence

Tout l'œuvre de Poussin laisse apparaître une évidence : une synthèse nouvelle des traditions sacrées chrétienne et antique. L'une des clefs de cette synthèse semble être la relation établie par l'artiste entre la Fortune, dans la tradition antique, et la Providence chrétienne.

Les péripéties de la vie, les tribulations de l'ici-bas, les instants tragiques où se jouent les destinées humaines, les revers de fortune sont autant de thèmes récurrents sous le pinceau de Nicolas Poussin : ainsi le jeune Pyrrhus sauvé *in extremis* de la mort alors que le combat fait rage, ainsi la belle Eurydice mordue mortellement par un serpent tandis qu'Orphée chante leur amour au son de sa lyre. Ce sont là autant de vicissitudes de la condition humaine que Poussin invite à méditer, autant de fortunes et d'infortunes soumises non pas à la loi du destin stoïcien ou du hasard épicurien, mais à l'ordre caché de la Providence divine. Parallèlement, l'artiste décline en image l'économie providentielle de l'histoire sainte : Moïse abandonné sur les eaux, David triomphateur de Goliath ou Saphire frappée de mort dans l'instant de son mensonge. Ainsi, lorsqu'il peint *Éliezer et Rebecca*, Poussin n'omet pas de représenter une sphère de pierre que porte un pilier aux formes massives, symbole de la providence divine, rappelant par ce motif que Rebecca n'est autre que l'« élue » de Dieu.

Poussin et Moïse

On s'est régulièrement interrogé sur l'obsession de la figure de Moïse dont témoigne l'œuvre de Poussin : par exemple *Moïse exposé sur les eaux* (Ashmolean Museum d'Oxford) ou l'extraordinaire *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon* (collection particulière).

La figure de Moïse avait un éclat particulier au XVII^e siècle pour deux raisons principales. D'une part, dans le cadre de l'exégèse, il constituait la principale préfigure du Christ, presque tous les épisodes de sa vie étant interprétés comme des types de la vie du Christ ; d'autre part, le législateur hébreu était décrit comme le dépositaire d'un savoir divin. D'après les *Actes des apôtres* : « Moïse fut instruit dans toute la sagesse des Égyptiens, et devint puissant en paroles et en œuvres » (Act, 7, 22).



Nicolas Poussin, *Eliezer et Rebecca*, musée du Louvre © Musée du Louvre, dist. RMN/Angèle Dequier



Nicolas Poussin, *Moïse exposé sur les eaux*, Oxford, Ashmolean Museum © Ashmolean Museum, University of Oxford



Nicolas Poussin, *La Déploration*, Dublin, National Gallery of Ireland © National Gallery of Ireland



Nicolas Poussin, *Le Paradis terrestre ou le Printemps*, musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal

Informations pratiques

Horaires

Tous les jours, sauf le mardi, de 9h à 17h30, les mercredis et vendredis jusqu'à 21h30.

Tarifs

Billet spécifique pour les expositions « Poussin et Dieu » et « La fabrique des saintes images » : 13 €

Billet jumelé (collections permanentes + expositions « Poussin et Dieu » et « La fabrique des saintes images ») : 16 €

Gratuit pour les moins de 18 ans, les demandeurs d'emploi, les adhérents des cartes Louvre jeunes, Louvre professionnels et Amis du Louvre.

Audioguide

Sélection d'œuvres commentées par les commissaires de l'exposition

Renseignements

www.louvre.fr

Il était placé à la source de la transmission occulte du monothéisme en Grèce à travers une lignée de sages : Hermès Trismégiste, Orphée, Aglaophème, Pythagore, Philolaus et enfin Platon. L'immense autorité de saint Augustin apparentait en effet Moïse à Hermès Trismégiste, qui fut considéré à la Renaissance comme l'auteur de la *prisca theologia*, cette sagesse ancienne conciliant paganisme et christianisme. Poussin a été particulièrement sensible à ces deux aspects du rayonnement de Moïse.

Poussin et le Christ

Dans les années 1650, la figure du Christ a pris une importance croissante dans l'œuvre de Poussin, dans le cadre d'une mystique d'inspiration augustinienne qui infuse les courants dominants de la spiritualité du XVII^e siècle. L'artiste a en effet privilégié l'Évangile de Jean que saint Augustin élevait au-dessus des trois autres, ceux-ci ayant mis en lumière l'humanité du Christ, celui-là, sa divinité.

Le Christ et la femme adultère et *Les Aveugles de Jéricho* (tous deux : musée du Louvre), comprennent, comme clef de lecture, une jeune femme portant un enfant dans les bras, qui rappelle l'allégorie traditionnelle de la Charité. Cette figure permet d'interpréter ces deux compositions selon une lecture augustinienne de l'Évangile de Jean, insistant sur la douceur et la mansuétude du Christ d'après le verset 9 du Psaume 24 : « Le Seigneur est plein de douceur et de justice ». *Les Aveugles de Jéricho* comprennent un autre indice d'une lecture spirituelle de l'épisode, toujours selon saint Augustin, précisant que l'aveuglement n'est pas tant celui des yeux que celui du cœur : la pierre angulaire, symbole du Christ, sur laquelle repose le bâton de l'aveugle.

Le paysage sacré

La dimension méditative, voire mystique de sa peinture, est évoquée dans les grands paysages réalisés à la fin de vie.

La peinture de paysage n'a jamais cessé d'intéresser Nicolas Poussin mais à compter de la fin des années 1640 et jusqu'à sa mort en 1665 l'artiste développe de vastes compositions où la Nature se fait l'écrin sublime des actions humaines, miroir de l'ordre du monde, depuis *Le paysage avec Orphée et Eurydice* jusqu'au *Déluge* (tous deux : musée du Louvre). L'exposition donne ainsi l'occasion de revoir le grand *Paysage aux trois moines* du Palais blanc de Belgrade, dont la dernière présentation en France remonte à 1934. De tous ses paysages, le *Paysage de tempête avec Pyrame et Thisbé* (Städel Museum de Francfort) est son chef-d'œuvre.

Achévé un an avant la mort de Poussin, le cycle des *Quatre Saisons* (musée du Louvre) occupe une place à part et a souvent été présenté comme le testament artistique et spirituel de l'artiste. Le traitement du sujet est entièrement neuf : chacune des saisons est associée à un épisode de l'Ancien Testament et seule une lecture chrétienne permet de percer le mystère du choix des sujets. Chaque scène comprend l'une des principales préfigures du Christ dans la tradition exégétiques des Pères de l'Église. La figure cachée du Christ constitue donc le lien secret qui unit les quatre compositions du cycle. Ce qui fait en fait toute la singularité, c'est la maîtrise absolue des moyens d'expressions d'un peintre parvenu au sommet de son art : dans chacun des tableaux, la perfection formelle du paysage classique est transfigurée par la méditation profondément chrétienne d'un artiste qui savait la mort toute proche.

Autour de l'exposition

Publications

- Catalogue de l'exposition, sous la direction de Nicolas Milovanovic et Mickaël Szanto, coédition Hazan/musée du Louvre éditions. 45 euros.
- Album de l'exposition, coédition Hazan/musée du Louvre éditions. 8 euros.
- *Les Tableaux de Nicolas Poussin au musée du Louvre*. Catalogue raisonné établi par Pierre Rosenberg, coédition Somogy/musée du Louvre éditions. 39 euros. Parution : printemps 2015.

Ces ouvrages sont réalisés avec le soutien d'Arjowiggins Graphic.

- Collection *Les écrits de Jacques Thuillier*. Volume 3. Sous la direction de Serge Lemoine. *Nicolas Poussin*. Préface de Nicolas Milovanovic. 2 tomes. Éditions Faton. Environ 128 euros. Parution : mars 2015

Visite-conférence dans l'exposition

Renseignements au 01 40 20 52 63 ou sur louvre.fr

À l'auditorium du Louvre

Conférences

Jeudi 9 avril à 12h30

Présentation de l'exposition, par Nicolas Milovanovic, musée du Louvre, et Mickaël Szanto, Université Paris-Sorbonne

Les jeudis, du 12 mars au 6 avril à 19h

Poussin est un monde, par Alain Mérot, Université Paris-Sorbonne

Les visages de Poussin (12/03), Les lieux de Poussin (19/03), Poussin au travail (26/03), Savoir "lire" le tableau (2/04), Le peintre poète (16/04).

La séance du 16 avril sera suivie à **20h30** d'une **lecture du livre d'Alain Mérot, *Nicolas Poussin. L'Amitié embrassant la Peinture*** (Nouvelles éditions Scala, 2013), par **Jacques Gamblin**.

L'Œuvre en scène

Mercredi 15 avril à 12h30

Lire et méditer l'image : *La Récolte de la manne de Poussin*, par Nicolas Milovanovic et Mickaël Szanto.

Conférence-rencontre

Jeudi 28 mai à 18h30

Tableaux, catalogues, expositions. Poussin-Velázquez, regards croisés

Pierre Rosenberg, de l'Académie française et Jonathan Brown, New York University

Spectacle chorégraphique

Dimanche 26 avril 2015 à 16h

Hommage d'un demi-dimanche à un Nicolas Poussin entier. Spectacle chorégraphique d'Hélène Iratchet.

Opéra filmé

Lundi 13 avril 2015 à 20h

***Il Sant'Alessio* de Stefano Landi**. Dir : William Christie. Réal : Francois Roussillon. 2007, 2h50.

Concert

Mercredi 3 juin 2015 à 20 h

Ensemble Correspondances. Œuvres de Rossi, Landi, Boësset, Constantin, Chancy

Cinéma

Samedi 11, dimanche 12, mercredi 15, lundi 20 avril 2015

Le sentiment religieux au cinéma. Éloge de la grâce

Ordet (La Parole) de Carl. T. Dreyer ; *Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson ; *Thérèse* d'Alain Cavalier ; *Lumière silencieuse* de Carlos Reygadas ; *Bad Lieutenant* d'Abel Ferrara ; *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pier Paolo Pasolini, *Je vous salue Marie* de Jean-Luc Godard.

A l'auditorium de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)

Colloque

Mardi 9 et mercredi 10 juin

Poussin : entre paganisme et christianisme

Colloque organisé par le Centre Chastel de l'Université Paris-Sorbonne, en collaboration avec le musée du Louvre.

Parcours de l'exposition

Texte des panneaux didactiques de l'exposition

Il n'a pas besoin d'interprète, pourvu seulement qu'on ait lu l'Évangile.
Lettre de Poussin à Chantelou, 3 juin 1647

NICOLAS POUSSIN EN QUELQUES DATES

La Beauté ? « C'est le rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver,
ni cueillir s'il n'est conduit par la Fatalité. »
Nicolas Poussin, lettre du 1^{er} mars 1665 à Roland Fréart de Chambray

Nicolas Poussin naît aux Andelys, entre Paris et Rouen, en 1594. Très tôt attiré par l'éclat artistique de la Rome des papes, il s'installe dans la Ville éternelle en 1624, où il rencontre le succès à la fin des années 1620. En 1640 toutefois, sa renommée ne cessant de croître, il est appelé en France par Richelieu pour occuper les fonctions de Premier peintre de Louis XIII. Mais l'artiste se lasse vite des intrigues, des rivalités et des jalousies que suscite sa position privilégiée. Dès 1642, il choisit de retourner à Rome afin de travailler à l'écart des cercles du pouvoir. Il peint dès lors à son rythme, avec la plus grande liberté dont un artiste pût alors bénéficier, des œuvres composées avec soin, d'une grande poésie. Les thèmes religieux représentent un peu plus de la moitié de sa production. Le peintre meurt en 1665 à Rome, où il est inhumé dans l'église San Lorenzo in Lucina. Admiré des connaisseurs et des critiques, son art est érigé en modèle pour les peintres français dès le règne de Louis XIV.

POUSSIN ET DIEU

« Peintre poète » inspiré par Ovide, modèle du « peintre philosophe » imprégné des vertus antiques, Nicolas Poussin est l'auteur d'un œuvre aux résonances multiples, dont la dimension chrétienne a été trop souvent négligée, quand elle n'était pas contestée. Car le peintre des *Nymphes endormies* et des grands moments de l'histoire ancienne est aussi celui des *Sept Sacrements*. Ses compositions religieuses comptent parmi ses œuvres les plus émouvantes et témoignent d'une méditation personnelle sur Dieu. Génie classique, singulier par le style, Poussin l'est aussi par la signification de ses tableaux. Il est en effet le seul artiste à avoir su concilier avec une grande poésie les traditions sacrée et profane, introduisant des symboles et des allégories antiques dans ses sujets bibliques, enrichissant ses compositions profanes d'une consonance chrétienne. Son art représente une synthèse nouvelle d'une originalité et d'une puissance d'inspiration exceptionnelles.

POUSSIN ET LE CATHOLICISME ROMAIN

Quelle est la place de Poussin dans le vaste mouvement de réforme catholique qui a accompagné le concile de Trente dans le domaine des arts ? L'art était alors au service de la reconquête des âmes face aux protestants, lesquels condamnaient les peintures et les sculptures religieuses, accusées de susciter l'idolâtrie. Les artistes proposèrent des images nouvelles et fortes capables d'émouvoir les fidèles, de leur faire ressentir la présence du divin, notamment à travers les thèmes du ravissement et de l'extase mystique. Poussin participa à ce vaste courant, comme en témoignent les premières œuvres de l'exposition. Mais l'artiste ne s'en tenait pas moins à l'écart des artistes officiels de la Rome papale, suivant une ligne de plus en plus personnelle, aussi bien par le choix de ses sujets que par la manière de les traiter. Son art évolua vers un style plus abstrait, plus distancié, où le divin est le plus souvent seulement suggéré.

L'ART DU GRAND RETABLE

Célèbre pour ses tableaux de chevalet, Nicolas Poussin a également peint plusieurs retables importants pour des décors de maîtres-autels, depuis la modeste chapelle Saint-Denis de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris jusqu'à la chapelle Saint-Érasme de la prestigieuse basilique Saint-Pierre de Rome. On recense aujourd'hui six retables exécutés entre 1620 et 1641. C'est peu pour un artiste dont l'œuvre comprend près de deux cent cinquante toiles, mais il ne faut pas oublier que Poussin a peint certaines de ces œuvres pour des lieux éminemment emblématiques – la cathédrale Notre-Dame de Paris, la basilique Saint-Pierre de Rome, la chapelle royale du château de Saint-Germain-en-Laye ou l'église du noviciat des Jésuites de Paris. C'est en 1641, alors qu'il est à Paris pour quelques mois, qu'il signe son sixième et dernier retable, *Le Miracle de saint François Xavier* (Paris, musée du Louvre), destiné au maître-autel du noviciat des Jésuites, une peinture spectaculaire où le Christ révèle la gloire de sa divinité.

LA SAINTE FAMILLE

Les nombreuses *Saintes Familles* peintes par Nicolas Poussin tout au long de sa vie dérivent d'une dévotion renouvelée à la Vierge et au Christ Enfant. Toutes se rejoignent par leur refus de la narration, leur aspect figé, presque intemporel, leur beauté abstraite d'ordre musical. Rassemblées, elles ont d'ailleurs été comparées aux cantates de Bach et aux symphonies de Beethoven. Poussin construisait ses *Saintes Familles* comme autant de variations sur une composition à plusieurs personnages, mettant en scène, dans une grande boîte, de petites figures modelées en cire qu'il réutilisait en variant leurs attitudes ou son propre point de vue, étudiant scrupuleusement les changements qui en résultaient dans les effets de lumière. Cette technique lui permettait de maîtriser l'harmonie des masses, des couleurs et des contrastes d'une manière musicale et répétitive, tout comme Vermeer dans ses scènes de genre.

POUSSIN ET SES AMITIÉS CHRÉTIENNES

Les relations amicales de Poussin semblent avoir été nombreuses, mais il est un petit groupe de fidèles auquel l'artiste fut lié plus particulièrement : en premier lieu, Cassiano Dal Pozzo, célèbre collectionneur romain et mécène indéfectible de Poussin, auquel le peintre vouait une profonde admiration, mais aussi des Français, Paul Fréart de Chantelou, le cousin du surintendant des Bâtiments, les marchands Jean Pointel et Jacques Serizier, qu'il avait probablement rencontrés durant son séjour parisien, vers 1640-1642, ou encore le peintre Jacques Stella, le compagnon de ses premiers pas romains. De ces cinq hommes, tous ont porté un véritable culte à Nicolas Poussin et à son œuvre. À eux seuls, ils semblent avoir possédé plus du quart des tableaux du maître. Tous ont également manifesté les signes d'une authentique piété. Ces amateurs, restés célibataires – il convient de le souligner – à l'exception de Chantelou, qui se maria sur le tard, n'ont pas seulement contribué à la renommée de Poussin en France comme en Italie, ils ont aussi assuré la gloire du peintre de la religion chrétienne, en premier lieu Cassiano Dal Pozzo, pour qui Poussin exécuta sa célèbre série des *Sept Sacrements*.

POUSSIN, CHANTELOU ET RAPHAËL

La collection rassemblée par Paul Fréart de Chantelou n'avait pas d'autre ambition que d'imposer Poussin comme le réformateur de l'art français. La spécificité de cette collection prend son sens au regard de la politique de réforme des arts engagée à compter de 1638 par le nouveau surintendant des Bâtiments du Roi, François Sublet de Noyers, politique à laquelle Chantelou fut appelé à contribuer en qualité de secrétaire et de conseiller du ministre. C'est Chantelou qui, à peine nommé conseiller, commanda en 1638 à Nicolas Poussin une œuvre de tout premier plan représentant la récolte de la manne, c'est pour lui encore que Poussin exécuta une nouvelle série des *Sept Sacrements*. La collection Chantelou se déployait autour de deux salles principales : une salle consacrée à Marie, au cœur de laquelle trônait une *Sainte Famille* de Poussin entourée de six *Vierges* italiennes, essentiellement des copies d'après Raphaël, et la salle des *Sacrements*, où étaient exposées les sept peintures, cachées chacune derrière un rideau de taffetas vert, mais aussi l'*Autoportrait* de Poussin et, conservés dans deux boîtes protectrices, *La Vision d'Ézéchiël* de Raphaël et le *Saint Paul* de Poussin. La muséographie imaginée par Chantelou construisait visuellement un parallèle entre Raphaël et Poussin, entre la Rome de la Renaissance sous l'autorité du pape et la renaissance des arts en France insufflée par la politique royale.

FORTUNE, DESTIN ET PROVIDENCE

« Quel homme peut découvrir les intentions de Dieu ? Qui peut comprendre les volontés du Seigneur ? »
Livre de la Sagesse, IX, 13-18, cité dans *Les Essais* de Montaigne

Les péripéties de la vie, les tribulations de l'ici-bas, les instants tragiques où se jouent les destinées humaines, les revers de fortune sont autant de thèmes récurrents sous le pinceau de Nicolas Poussin : ainsi le jeune Pyrrhus sauvé *in extremis* de la mort alors que le combat fait rage, ainsi la belle Eurydice mordue mortellement par un serpent tandis qu'Orphée chante leur amour au son de sa lyre. Ce sont là autant de vicissitudes de la condition humaine que Poussin invite à méditer, autant de fortunes et d'infortunes soumises non pas à la loi du destin stoïcien ou du hasard épicurien, mais à l'ordre caché de la Providence divine. Parallèlement, l'artiste décline en images l'économie providentielle de l'Histoire sainte : Moïse abandonné sur les eaux, David triomphateur de Goliath ou Saphire frappée de mort dans l'instant de son mensonge. Ainsi, lorsque Nicolas Poussin peint *Éliézer et Rébecca*, il n'omet pas de représenter une sphère de pierre que porte un pilier à la forme massive, symbole de la Providence divine, rappelant par ce motif que Rébecca n'est autre que l'« élue » de Dieu.

POUSSIN ET MOÏSE

« C'est Moïse : le Mosché des Hébreux, le Pan de l'Arcadie, le Priape de l'Hellespont, l'Anubis des Égyptiens. »
Louis Henri de Loménie de Brienne,
Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et nouveaux, vers 1693

On s'est régulièrement interrogé sur l'obsession pour la figure de Moïse dont témoigne l'œuvre de Nicolas Poussin. Moïse brillait d'un éclat particulier au XVII^e siècle, et ce pour deux raisons principales : dans le cadre de l'exégèse, il constituait la préfigure du Christ par excellence, presque tous les épisodes de sa vie étant interprétés comme des *types* de la vie du Christ ; d'autre part, le législateur hébreu était décrit comme le dépositaire d'un savoir divin. D'après les Actes des Apôtres, « Moïse fut instruit dans toute la sagesse des Égyptiens, et devint puissant en paroles et en œuvres ». Il était placé à la source de la transmission occulte du monothéisme en Grèce à travers une lignée de sages : Hermès Trismégiste, Orphée, Aglaophème, Pythagore, Philolaos et enfin Platon. L'immense autorité de saint Augustin apparentait en effet Moïse à Hermès Trismégiste, qui était considéré à la Renaissance comme l'auteur de la *prisca theologia*, cette sagesse ancienne conciliant paganisme et christianisme. Poussin a été particulièrement sensible à ces deux aspects principaux du rayonnement de Moïse. Il n'hésita pas à associer Moïse aux dieux égyptiens dans ses compositions. Il évoqua toujours le Christ par l'entremise de la figure de Moïse.

« Dieu est Enfant, ce que le Monde ignore, ce que le Ciel adore. »
Bérulle, *Les œuvres de l'éminentissime et révérendissime Pierre cardinal de Bérulle...*, Paris, 1644

LA MORT DU CHRIST

Poussin n'a représenté qu'une fois le Christ sur la Croix, et singulièrement tard dans sa carrière. Commandée en 1644 par le parlementaire parisien Jacques Auguste de Thou, la toile, dont nous présentons ici les dessins préparatoires et la copie gravée, fut achevée deux ans plus tard, en 1646. Le peintre était alors âgé de cinquante-deux ans. Force est d'admettre que Poussin n'avait pas le cœur à représenter la souffrance du Christ. La rareté iconographique du Christ de douleur dans son œuvre tient, semble-t-il, à la personnalité même du peintre. Alors que le commanditaire souhaitait ajouter à son chef-d'œuvre un pendant sur le thème du Portement de Croix, Poussin s'y refusa : « Je n'ai plus assez de joie ni de santé pour m'engager dans ces sujets tristes. Le Crucifiement m'a rendu malade. J'y ai pris beaucoup de peine, mais le porte croix achèverait de me tuer. Je ne pourrais pas résister aux pensées affligeantes et sérieuses dont il faut se remplir l'esprit et le cœur pour réussir à ces sujets, d'eux-mêmes si tristes et lugubres. »

POUSSIN ET LE CHRIST

« Ici, le second Adam, Jésus-Christ, ayant incliné la tête s'est endormi sur la Croix afin que son épouse [l'Église] soit formée à partir de ce qui coulait de son côté. »
Saint Augustin, *Traité sur Jean*

Durant les années 1650, la figure du Christ a pris une importance croissante au sein de l'œuvre de Poussin, dans le cadre d'une mystique d'inspiration augustinienne. L'artiste a privilégié l'Évangile de Jean, que saint Augustin élevait au-dessus des trois autres, ceux-ci mettant en lumière l'humanité du Christ, celui-là, sa divinité. *Le Christ et la femme adultère* et *Les Aveugles de Jéricho* présentent une même clef de déchiffrement en la personne d'une jeune femme portant un enfant dans les bras, qui rappelle l'allégorie traditionnelle de la Charité. Cette figure permet d'interpréter les deux compositions selon une approche augustinienne de l'Évangile de Jean, insistant sur la bonté et la mansuétude du Christ d'après le verset 9 du Psaume XXIV : « Le Seigneur est plein de douceur et de justice. » *Les Aveugles de Jéricho* comprennent un autre indice d'une lecture spirituelle de l'épisode, toujours selon saint Augustin, précisant que l'aveuglement n'est pas tant celui des yeux que celui du cœur : la pierre angulaire, symbole du Christ, sur laquelle repose le bâton de l'aveugle.

LES QUATRE SAISONS

Achévé un an avant la mort de Poussin, le cycle des *Quatre Saisons* a souvent été présenté comme le testament artistique et spirituel de l'artiste. Le traitement du thème est entièrement neuf : chacune des saisons est associée à un épisode de l'Ancien Testament et seule une approche chrétienne permet de percer le mystère du choix des sujets. Chaque scène comprend l'une des principales préfigures du Christ dans la tradition exégétique des Pères de l'Église. La figure cachée du Christ constitue donc le lien secret qui unit les quatre compositions. La lecture chrétienne de l'histoire, linéaire, ayant toujours le Christ comme point d'aboutissement, se superpose ainsi à la vision cyclique du monde, héritée de l'Antiquité. Mais il faut surtout relever la maîtrise absolue des moyens d'expression d'un peintre parvenu au sommet de son art.

PAYSAGES SACRÉS

Si la peinture de paysage n'a jamais cessé d'intéresser Nicolas Poussin, c'est à compter de la fin des années 1640 et jusqu'à sa mort, survenue en 1665, que l'artiste a multiplié les vastes compositions où la nature se fait l'écrin sublime des actions humaines, miroir de l'ordre du monde, depuis le *Paysage avec Orphée et Eurydice* jusqu'au *Déluge*. De tous ces paysages, le *Paysage de tempête avec Pyrame et Thisbé* est son chef-d'œuvre. Aucun peintre avant lui n'a su restituer avec autant d'intensité dramatique la puissance des forces de la nature et la fragilité du genre humain ; aucun n'a su associer si étroitement la beauté supérieure de l'art – source de cette *delectatio* qui était pour Poussin la fin de la peinture – et le sujet tragique et violent qu'elle inspire. Au récit ovidien, Poussin adjoint un vaste paysage de chaos, où règne un lac à la tranquillité impénétrable. L'origine ? Peut-être saint Augustin, qui invita un ami poète à chanter la mort de Pyrame et Thisbé en poète philosophe pour dénoncer le danger des passions et élever l'âme au royaume de la sagesse.



Paysage avec saint Matthieu. 1640. Huile sur toile. H. 99; l. 135 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Inv. 478 A © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders

Le 29 mai 1650, Nicolas Poussin adressait son *Autoportrait* à son ami parisien Paul Fréart de Chantelou. Vêtu de noir, la main appuyée sur un carnet de dessin, l'air sévère et le regard impérieux, l'artiste pose. Le célèbre tableau du Louvre est aujourd'hui l'icône du peintre philosophe dont la force d'âme le dispute à l'austérité des mœurs et la liberté imaginative au génie du pinceau. Depuis quatre siècles, les historiens s'accordent pour louer la puissance spirituelle de la peinture de Nicolas Poussin, mais lorsqu'il s'agit de caractériser l'« âme » qui enveloppe l'œuvre du grand maître français, les positions divergent, s'opposent, quand elles ne se heurtent pas. En 1994, à l'occasion de la brillante rétrospective consacrée à Nicolas Poussin au Grand Palais, Jacques Thuillier ouvrait courageusement un débat dont l'intitulé, « Poussin et Dieu », ne faisait pas mystère de la question qu'il entendait soulever : Poussin était-il vraiment croyant ? La prise de position de l'éminent historien de l'art, qui doutait de la foi du peintre, fut assez forte pour susciter une polémique qui se prolongea jusque dans les colonnes de la presse nationale. Car si Thuillier jugeait que la « grâce », dans le sens religieux du terme, était absente de la peinture de Poussin, pour Marc Fumaroli il ne faisait pas de doute que son œuvre était tout entier celui d'« un grand poète chrétien ». Ajoutons qu'Antony Blunt, le plus éminent spécialiste de Poussin, changea radicalement de sentiment à seulement quelques années d'intervalle : en 1958, il rapprochait Poussin des milieux « libertins », sceptiques en matière de religion, avant d'insister, dans sa grande monographie de 1967, sur la consonance augustinienne des « idées religieuses » de l'artiste. Peintre étranger à la grâce, grand poète chrétien, libre penseur affranchi des dogmes de la religion ou bien encore pieux lecteur de saint Augustin : c'est dire combien Nicolas Poussin ne se laisse pas aisément appréhender.

Sans doute pourrait-on s'étonner des tensions et des points de désaccord qui surgissent lorsqu'on aborde la religion de Poussin, alors qu'une telle perspective n'éveille aucun embarras de principe lorsqu'il est question de son contemporain Philippe de Champaigne ou, de manière plus générale, d'un Michel-Ange ou d'un Rembrandt. Dans un même sens, peut-on s'interroger sur la fascination qu'ont exercée les tableaux profanes de Nicolas Poussin – pour preuve l'océan historiographique auquel ils ont donné naissance – alors que ses iconographies religieuses n'ont suscité que bien peu d'études ?

L'une des principales ambitions de l'exposition est de contribuer à rétablir l'équilibre entre sujets profanes et sacrés, tout en montrant que les multiples interconnexions établies par Poussin lui-même entre ces deux domaines constituent une singularité parmi les plus grandes de son art. Nous sommes également convaincus que les tableaux religieux de l'artiste n'ont livré qu'une part infime de leur message. Si certaines clefs de lecture sont sans doute irrémédiablement perdues, il nous semble possible d'ouvrir des perspectives nouvelles – au risque d'interprétations parfois audacieuses, mais celles-ci nous paraissent même préférables à une certaine paresse de l'esprit et du regard.

Poussin lui-même demandait à Chantelou et à Stella de « lire » ses tableaux, insistant ainsi sur la *signification* qu'il savait joindre si magistralement à la forme. S'interdire aujourd'hui ce travail de lecture, ce serait renoncer à pénétrer dans l'univers singulier du peintre. Refuser de regarder son œuvre à l'aune de la spiritualité chrétienne, ce serait négliger la puissance imaginative d'un artiste d'exception, capable, au nom de la liberté poétique, de mêler le profane et le sacré pour mieux méditer les mystères de la religion.

NICOLAS POUSSIN EN « PEINTRE PHILOSOPHE » : DE BELLORI (1672) À GAULT DE SAINT-GERMAIN (1806)

Aucun de ses premiers biographes n'a relevé chez le peintre d'inclinaison à la dévotion. Des trois principales vies de Poussin rédigées après sa mort, celles de l'Italien Bellori (1672), de l'Allemand Sandrart (1675) et enfin du Français Félibien (1685), nulle ne dresse le portrait d'un peintre dévot alors que toutes mentionnent sa sagesse, l'élévation de sa pensée et la simplicité de ses mœurs. Bellori rappelle son étonnante vivacité d'esprit, le mépris dans lequel il tenait les lieux du pouvoir ou la mise en scène des richesses, et souligne parallèlement la sobriété de son habillement (des habits « sévères et convenables », dit-il). Dans un même sens, Sandrart signale l'« esprit sagace et profond » qui animait ses conversations et le caractère paisible de la vie du peintre, toujours « plongé dans ses méditations ». Quant à Félibien, l'historiographe de Louis XIV nouvellement chargé d'écrire une grande histoire de la peinture à la gloire de Nicolas Poussin, il demeure muet sur le chapitre de sa spiritualité. Cette discrétion peut d'autant plus surprendre qu'à partir de 1666 l'Académie royale de peinture et de sculpture célébra le « Raphaël de la France » à la faveur d'une série de conférences consacrées à ses principaux tableaux religieux, qu'en 1671 Charles Le Brun, en qualité de Premier peintre du Roi, disserta sur la grâce divine à la lumière du *Ravissement de saint Paul* de Poussin, et qu'enfin

l'administration royale désira que fût bientôt tissée une importante tapisserie sur l'Histoire de Moïse d'après Poussin pour rivaliser avec la tenture des *Actes des Apôtres* de Raphaël, la plus célèbre des tapisseries du Vatican. Pouvait-on s'attendre à ce que l'historien du roi revêtît notre héros national, non pas nécessairement de la bure du religieux, mais à tout le moins lui attribuât une certaine épaisseur chrétienne ? Or, dans la très longue biographie que publia Félibien en 1685, principale source sur la vie de Poussin, il n'est nulle part fait mention d'un trait spécifiquement dévot, ni d'une piété particulière. Le propos était d'imposer Nicolas Poussin comme le « Raphaël de la France », le fondateur de l'école française de peinture.

Et ce n'est pas au XVIII^e siècle, quand peu à peu on se détourna des compositions sévères de Poussin au profit des nudités d'un Boucher ou d'un Fragonard, que l'on souhaita revisiter au nom de la religion l'austère *Autoportrait* de 1650. Les principaux biographes du XVIII^e siècle, en compilateurs avertis, ne firent que reprendre les informations données par leurs devanciers. Poussin est la gloire de la France, le peintre universel, le peintre savant, le peintre de la raison et, surtout, « le peintre des gens d'esprit » pour reprendre une formule qui fit florès, de l'abbé Dubos (1719) à Dezallier d'Argenville (1745), de Voltaire (1752) à Boureau Deslandes (1756). Et si le XVIII^e siècle put s'éprendre d'une œuvre de Poussin, il ne s'agit pas de *L'Institution de l'eucharistie* ni de *La Mort de la Vierge*, pas plus que du *Christ et la femme adultère* ou de *La Mort de Saphire*, mais d'une œuvre morale inspirée de l'histoire grecque, *Le Testament d'Eudamidas*, sombre composition dont l'édition gravée en 1756, abondamment commentée dans la presse, réaffirma Poussin comme « peintre de l'âme ».

Dans un même sens, le retour à l'esthétique poussinienne qui s'opéra à la fin du XVIII^e siècle ne fut pas plus l'occasion de méditer ses ambitieuses compositions religieuses, exception faite du *Déluge*, où tous les amateurs décelèrent l'expression supérieure du sublime en peinture. C'est drapé dans la toge du philosophe sage et vertueux que l'on admira l'artiste et son œuvre. Lorsqu'en juillet 1782, à l'initiative de Seroux d'Agincourt, un buste de Poussin fut placé à Rome, dans la vénérable enceinte du Panthéon, aux côtés de ceux de Raphaël et d'Annibal Carrache, on songea inscrire en latin ces deux mots : « pictori philosopho » (« au peintre philosophe »). [...] Chemin faisant, le « peintre des gens d'esprit » céda la place au « peintre philosophe », *vir virtutis* bientôt exalté par la Révolution comme le porte-étendard d'un art réformé. Le citoyen Poussin s'imposait comme le ferment d'une nation nouvelle, régénérée à la source de l'Antique et débarrassée des oripeaux de la religion. Aussi, la République, pour honorer la mémoire du « chef de l'école française », souhaita-t-elle lui ériger un monument dans sa ville natale, aux Andelys. [...] L'appel à souscription et la présentation du projet imprimé en 1803 – projet qui malheureusement ne fut jamais réalisé – excluent de leur lexique toute référence chrétienne ou catholique : il est seulement question de Nicolas Poussin « philosophe de la peinture », « le plus grand de tous les peintres pour la profondeur des pensées ». [...] La publication la même année du *Plutarque de la Jeunesse*, recueil de vies édifiantes « propre à élever l'âme des jeunes gens et à leur inspirer des vertus », achevait de revêtir Poussin de la toge du philosophe antique : « grand peintre et vrai philosophe », précise l'ouvrage à l'entrée de son nom.

Reste que ce processus de sécularisation ne fut pas absolu. Dès 1783, lorsque Jacques Cambry (1749-1807) publia son *Essai sur la vie et sur les tableaux du Poussin*, l'auteur ne masquait pas l'admiration qu'éveillait en lui l'œuvre sacré du maître, admiration qu'il lui fallut justifier lors de la réédition du texte en l'an VII (1799) : décrire un tableau religieux n'est pas prêter « aux spectateurs les idées mystiques religieuses dont le peintre était animé dans la composition de son ouvrage », même si, reconnaît l'auteur, « on se prête momentanément à l'émotion que le peintre a voulu déterminer ». Plus encore, Gault de Saint-Germain, à qui l'on doit la première monographie sur Nicolas Poussin (1806), rend à la vie du maître des Andelys la dimension religieuse qu'avaient négligée ses premiers biographes. Tout en contribuant à élever l'artiste à la dignité de « peintre philosophe », il voit en Poussin un artiste attaché au christianisme, un « pieux philosophe » pour reprendre ses propres mots. L'historien admire la série des *Sacrements* destinée à Paul Fréart de Chantelou, « l'un des plus beaux monuments qu'on ait jamais élevés en l'honneur de la religion révélée » : « on n'honora jamais sous une morale plus pure les mystères impénétrables et consolants de la divinité, d'une manière plus touchante, plus auguste et plus soutenue dans le beau et le sublime ». Et Gault d'ajouter : « Le Poussin en reçut du ciel l'inspiration la plus profonde et la plus recueillie pour la gloire de la religion. »

DU PEINTRE CHRÉTIEN AU DÉVOT DE JUPITER : DE CHATEAUBRIAND (1802) À DESJARDINS (1903)

Parallèlement à cette « panthéonisation » à l'antique de Nicolas Poussin, une fascination chrétienne irriguait discrètement la gloire du « vrai philosophe ». Le phénomène, tenu au début du XIX^e siècle, allait croître au point de faire de Poussin, aux côtés d'Eustache Le Sueur, l'un des plus grands peintres chrétiens. [...] « tous les sujets qui sont sortis de son docte pinceau ayant été consacrés à notre sainte religion, son nom devrait se trouver parmi les grands hommes de l'Église », rapporte l'abbé Arquillère [en 1818...]. De même, Chateaubriand, dont le culte qu'il voua à Poussin est bien connu, n'est pas seulement l'ambassadeur de France à Rome qui finança en 1828 l'érection d'un cénotaphe dédié à Nicolas Poussin dans l'église San Lorenzo in Lucina, « pour la gloire des arts et l'honneur de la France », il est aussi l'auteur du *Génie du christianisme* (1802), où la figure du grand peintre français est déjà présente, celle d'un artiste chrétien voyageant selon une « coutume chrétienne » : Poussin « allait à Rome, de monastère en monastère, peignant des tableaux d'autel pour prix de l'hospitalité qu'il recevait ».

Mais plus encore que Chateaubriand, la figure qui selon nous joua un rôle décisif dans la christianisation du « peintre philosophe » est Victor Cousin (1792-1867), l'un des pères de la philosophie française, dont la pensée, faut-il le rappeler, marqua de son empreinte plusieurs générations d'intellectuels. [...] Poussin, le peintre des sacrements, s'imposa, avec Eustache Le Sueur, comme l'un des modèles du « spiritualisme chrétien » développé par Cousin dans son célèbre *Du vrai, du beau & du bien* (1853). Les œuvres du « philosophe de la peinture » sont « des leçons religieuses ou morales » et rien ne saurait être plus beau que les *Sept Sacrements*, « cette profonde représentation des rites chrétiens, ouvrages des plus hautes facultés de l'intelligence et de l'âme, et où l'intelligence et l'âme trouveront à jamais un sujet inépuisable d'étude et de méditation ». La fascination qu'exerça sur Cousin l'art de Poussin fut telle que l'éminent universitaire se résolut à traverser la Manche durant l'année 1853 pour aller admirer ce que la France n'avait pas su préserver. Après avoir considéré les œuvres de la National Gallery de Londres, la *Nymphe endormie surprise par des satyres, Céphale et Aurore*, etc., il poussa les portes de la collection Bridgewater, où se donnait à voir, dit-il, « une autre face du génie du Poussin », la célèbre série des *Sept Sacrements* : « on passe du disciple de Marini au disciple de l'Évangile, et les grâces de la mythologie font place à l'austérité et à la sublimité du christianisme. Voilà ce que nous étions venu voir. Nous attendions beaucoup : notre attente a été surpassée ».

L'enseignement chrétien de l'art de Poussin défendu par Cousin ouvrit la voie au Poussin peintre de la spiritualité chrétienne sous le Second Empire. Déjà, l'érection en 1851 d'un monument à sa gloire, avatar du projet de 1798, traduit à elle seule les mutations de la perception de l'homme Poussin. Car, comme l'assura un contemporain, la nouvelle statue valait mieux que « le plâtre de Julien, enfermé dans le *sacellum* romain et païen de l'an X », où Poussin aurait été honoré « comme les demi-dieux de l'Antiquité profane » ! Le 15 juin 1851, le dévoilement public du monument s'accompagna d'une messe célébrée par l'évêque d'Évreux. [...] La présentation de la statue de Poussin sous les auspices d'un évêque ne traduisait pas seulement un mélange entre le laïc et le religieux, elle signifiait aussi que la spiritualité catholique s'appropriait le « philosophe de la peinture ».

L'ouvrage de Louis Bouchitté publié en 1858, l'un des principaux et finalement rares ouvrages monographiques consacrés à Poussin au XIX^e siècle, témoigne de ce grand mouvement. Bouchitté, diacre dans sa jeunesse, fut un auteur apologétique de la foi chrétienne [...]. Aussi la monographie qu'il publia sur Poussin est-elle un hymne catholique à la beauté artistique du peintre philosophe, alliant stoïcisme et christianisme, « mélange des souvenirs de la philosophie ancienne avec les habitudes chrétiennes de son esprit et de son cœur ». [...] La publication, dix ans plus tard, par Louis Poillon, d'une monographie sur Poussin dans la collection de la Bibliothèque catholique acheva de consacrer le maître des Andelys en peintre de la catholicité. Il s'agissait de « rendre hommage aux artistes qui, comme Nicolas Poussin, ont justifié de la sincérité de leurs convictions religieuses par leur vie, par leur mort, par l'ensemble de leurs œuvres ». L'année du tricentenaire de la naissance de Poussin, Philippe de Chennevières publia ses ambitieux *Essais sur l'histoire de la peinture française* (Paris, 1894), monument d'érudition de trois cent vingt-sept pages relatant trois siècles de peinture française, du XVII^e au XIX^e siècles, « longue et glorieuse période qui commence au Poussin », un Nicolas Poussin, assure l'éminent historien de l'art, dont l'œuvre « sent le Chrétien vigoureux et austère jusque dans ses peintures païennes ».

Mais cette gloire toute religieuse ne fut pas sans demi-teinte. S'il est bien certain que les discours hagiographiques qui entourèrent Poussin tout au long du XIX^e siècle n'ont pas pour première ambition d'interroger sa pensée religieuse (il s'agissait de mettre en évidence, au temps des nationalismes émergents, l'œuvre poussinienne comme la quintessence de l'esprit français), au gré des dithyrambes s'esquissèrent des éléments de désaccord sur la nature de sa spiritualité.

S'il était assurément peintre catholique pour certains, d'autres se montrèrent plus circonspects, à commencer par Charles Blanc (1813-1882), le directeur de l'administration des Beaux-Arts sous la Deuxième République (1848-1852). La première place offerte à Poussin dans la grande fresque de l'histoire de la peinture française qu'il publia en 1865 ne donna pas lieu à des envolées lyriques sur l'expression du sublime chrétien. [...]

Et de conclure : « à vrai dire l'amour de l'Antiquité fut plus puissant chez l'ami du Cavalier Marin que le sentiment du christianisme. La divinité n'est dans son œuvre qu'une expression purement humaine, et Jésus n'y apparaît que comme un héros ». Autrement dit, Poussin excelle dans le genre profane, mais non dans celui du sacré, faute peut-être de conviction. La critique apparaît également chez certains catholiques qui peinent à trouver dans l'œuvre de Poussin une spiritualité capable d'enflammer les cœurs. Le vicomte Henri de Laborde souligne que, dans l'œuvre de Poussin, on ne surprend « presque jamais la trace d'une émotion tendre » ni « le souvenir d'une vision surnaturelle », tandis que le visage du Christ n'exprime « que l'intelligence et la majesté humaine », preuve que Poussin est avant tout un « moraliste qui spéculé sur les faits ». Pour le prêtre Lamennais, l'artiste s'est réfugié dans la « peinture philosophique », « en un temps où déjà les croyances s'ébranlaient » : manquait au peintre « ce qui manquait à son siècle, cette vive aspiration à un monde invisible, cette sorte de vie interne, étrangère aux sens, qui correspond à l'élément mystique chrétien ».

La diversité des appréciations sur l'art de Poussin, entre les chantres du « spiritualisme artistique », généralement adulateurs du « peintre chrétien », et les sceptiques, qu'ils fussent athées ou catholiques, plus enclins à voir en Poussin un affidé de l'Antiquité profane, n'invitait-elle pas à poser plus expressément « la » question : faut-il reconnaître en Poussin un peintre chrétien? C'est Henry Lemonnier, alors professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, qui la formula le premier dans son manuel d'histoire de l'art publié en 1893. L'historien donne sa réponse sur un ton catégorique : « Non, si l'on cherche en lui l'âme du christianisme. » Et pire, d'ajouter : « On a même le droit de se demander si l'artiste avait une foi profonde. » Le propos est repris et argumenté par Paul Desjardins en 1903, qui s'est préalablement moqué que « des dévots » aient voulu s'annexer Poussin. La mise en question de la sincérité de la foi de Poussin eut d'autant plus d'échos qu'elle fut reprise dans la grande bible de l'histoire de France d'Ernest Lavisse. Elle ouvrait la voie au Nicolas Poussin sage stoïcien et peintre libertin qui marqua profondément l'historiographie du XX^e siècle.

POUSSIN LIBERTIN : D'ÉMILE MAGNE À SHEILA McTIGHE

Paul Desjardins relevait chez Poussin une « froideur », qui ne va pas jusqu'à l'« insincérité », mais qui convient à un Dieu « impassible », hellénisé [...]. Puis, en 1914, Émile Magne, dans le somptueux in-folio qu'il dédia à Poussin [...] accentua encore la distance de l'artiste avec la religion chrétienne. Il évoquait les contacts que Poussin aurait apparemment établis à Rome, en 1635, avec l'entourage d'Alphonse Louis du Plessis, frère de Richelieu et ambassadeur de France à Rome, où les « propos blasphématoires » étaient monnaie courante [...] L'historien insistait sur les mauvaises relations de Poussin avec le surintendant des Bâtiments, François Sublet de Noyers, qu'il décrivait comme le « type du cagot toujours confit en dévotion ». Il concluait que Poussin était un penseur et un poète qui n'était pénétré d'aucune ferveur religieuse : « n'étant point animé de cette piété fervente qui dirigeait les artistes du Moyen Âge, il eut le tort de broser des sujets qui impliquaient un élan du cœur et non un raisonnement de l'esprit. Avec justice on a dit qu'en ceux-ci l'historien suppléa à l'insuffisance du croyant ».

En 1943, René Pintard jeta une lumière nouvelle sur le milieu de ceux qu'il qualifiait de « libertins érudits ». Pintard a repris le terme historique de « libertinage » pour qualifier l'excès de liberté par rapport aux croyances acceptées et enseignées en matière de morale et de religion dans les cercles lettrés et savants, passionnés par l'Antiquité. Poussin ayant été en relation à Paris, lors du fameux « festin » du 5 avril 1642, avec plusieurs des « libertins » décrits en détail par Pintard – Pierre Bourdelot, Gabriel Naudé, Pierre Gassendi et Guy Patin –, il était trop tentant de supposer que l'artiste partageait leur liberté d'esprit sur le sujet de la religion. Dans les années qui suivirent la publication de la thèse de René Pintard, Anthony Blunt trouvait très convaincante l'hypothèse d'un Poussin libertin. Dans son introduction aux actes du colloque « Poussin » tenu à Paris en 1958, Blunt écrivait qu'il y avait « des indications très nettes qui prouveraient que Poussin était *libertin* dans le sens défini par M. Pintard, comme ses amis Gabriel Naudé, Guy Patin, Bourdelot, et tant d'autres qu'il put connaître chez Cassiano Dal Pozzo à Rome ou pendant son court séjour à Paris ». Puis il citait le passage de la lettre de Poussin à Chantelou du 8 mai 1650 où l'artiste raillait le miracle du crucifix de Florence auquel il avait poussé de la barbe. Blunt en venait même à douter de la sincérité des sentiments religieux de Chantelou, le destinataire de la lettre. Lors du colloque de 1958, on s'attendait donc à ce que René Pintard vînt confirmer la thèse de Poussin peintre libertin. Mais examinant soigneusement les faits, l'historien parvenait à la conclusion inverse : pour Gassendi et Guy Patin, Poussin n'avait été « qu'une relation de hasard », tandis que Naudé et Bourdelot n'avaient été que les « instruments, à Paris, de la dévouée mais trop lointaine tutelle » de Cassiano Dal Pozzo. Pintard ajoutait qu'en associant à Rome les noms de Poussin et de Jean-Jacques Bouchard, un libertin notoire, Émile Magne avait « cédé à l'appel de son imagination, non à celui des documents ».

Par la suite, Anthony Blunt tint compte des conclusions de René Pintard et abandonna la thèse du libertinage. Dans sa grande monographie de 1967, qui faisait suite aux « Mellon Lectures » de 1958, il consacra un chapitre important aux « Idées religieuses de Poussin ». Blunt y décrivait Poussin comme le plus « pur exemple d'un stoïcien chrétien jusqu'à la fin de sa vie ». Il interprétait le terme « délectation » défini par Poussin comme la fin de la peinture dans un sens augustinien, dont il trouvait l'emploi chez de nombreux auteurs français des XVI^e et XVII^e siècles, à l'instar d'un Clément Marot écrivant : « En Dieu sera ta délectation », ou d'un Bossuet invoquant les « saintes délectations ».

Pourtant, l'image d'un Poussin libertin et incroyant continua d'inspirer les historiens de l'art. Dans sa thèse, soutenue en 1987 et publiée en 1996, Sheila McTighe regrettait que Blunt eût abandonné la thèse du libertinage de Poussin. Elle expliquait ce changement d'idée par la situation personnelle de Blunt, plutôt que par des raisons relevant de l'histoire de l'art. Elle fondait son travail sur la place centrale que les libertins avaient donnée aux écrits de Charron, et qui avait été relevée par René Pintard : « au temps du libertinage érudit [...] l'admiration pour *La Sagesse* de Charron passe, dans l'opinion moyenne, pour un critère à peu près sûr d'esprit libertin ». Déjà Walter Friedlaender, en 1964, puis Richard Verdi, en 1982, avaient mis en relation un passage de *La Sagesse* de Charron, où celui-ci rangeait l'humanité dans trois catégories, la « plus haute », la « plus basse » et « ceux du milieu », avec une lettre de Poussin à Chantelou du 22 juin 1648 évoquant les « tours » de la Fortune. Sheila McTighe prenait donc Charron comme point de départ pour proposer une interprétation de l'art de Poussin dans un contexte libertin, lui donnant une dimension de contestation politique et le rattachant à l'allégorie physique des stoïciens (cette dernière n'étant cependant pas propre aux libertins). Dans cette fameuse lettre du 22 juin 1648, Poussin s'est pourtant inspiré de Montaigne et non de Charron, comme le démontre une comparaison entre les trois textes. [...]

Considérant qu'il s'inspire de Montaigne, le sens à déduire du passage de Poussin est bien différent et bien éloigné du libertinage si étroitement lié aux écrits de Charron, lui donnant même une forte consonance chrétienne. En outre, la subtilité de la pensée de Montaigne correspond beaucoup mieux à l'art de Poussin que le caractère systématique des écrits de Charron. [...] Montaigne est le seul auteur que Poussin cite explicitement dans sa correspondance, dans une lettre du 19 décembre 1648 : « je ne vous l'ai dédié qu'à la mode de Michel de Montaigne non pour bon, mais tel quel je l'ai pu faire ». [...] Rappelons également que Poussin a trouvé dans Montaigne, plutôt que dans Lucien, le sujet du *Testament d'Eudamidas*. Charles Dempsey et Elizabeth Cropper ont finement analysé les relations de l'*Autoportrait* Chantelou avec les écrits de Montaigne. Les correspondances nous paraissent également nombreuses entre la religion de Montaigne et celle de Poussin, l'une et l'autre étant difficiles à saisir et ayant donné lieu à des interprétations contradictoires. La discrétion et la retenue en matière de foi qui ressortent de la correspondance de Poussin répondent d'ailleurs à la recommandation de Montaigne dans le chapitre « Des prières » : « Il ne faut mêler Dieu en nos actions qu'avec révérence et attention pleine d'honneur et de respect. Cette voix est trop divine pour n'avoir autre usage que d'exercer les poumons, et plaire à nos oreilles. C'est de la conscience qu'elle doit être produite et non pas de la langue. » Dans un texte publié en 1969, Jacques Thuillier évoquait également la lecture de Montaigne par Poussin, mais en la rapprochant d'un possible scepticisme de l'artiste en matière de religion. Thuillier adhérait en effet à la thèse selon laquelle Poussin aurait eu des amitiés parmi les libertins, mais il demeurait prudent, écrivant que les libertins étaient nombreux parmi les artistes et les amateurs d'art. L'historien précisait : « nous ne saurons jamais dans quelle mesure l'artiste se conforma à la religion officielle, et dans quelle mesure sa méditation philosophique l'emporta sur les mystères divins ». Pourtant, Thuillier s'était forgé une conviction personnelle trop forte, allant jusqu'à dire que « l'œuvre de Poussin, son entière création artistique, se fonde sur une vérité qui n'est pas celle de la révélation chrétienne ». Cette vérité, Thuillier l'explicitait quelques lignes plus loin : c'est celle de la nature, comme « seule force éternelle, heureuse », de sorte qu'il « suffit que l'homme s'accorde à elle, à sa fécondité universelle ». L'historien discernait dans les derniers paysages de Poussin un « apaisement de la tension stoïcienne », une sérénité nouvelle qui résultait d'une acceptation du monde : elle « instaure progressivement en lui une sérénité, qui, au lieu de nier le monde, l'accepte et s'y complaît, profitant du temps, quand bien même éphémère, mettant précisément à profit son écoulement rapide ».

En 1994, Thuillier est revenu sur la religion de Poussin dans le fameux essai intitulé « Poussin et Dieu », auquel nous avons voulu rendre hommage dans le titre de l'exposition. Il y rassemblait des sources essentielles, convenant que l'artiste avait médité les grands thèmes religieux, insistant sur son obsession pour la figure de Moïse et son attachement à celle du Christ. Mais Thuillier demeurait au seuil de la mystique de Poussin, qu'il esquissait pourtant, avant de conclure abruptement sur « la frontière entre l'art et le sacré : différence d'intention plus que différence d'expérience. Le XVII^e siècle y reconnaissait l'indispensable intervention de la grâce, qui seule peut transformer en prière la méditation sur l'homme et son destin. Rien n'indique que Poussin y ait aspiré. La grâce, au sens strictement religieux, semble bien absente de son œuvre ». On devine combien le sujet passionnait l'historien, qui terminait en affirmant nettement sa conviction personnelle : *Poussin n'avait pas la grâce*.

Cette position extrême fit réagir et donna lieu, dans les colonnes du *Figaro* du 27 septembre 1994, à un débat passionné avec Marc Fumaroli, intitulé « Poussin, païen ou chrétien? ». Fumaroli y défendit avec éloquence, face à Thuillier, la puissance du sentiment religieux chez Poussin: « un poète, un peintre sont des inspirés. Pas nécessairement inspirés par le Saint-Esprit, mais inspirés par du divin. C'est la forme de foi la plus haute. Poussin a peint les plus beaux tableaux religieux du XVII^e siècle. Cela me suffit ! La preuve irréfutable de son sentiment religieux est là ! » Jacques Thuillier reconnaissait la difficulté, expliquant « qu'à un certain point la méditation religieuse rejoint la méditation spirituelle. Elle permet ainsi de faire des tableaux profondément religieux, plus religieux en un sens parce que la quête spirituelle pousse beaucoup plus loin que la foi. C'est ce qui a permis à Poussin de faire des tableaux d'un contenu religieux plus profond qu'un peintre croyant ».

Le débat de 1994 est toujours d'une grande actualité, même si la connaissance des tableaux sacrés de Poussin a énormément progressé. Depuis cette date, de nombreux travaux ont démontré la richesse d'inspiration de l'artiste dans le domaine religieux. Les recherches d'Elizabeth Cropper et de Charles Dempsey, de Marc Fumaroli ou encore de Milovan Stanic ont amené à conclure qu'aucune étude générale sur Poussin ne pouvait faire l'économie d'une réflexion sur la place du sacré dans son œuvre. Les écrits de Diane DeGrazia sur les *Saintes Familles*, ceux de Tony Green et Jonathan Unglaub sur les *Sacrements*, les études de Joseph Chorpenning sur la figure de Joseph, et plus récemment la thèse d'Elisabeth Hipp sur *La Peste d'Asdod*, sont autant d'exemples qui invitent à considérer de près l'iconographie religieuse de Poussin. Son œuvre sacrée s'inscrit dans le contexte d'un intérêt renouvelé pour les Pères et l'Église primitive. Parmi les multiples sources mises en lumière dans ces études et dans le présent catalogue, saint Augustin nous paraît mériter une attention particulière. Certains passages de son œuvre permettent d'éclairer plusieurs compositions de Poussin, comme le *Paysage de tempête avec Pyrame et Thisbé* de Francfort, la *Lamentation* de Dublin ou les *Quatre Saisons* du Louvre. Certains thèmes ont également été privilégiés par l'artiste : la tempête, image des effets de la Fortune dans le monde, mais aussi des passions humaines, dont elle se joue ; l'ordre caché du monde, qui répond à une conception de la Providence, à tel point inaccessible à l'esprit humain qu'elle apparaît elle aussi comme un effet de la Fortune. Philippe de Mornay [Duplessis-Mornay] a formulé ce principe dans un ouvrage très diffusé, *De la vérité de la religion chrétienne* : « Où donc tu loges principalement la Fortune, là se montre plus évidemment ce qui est de plus rare et de plus admirable en la Providence. » Poussin avait le génie pour donner une forme poétique puissante et originale à ces idées alors largement partagées dans les cercles érudits. Sa démarche et son rapport au texte biblique nous paraissent inspirés par l'exégèse chrétienne. L'artiste insiste toujours sur la *réalité* des événements décrits dans la Bible. Il exploite la *typologie* interprétant l'Ancien Testament à la lumière du Nouveau, ce qui explique son intérêt pour la figure de Moïse. Nous pensons que sa peinture correspond également au principe de la lecture spirituelle multiple des sujets représentés. Celle-ci présente cependant l'originalité d'associer harmonieusement thèmes chrétiens et antiques, conciliant deux traditions que certains courants religieux du XVII^e siècle souhaitaient séparer irrémédiablement, mais que d'autres entendaient faire dialoguer.

Quant à la « religion de Poussin », la grande réserve dont l'artiste ne s'est jamais départi dans sa correspondance ne permet de tirer aucune conclusion certaine. Il nous semble toutefois que des indices peuvent être décelés dans les œuvres elles-mêmes, et notamment dans les tableaux des dernières années. On songe en premier lieu aux *Quatre Saisons*, peintes entre 1660 et 1664, qui ont demandé un effort considérable à l'artiste alors âgé et affaibli par la maladie. Leur iconographie sans précédent ne doit rien au commanditaire, le jeune duc de Richelieu. Il est difficile de nier qu'au cœur de ces extraordinaires paysages une lecture spirituelle révèle l'omniprésence de la figure du Christ. Comment l'expliquer si ce n'est par une foi chrétienne sans doute singulière, car habitée par l'imaginaire du monde antique, mais néanmoins sincère ? Ajoutons que par sa retenue, son refus de l'ostentation, la « religion de Poussin » répond à celle de ses « amis chrétiens », Cassiano Dal Pozzo, Jacques Serizier et Jean Pointel, tous demeurés célibataires, ou mariés sur le tard comme Paul Fréart de Chantelou, tous se distinguant par la sobriété de leur mode de vie et la simplicité de leurs mœurs. Ils étaient même en communion dans leur attitude face à la mort : comme Pointel et Serizier, Poussin demanda par testament des funérailles simples et modestes : « qu'après sa mort son corps soit vêtu avec un de ses habits », et « sans pompe aucune porté à l'église paroissiale » pour être « exposé avec quatre torches allumées », le tout suivi de la célébration d'une grand-messe chantée avec « quatre cierges à l'autel ». La simplicité des funérailles de Poussin a surpris. Elle évoque, sur un mode mineur, celles de Phocion que l'artiste a représentées dans l'admirable tableau de Liverpool. L'image poignante des cendres du grand homme qu'une vieille femme recueille dans la solitude reflète une morale partagée par les mondes antique et chrétien, et que Poussin méditait pour lui-même : le mépris de la gloire du monde, qu'il savait pourtant avoir méritée par l'excellence de son art.



La Mort de la Vierge

Huile sur toile

H. 203; l. 138 cm

Sterrebeek (Belgique), église Saint-Pancrace

© KIK-IRPA / Sterckx Marleen

La Mort de la Vierge compte parmi les grandes redécouvertes de ces quinze dernières années. Le tableau est important à un double titre : d'une part parce qu'il s'agit de l'une des premières œuvres que l'on connaisse de Nicolas Poussin, peinte vers 1623, peu avant qu'il ne quitte Paris pour s'établir à Rome ; d'autre part en raison même de l'ambition de la composition – un retable – et de sa destination publique, la cathédrale Notre-Dame de Paris. Cette œuvre de jeunesse, citée par les premiers biographes de Nicolas Poussin (Bellori et Félibien) et dans les guides anciens de Paris, fut saisie par l'administration révolutionnaire en 1793 et expédiée en 1803 au musée de Bruxelles, l'un des quinze musées de province créés par Napoléon. Régulièrement décrit dans les catalogues du musée de 1806 à 1814, le tableau n'apparaît plus dans les documents l'année suivante, sans qu'on sache ce qu'il en advint.

Depuis plus d'un siècle, l'histoire de l'art pleurait la disparition de *La Mort de la Vierge*, jusqu'à ce qu'un historien de l'art à l'œil aiguisé, Pierre-Yves Kairis, reconnaisse dans un retable de l'église paroissiale de Sterrebeek le chef-d'œuvre que l'on croyait

définitivement perdu. Cette découverte sensationnelle, publiée dans la *Revue de l'art* en 2000, a donné lieu à une étude savante et documentée de l'« inventeur ». C'est donc la première fois, depuis 1803, que l'œuvre est aujourd'hui présentée en France.

Rappelons que le sujet de la mort de la Vierge, au regard de celui de l'Assomption, est peu exploité dans l'art du retable. Le lieu auquel il était destiné, la cathédrale Notre-Dame de Paris, explique pour une part le thème retenu, mais c'est avant tout le motif de l'évêque placé au chevet de la Vierge et très présent dans la composition qui a déterminé le choix de l'épisode. Depuis le XVIII^e siècle, l'évêque a été identifié avec Jean François de Gondî (1584-1654), premier archevêque de Paris et commanditaire supposé du tableau, informations qui ont été reprises depuis sans jamais avoir été remises en question, jusqu'à ce que Pierre-Yves Kairis souligne à juste titre qu'au XVII^e siècle la représentation de l'effigie du donateur dans un épisode de l'Histoire sainte était contraire aux prescriptions issues du concile de Trente. Comme l'a proposé l'auteur, cette « présence intrusive » se justifie en ce que l'archevêque de Paris se confond avec la figure de saint Denis, premier évêque de Paris, dont différents textes apocryphes témoignent qu'il se trouvait aux côtés de la Vierge lors de sa mort. [...]

Autrement dit, la représentation de la Dormition de la Vierge permettait au nouvel archevêché de Paris de réaffirmer l'autorité de son pouvoir spirituel, fondée sur une généalogie prestigieuse. Pour notre part, il nous semble même qu'il faille renoncer à identifier la figure – très idéalisée – de l'évêque avec Jean François de Gondî au profit de celle de saint Denis, dont le vêtement liturgique, chape pourpre et mitre blanche – portée par les évêques lors des cérémonies funèbres –, permettait d'évoquer la dynastie épiscopale depuis son illustre fondateur jusqu'à la personne du premier archevêque.

Bien qu'aucun texte ancien ne désigne le commanditaire de cette œuvre ni sa destination précise dans la cathédrale Notre-Dame, l'hypothèse que Gondî puisse en avoir été le commanditaire demeure probable. Par une bulle du 20 octobre 1622, le pape, à la demande de Louis XIII, éleva le siège de Paris au rang d'archevêché, et trois mois plus tard, le 9 février 1623, Jean François de Gondî fut sacré premier archevêque de Paris. Il est raisonnablement possible que Gondî ait souhaité consacrer la dignité d'archevêché nouvellement accordée par le pape en commandant un grand retable qui célébrât l'autorité dynastique du siège de Paris. [...]

Malgré quelques faiblesses, le tableau met en lumière les talents précoces de Nicolas Poussin. La monumentalité de la composition, l'agencement rythmé des figures, la simplicité des formes trahissent une connaissance de l'art italien, déjà étudié lors d'un bref séjour en Italie – probablement vers 1618. On songe à *La Mort de la Vierge* de Caravage [...] On pourrait également penser, comme l'a proposé Jacques Thuillier, à *La Mort de la Vierge* de Carlo Saraceni, retable peint à Rome pour remplacer le tableau de Caravage[...]. **M. S.**



L'Institution de l'eucharistie

Huile sur toile

H. 325; l. 250 cm

Paris, musée du Louvre, département des Peintures.

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal

[...] Les nouvelles fonctions que Poussin eut à pourvoir en qualité de Premier peintre du Roi mettaient un terme à la mainmise de Simon Vouet sur les principaux chantiers royaux, et c'est précisément durant ce premier entretien avec le roi que Poussin reçut une commande de grande envergure, l'une des plus importantes que l'on puisse recevoir d'un prince et qui ne put qu'attiser la jalousie de Vouet : le tableau du maître-autel de la chapelle royale de Saint Germain-en-Laye, *L'Institution de l'eucharistie*.

Ce sombre tableau compte parmi les œuvres méconnues de Nicolas Poussin, et cela sans doute pour trois raisons : d'abord son esthétique, sévère et dépouillée, étrangère à toute forme d'expression spectaculaire ; ensuite son emplacement d'origine – la chapelle de Saint-Germain-en-Laye, et non une église parisienne ouverte aux visiteurs ; mais c'est surtout l'éblouissant *Miracle de saint François Xavier* [...], peint quelques mois plus tard et présenté en grande pompe au noviciat des Jésuites en 1642,

qui devait contribuer à éclipser définitivement le très austère tableau du Roi. Peu connu, peu apprécié aussi, le tableau n'a guère intéressé les historiens de l'art alors même qu'il marque, comme l'a souligné Alain Mérot, une césure décisive dans l'histoire de la peinture en France. Il est vrai qu'a priori la toile ne se prête pas à de longs commentaires. Les références esthétiques sont évidentes – l'art antique et Raphaël – et son iconographie des plus sommaires – le Christ, entouré des douze apôtres, consacrant l'eucharistie et faisant résonner ces paroles dans les ténèbres : « Ceci est mon corps, ceci est mon sang ».

Pourtant, l'évidence iconographique dans la simplicité de la composition masque une œuvre ambitieuse d'une étonnante inventivité iconographique. Que dire de ce Christ de la dernière nuit, debout, patène à la main [...], comme prêt à donner l'hostie à ses apôtres sous la lumière nimbée d'une lampe antique ? Poussin médite ici sur le plus mystérieux des sacrements, le « saint des saints » de la religion catholique, promesse d'une gloire éternelle.

Le tableau du Roi est l'icône de la gloire, mais de la gloire cachée du Sauveur : le Christ s'anéantissant dans les espèces du vin et du pain en sacrifice pour l'humanité, mystère des mystères du *deus absconditus*, et qui dans l'instant même de la transsubstantiation des espèces fondait l'Église de la nouvelle alliance. L'artiste parvient à condenser en une seule image le mystère du sacrifice eucharistique et ses implications autant théologiques et ecclésiologiques que liturgiques. Car, chez Poussin, *L'Institution de l'eucharistie* n'est pas seulement la représentation de l'obole du Christ offerte en rémission des péchés, elle entend également nous révéler, à la lumière d'une lampe antique, le Christ-Église, fondement de l'Église catholique, apostolique et romaine, et le Christ-prêtre, source de la mission sacerdotale et image vivante de la messe sacrificielle. Toute l'économie du retable contribue à réaffirmer les origines de l'institution eucharistique comme première messe du grand prêtre, prêtre de la nouvelle alliance, premier ministre du sacrement eucharistique, devant lequel, comme par un effet de miroir, le chapelain du Roi réitère, selon les règles de la liturgie romaine, le sacrifice mémoriel de la messe. C'est rappeler ainsi que le Christ donne naissance en son sang dans le cénacle au sacerdoce de la Loi nouvelle.

Dans le cadre particulier de la commande royale, Poussin renouvela profondément l'iconographie de la sainte table – probablement selon le souhait du surintendant des Bâtiments – en dépassant la représentation historique du dernier repas du Christ. Car, si les textes anciens et les propres lettres de Nicolas Poussin citent le tableau comme une image de la « Cène », titre qui s'imposa dans la littérature jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, il est clair que l'iconographie développée par l'artiste, pour le moins singulière, s'éloigne sensiblement des sources textuelles au profit de la représentation d'une communion des apôtres et d'une adoration du Christ hostie. [...]

De fait, l'iconographie choisie par Poussin, qui insiste sur la communion des apôtres – avec Pierre, Jacques et Jean en genuflexion face au Christ, comme prêts à recevoir l'hostie consacrée –, n'est pas ordinaire. La Cène-communion appartient à la tradition byzantine. [...] il ne s'agit pas de la Cène historique qui est représentée dans la communion des apôtres, mais de la liturgie éternellement célébrée par le Christ lui-même. Commune dans le monde byzantin, la représentation de la Cène en communion des apôtres trouve sa place, mais de manière marginale, dans la tradition occidentale. On peut citer les exemples de Fra Angelico, de Signorelli et encore de Baroque, avec sa célèbre *Institution de l'eucharistie* peinte entre 1604 et 1607 pour la chapelle familiale de Clément VIII à Santa Maria sopra Minerva. Il est probable que Poussin a gardé en mémoire la singularité iconographique proposée par Baroque, où l'on trouve associées la dernière Cène et la liturgie eucharistique de la communion. Mais Poussin, bien plus que Baroque, a cherché à lier étroitement le temps antique du dernier repas du Christ et le rite de la sainte communion. Plus que Baroque encore, Poussin a désiré restituer la Cène dans un lieu de pénombre éclairé d'une seule et unique lampe que son rayonnement mystérieux – étrange halo ressemblant à un soleil affadi – transforme en acteur principal de la toile. Plus que le feu de la gloire céleste – la gloire de Dieu étant une gloire irradiante, sans ombres ni ténèbres –, la lampe de Poussin, lumière dans la nuit, ne serait-elle pas l'image de la gloire voilée du Christ, venu éclairer l'humanité ?

De nouveau, Poussin reprend le motif de la Lucerne antique, [...], pour évoquer la lampe ardente que l'on se devait d'entretenir nuit et jour devant le tabernacle, conformément au rituel romain.

À la fois feu divin et promesse de lumière éternelle, voilée par les ténèbres de la foi, la Lucerne de Poussin n'épuise pas toutes les interprétations. On notera que la lampe est éclairée de deux lumières dont la parfaite symétrie fait écho aux deux colonnes cannelées de l'arrière-plan ; on remarquera également que ces lumières produisent une luminosité d'intensité différente, celle de droite étant plus puissante que celle de gauche, raison pour laquelle le visage de saint Pierre est plus fortement éclairé au premier plan. Ce duo lumineux, dont la convergence semble produire un halo de lumière homogène, pourrait prendre son sens au regard du thème apostolique qui a déterminé la singularité iconographique du dernier souper du Christ. Les deux colonnes, comme les deux lumières de la lampe, sont des images ordinaires de Pierre et Paul, fondateurs de l'Église de Rome, « les deux colonnes de l'Église » et les « deux luminaires » de la chrétienté. Le lien étroit qu'entretiennent la lampe dans l'espace de *L'Institution de l'eucharistie* et la main droite du Christ, axe du tableau et pivot du cercle des apôtres consacrant l'eucharistie, pourrait être la lumière de la charité universelle dont l'oratorien Jean-Pierre Camus chantait les bienfaits dans ses homélies dominicales [...]. Le grand retable, dans sa double référence à l'antique et à Raphaël, s'imposa d'emblée comme un manifeste esthétique proposant une rupture radicale aussi bien avec l'art romain de l'époque, dominé par Pierre de Cortone, qu'avec les compositions tourbillonnantes et colorées de Simon Vouet. La toile satisfît le roi. Dans une lettre du 21 novembre 1641, le peintre fait part à son ami Cassiano Dal Pozzo de l'émerveillement que suscita la toile auprès du roi et de la reine, ceux-ci « y prenant autant de plaisir, à ce qu'ils ont dit, qu'à la vue de leurs enfants ». Pourtant, un an plus tard, las des cabales de la Cour et des jalousies de Simon Vouet, le Premier peintre du Roi s'en retourna définitivement à Rome. **M.S.**



La Sainte Famille à l'escalier

Huile sur toile

H. 73; l. 106 cm

Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Inv. 1981.18 © The Cleveland Museum of Art

[...] Depuis plusieurs décennies, la composition était devenue l'une des plus admirées de Poussin. Blunt écrivait en 1967 [...] : « C'est l'une des œuvres de Poussin dont la beauté paraît la plus confondante, l'une de celles où il a atteint cette fin de tout artiste classique, lorsque rien ne peut être ajouté ou retranché sans nuire à la composition. » Blunt jugeait que c'était là la première *Sainte Famille* de Poussin dont l'inspiration fût résolument raphaélesque, citant comme modèle *La Vierge au poisson* du Prado. En 1974, Howard Hibbard a consacré une monographie magistrale au tableau [...], soulignant combien l'œuvre demeurait « hermétique », « étrange », persistant à « hanter » notre esprit et à dissimuler sa véritable signification.

Chaque figure de cette composition a fait l'objet de plusieurs interprétations. Saint Joseph, représenté en retrait partiellement dans l'ombre, un compas à la main, a particulièrement intrigué les historiens de l'art. Dès 1938, Blunt avait proposé de le mettre en relation avec l'ouvrage d'Isidoro Isolani, *La Somme des dons de saint Joseph* (1522), qui présentait saint Joseph comme un « homme d'un profond savoir ». Ce type iconographique dérive de la *Madonna del Sacco* d'Andrea del Sarto exécutée en 1525, mais a été diffusé par Annibal Carrache et ses suivants à partir de 1590. En 1974, Howard Hibbard a estimé que saint Joseph figurait la Loi ancienne, ce pourquoi il demeurait dans l'ombre. En 1997, Joseph Chorprenning proposait une lecture de saint Joseph comme « artisan terrestre substitut de l'Artisan céleste », d'après un passage de saint Ambroise expliquant figurativement pourquoi Jésus a eu un artisan pour père, image qui a été diffusée par l'ouvrage de Jerónimo Gracián *Sumario de las excelencias del glorioso S. Joseph* (1597).

En 1967, Blunt identifiait au premier plan du tableau (et sous le pied de la Vierge) les trois présents des rois Mages : l'or, l'encens et la myrrhe. L'année suivante, Hans Van Helsdingen associait symboliquement la Vierge aux degrés sur lesquels elle repose, en tant que *scala caelestis*, « escalier céleste » qui mène au paradis. Hibbard rappelait également que la pomme que saint Jean présente au Christ enfant fait de celui-ci le nouvel Adam venu racheter le péché originel, et de Marie, la nouvelle Ève. En 1975, Ann Sutherland Harris donnait une interprétation mariale de l'oranger peint à l'arrière-plan, comme symbole de la « chasteté et de la pureté » de la Vierge. En 1999 enfin, partant des trois dessins préparatoires connus, Diane DeGrazia considérait que l'élément symbolique principal de la composition est bien l'image de la Vierge trônant comme vision céleste et objet de vénération. Cet extraordinaire foisonnement des commentaires donne à *La Sainte Famille à l'escalier* une aura toute particulière. C'est peut-être l'œuvre de Poussin qui a suscité la littérature la plus abondante depuis un demi-siècle. **N. M.**



L'Ordre

Huile sur toile

H. 95,9; l. 121,6 cm

Fort Worth, Kimbell Art Museum. AP 2011.01 © Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas

Durant les années 1630, Nicolas Poussin exécuta pour son principal mécène romain, Cassiano Dal Pozzo, une série de sept peintures, de format identique, représentant les sept sacrements de l'Église catholique*. Cette commande, unique en son genre et qui contribua à la renommée de Poussin à Rome, est mal documentée. On ignore quand précisément le peintre s'attela à cet ensemble de tableaux, ainsi que l'ordre suivi pour leur exécution. La seule certitude est que Poussin a terminé le dernier des *Sept Sacrements*, *Le Baptême*, non pas à Rome, mais à Paris au printemps 1642. André Félibien, qui savait que les tableaux avaient été « achevés en différents temps », souligna avec force le caractère exceptionnel de l'ensemble : « ils sont exécutés dans la plus haute idée qu'un peintre puisse avoir de la dignité des sujets qu'ils traitent et dans la plus belle intelligence de l'art. Ce sont ces ouvrages si excellents qui firent désirer à M. de Chantelou maître d'hôtel du Roi d'en avoir de semblables ». La prestigieuse série était exposée dans l'une des salles du palais Dal Pozzo, via dei Chiavari, la salle dite « des sacrements ».

Vêtu de pourpre, index gauche levé vers le ciel, le Christ remet à Pierre, agenouillé à ses pieds, les clefs du royaume des cieux en présence de la communauté des apôtres. Poussin ne représente pas ici le seul sacrement de l'ordre, mais l'épisode de son institution. Il s'agit de la première ordination de l'histoire du christianisme. Ce sacrement, don de la grâce divine, est un signe qui permet d'exercer un pouvoir sacré au nom et par l'autorité du Christ pour le service du peuple de Dieu. « Par la puissance des clefs, l'homme est rendu comme Médiateur entre Dieu et le peuple. » Matthieu rapporte dans son Évangile les paroles du Christ, source du sacrement de l'ordre, et qu'illustre ici Nicolas Poussin : « Et moi, je te dis que tu es Pierre, et que sur cette pierre je bâtirai mon Église, et que les portes du séjour des morts ne prévaudront point contre elle. Je te donnerai les clefs du royaume des cieux : ce que tu lieras sur la terre sera lié dans les cieux, et ce que tu délieras sur la terre sera délié dans les cieux » (Mt, XVI, 18-19). On notera que Poussin représente les deux clefs, l'une d'or et l'autre d'argent, symboles de l'autorité, spirituelle et temporelle, du pape, dont elles ornent les armes. Elles sont aussi ordinairement associées aux pouvoirs confiés aux prêtres lors de l'ordination : la clef de juridiction, qui donne le pouvoir d'absoudre les péchés et la clef de science, qui permet « d'examiner et [d']interroger le pénitent sur ses péchés ».

La remise des clefs a une double importance : elle marque la transmission du pouvoir spirituel par le Christ à l'apôtre Pierre, premier vicaire du Christ sur la terre ; elle réaffirme aussi la primauté de Pierre au sein de la communauté des apôtres et par conséquent l'autorité hiérarchique de l'Église de Rome, dont il fut le premier évêque. Les paroles du Sauveur sont destinées à Pierre, non pas pour lui personnellement mais au titre de représentant des apôtres. Selon saint Augustin par exemple, « ces clefs ont été reçues non pas par un seul [homme] mais par l'unité de l'Église, et de là l'excellence de saint Pierre est reconnue parce qu'il représentait le total de l'unité de l'Église ».

*Les sept sacrements : le baptême, la confirmation, l'eucharistie, la pénitence, l'ordre, le mariage, l'extrême-onction.

La mise en page retenue par Poussin – cette frise de figures – permet d’illustrer l’autorité hiérarchique donnée à Pierre, premier des douze apôtres, mais aussi l’unité ecclésiale incarnée dans le corps apostolique dont Judas – le dernier personnage de la frise – sera bientôt exclu.

Les références formelles qu’exploite Poussin dans sa composition inscrivent *L’Ordre* dans une histoire de l’art à la gloire de la Rome catholique. Comme l’ont rappelé Tony Green et plus récemment Jonathan Unglaub, à qui l’on doit une étude fournie sur le tableau, Poussin s’inspire autant de la fresque de Pérugin décorant l’une des parois latérales de la chapelle Sixtine que de la très célèbre tenture des *Actes des Apôtres* de Raphaël, également destinée à l’ornement de la chapelle vaticane. Mais à la différence de Pérugin, et à l’instar de Raphaël, Poussin place l’épisode sur un fond de paysage boisé, dont il suggère la valeur sacrée en faisant correspondre aux douze apôtres, chargés de prêcher l’Évangile, une frise d’arbres, dont le dernier, miroir de Judas, n’est qu’un tronc mort. **M. S.**



La Manne ou Les Israélites recueillant la manne dans le désert

Huile sur toile
H. 149 ; l. 200 cm (agrandi dans la partie supérieure et dans le bas)
Paris, musée du Louvre, département des Peintures. INV. 7275 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau

La Manne compte parmi les œuvres les plus illustres de Nicolas Poussin, hier comme aujourd’hui. Sa célébrité tient à plusieurs raisons. D’une part, il s’agit du premier tableau commandé à Poussin par Paul Fréart de Chantelou, qui sera bientôt l’un de ses principaux mécènes français ; d’autre part, c’est probablement la première peinture de

Poussin à être entrée – vers 1661 – dans les collections de Louis XIV, la première encore à ouvrir, sous l’autorité de Charles Le Brun, la fameuse série des quatre conférences de l’Académie royale organisées en 1667-1668 en hommage au maître français. Enfin, c’est à cette toile qu’André Félibien, l’historiographe des Bâtiments du Roi, consacra l’un de ses plus longs commentaires dans sa biographie de Poussin publiée en 1685. C’est dire l’importance du tableau. Pourtant, assez curieusement, la réception de *La Manne* et les nombreux discours auxquels elle a donné lieu depuis le XVII^e siècle ont plus intéressé les historiens que l’œuvre elle-même. Comme l’a rappelé encore récemment Alain Mérot, « il faudrait oublier momentanément ces gloses pour la considérer dans toute sa nouveauté provocante, telle qu’elle apparut en avril 1639 aux amateurs parisiens ».

Sur un fond de vaste paysage rocailleux – le désert de Sinaï – Moïse, au centre de la composition, accompagné de son frère Aaron, pointe du doigt le ciel miséricordieux. Autour des deux prophètes, le peuple juif épuisé, affamé, désespéré et prêt un temps à se révolter contre son libérateur, recueille une mystérieuse nourriture – la manne – miraculeusement tombée du ciel. À la lueur de l’aube, certains se prosternent devant Moïse et Aaron en signe de dévotion tandis que d’autres se laissent emporter par leur instinct de survie : récolter plus que les autres. De fortes taches de couleur – de jaune, de rouge et de bleu – équilibrent le fourmillement des motifs tandis que des gestes marqués – index pointés –, ceux de la femme au premier plan ou d’un homme au second, conduisent notre regard à travers cette multitude de figures. L’épisode illustré par Poussin est tiré du Livre de l’Exode : « Et le matin, il tomba une rosée tout autour du camp, et la surface de la terre en étant couverte on vit paraître quelque chose de menu et comme pilé au mortier, qui ressemblait à ces petits grains blancs qui pendant l’hiver tombent sur la terre. Ce que les enfants d’Israël ayant vu, ils se dirent l’un à l’autre : « Manhu ? C’est-à-dire : Qu’est-ce que cela ? » Car ils ne savaient pas ce que c’était. Moïse leur dit : c’est le pain que le Seigneur vous donne à manger » (Ex, XVI, 13-15). Poussin enrichit sa composition de scènes absentes des Écritures mais qui lui sont autant d’occasions de transcrire les différentes passions que pourrait avoir suscitées le miracle et auxquelles le peintre accordait une importante toute particulière. [...]

[...] Le peintre insiste sur la nécessité de « lire » le tableau, depuis chacune des figures et leurs différentes expressions, jusqu'à l'histoire et à son sujet principal, la récolte de la manne. Poussin invite à scruter l'œuvre, à varier les niveaux de perception, du détail au général, pour mieux pénétrer le sens spirituel de la toile. L'élaboration de la composition procède d'une méditation sur l'Ancien Testament et sur son enseignement moral à l'intention du chrétien. [...]

La Manne de Poussin s'inscrit dans une réflexion sur l'exode du peuple hébreu, dont *Le Passage de la mer Rouge*, peint vers 1634 [...], et *Le Frappement du rocher*, exécuté à peu près au même moment [...], représentent les premiers jalons. [...] Le passage de la mer Rouge est une figure du sacrement du baptême, comme le miracle de la manne et le frappement du rocher sont des annonces, sous le voile de l'énigme, du sacrifice eucharistique du Christ.

La Manne invite à réfléchir sur la longue traversée du désert, ces quarante années durant lesquelles le peuple juif fut soumis à l'épreuve avant de parvenir à rejoindre la Terre promise, le pays de Canaan, figure des périples que doit endurer le chrétien durant sa vie terrestre. De fait, le désert de Poussin se mue en une mer humaine soumise aux tumultes des passions et aux tribulations du monde : des hommes et des femmes, des vieillards et des enfants, des faibles et des forts. Le peintre, dans sa lettre à Stella, évoque le soin avec lequel il veut représenter ce « mélange ».

La manne tombée du ciel a une double portée : elle est à la fois une preuve et une épreuve. Preuve divine tout d'abord en ce qu'elle est un miracle venu faire taire les « murmures » d'un peuple affamé, lui redonner confiance en Dieu et lui offrir, chaque matin, la nourriture céleste qui lui permettra d'atteindre la terre des délices. La manne du désert est la figure du sacrement eucharistique, la grâce offerte par Dieu et le « pain de vie » dont se nourrit le chrétien pour cheminer vers le port du Salut éternel. Épreuve également en ce que Dieu commande à son peuple – cela est rapporté dans le texte de l'Exode – de ne pas conserver plus qu'il ne doit pour se nourrir, la juste mesure. [...] Alors que la partie droite illustre la récolte de la manne et les emportements passionnés propres à la nature humaine – les forts gourmandant les petits, l'empressement, l'avidité, voire la cupidité –, la partie gauche, Poussin l'écrit lui-même, a pour fonction de mettre en images les vertus et la reconnaissance du peuple envers son législateur. Comme le relève très justement Milovan Stanic dans le présent catalogue, la partie gauche « est marquée par trois gestes qui dominent les expressions : les bras écartés en signe d'espérance, les mains jointes en signe de foi », et « en signe de charité la femme qui donne le sein à une vieille », soit les trois vertus théologiques. Autrement dit, le désert de Poussin est une allégorie du monde, d'une humanité emportée par le vice depuis la Chute mais qui doit tendre vers les vertus pour mieux suivre le prophète, Moïse, modèle de sagesse et préfigure du Christ. [...]

On relèvera que la figure de Moïse, le prophète qui ouvre le chemin, semble faire écho au mystérieux rocher placé à l'arrière-plan et qui a donné lieu à de nombreuses interprétations. Ce rocher, percé en son centre, se fait à la fois arche de pierre, porte, serrure, passage, grotte, lieu de retraite. Qu'est-ce donc que ce rocher ouvert, d'où jaillit la lumière du matin ? Sheila McTighe (1996) a mis en relation ce curieux motif avec le célèbre paysage antique découvert lors des travaux de construction du palais Barberini et qu'avait fait copier Cassiano Dal Pozzo pour sa collection de dessins. On l'interprétait au XVII^e siècle comme une représentation de la grotte des nymphes, source de la régénération de l'âme. Mais ce rocher « ouvert » nous évoque plus encore l'autre prodige auquel est associée la manne descendue du ciel : le rocher que frappa Moïse et duquel s'écoula de l'eau destinée à abreuver son peuple, une pierre qui serait selon saint Paul l'image énigmatique du Christ : « Ils ont tous mangé d'une même viande spirituelle, ils ont tous bu d'un même breuvage spirituel, car ils buvoient de la pierre spirituelle qui les suivoient et la pierre était Christ » (1 Cor, X, 1-4). Un rocher qui serait encore, selon Philon d'Alexandrie, l'image de la « sagesse divine », laquelle « abreuve les âmes qui aiment Dieu » et « se remplissent de la manne ».

On se doit de prêter attention à la figure abritée par ce rocher : un homme solitaire plongé dans la méditation, dans l'intériorité de son âme, comme dans un exercice de pénitence. Or, de nouveau, le repentir, la confession des péchés sont une préparation à cette rencontre avec Dieu qu'est la célébration eucharistique. Cheminer dans le désert de Poussin, c'est suivre la lumière de la grâce divine, c'est atteindre le rocher-porte en coopérant par l'exercice des vertus : charité, foi et espérance, mais aussi sagesse et pénitence. **M. S.**

Moïse exposé sur les eaux

Huile sur toile

H. 149,5; l. 204,5 cm

Oxford, Ashmolean Museum. A 791

© Ashmolean Museum, University of Oxford

Publié pour la première fois par Anthony Blunt en 1950 dans le cadre des fameuses « Poussin Studies » du *Burlington Magazine* (ici le quatrième texte), c'est le dernier chef-d'œuvre de l'artiste sur le thème de Moïse, qui lui était si cher. Poussin s'inspire ici du texte de l'*Exode*, II, 3-4, mais également de Flavius Josèphe, qui précise les noms des protagonistes, auxquels il donne ainsi plus de réalité. Poussin a sans doute aussi utilisé Philon d'Alexandrie, qui décrit en détail les émotions éprouvées par les parents de Moïse. Le peintre a disposé



les personnages avec le plus grand soin pour exprimer toute l'intensité du drame en train de se jouer : la mère de Moïse, Jocabed, vient de pousser sur le Nil le panier de jonc où repose son enfant. D'un regard chargé d'angoisse, elle interroge son époux, Amram, qui se détourne, drapé dans sa douleur, mais inflexible. Il ne prête pas attention au petit Aaron, le frère aîné de Moïse, qui, derrière lui, regarde sa mère sans comprendre. L'espoir vient de l'attitude de la sœur aînée de Moïse, Myriam, laquelle incite à la discrétion en désignant du doigt la suite de la fille de Pharaon, Thermutis, qui s'approche au loin. Elle annonce ainsi le dénouement heureux de la scène. Poussin donne une forte dimension humaine à l'épisode, ce qui lui permet d'insister sur la *réalité* de l'histoire, donc sur le sens littéral du texte biblique.

Mais plusieurs détails de la composition ne laissent aucun doute sur le fait que ce sens littéral doit être complété par un sens figuré : la présence au second plan à droite d'un arc, d'un carquois, d'un bâton recourbé, de cymbales et d'une flûte de Pan a longtemps intrigué [...]. En 1998, Henry Keazor a découvert la source dont Poussin s'est directement inspiré : une gravure de Giulio Bonasone d'après Jules Romain montrant Pan auprès d'une jeune femme portant une corne d'abondance [...] L'ensemble des symboles représentés par Poussin dans le tableau d'Oxford renvoie donc indiscutablement à la figure de Pan. La présence de cette divinité a de quoi surprendre, mais on ne peut manquer de faire la relation avec la célèbre remarque de Loménie de Brienne à propos du *Moïse sauvé des eaux* peint par Poussin pour Pointel : « c'est Moïse: le Mosché des Hébreux, le Pan de l'Arcadie, le Priape de l'Hellespont, l'Anubis des Égyptiens ». Dans sa *Demonstratio Evangelica* publiée en 1679, Pierre Daniel Huet a identifié Moïse avec Pan, mais aussi avec Priape et Anubis [...].

Si elle est postérieure au tableau de Poussin, la *Demonstratio Evangelica* procède d'un terreau commun : une exégèse comparatiste reconnaissant dans les divinités païennes l'ombre des vérités de la révélation chrétienne. Les attributs de Pan s'expliquent non seulement par son identification typologique avec Moïse, mais aussi par la relation établie depuis la Renaissance entre Pan et le Christ : en 1532, Rabelais écrivait la chose suivante : « cette interprétation [Pan = Christ] ne me semble pas si détestable, car, à bon droit, il [le Christ] peut être dit en grec, *Pan*, vu qu'il est notre Tout » ; en 1580, Goropius décrivait le Christ comme le « grand Pan » et précisait : « Pan était le dieu des bergers. Qui donc est le vrai dieu des bergers sinon le Christ ? » En 1614, Giovanni Battista Marino énumérait les multiples correspondances entre les figures de Pan et du Christ ; Huet conclut cette tradition en écrivant que le Christ est « le vrai Pan » et en rappelant, d'après Plutarque, que l'épisode de la mort de Pan eut lieu sous Tibère, qu'il est donc contemporain de la mort du Christ.

Dans le tableau de Poussin, Pan comme Moïse renvoient de même au Christ : Pan, d'après une tradition humaniste comparatiste ; Moïse, d'après l'exégèse chrétienne, qui en fait une préfigure du Christ, et de l'épisode de Moïse exposé, le type de l'exposition du Christ : « Allégoriquement, Moïse dans son panier figure le Christ : l'un et l'autre exposés, le premier au jugement de la Providence, le second pour le Salut des hommes ». Cette double exégèse visuelle, typologique et comparatiste, nous paraît donc constituer le cadre le plus pertinent pour l'interprétation du tableau de Poussin, plutôt que l'énigme rhétorique pratiquée dans les collèges jésuites, comme Matthieu Somon l'a proposé en 2011. [...]

[Le tableau] est d'une grande poésie, parfaitement analysée par Denis Mahon, lequel souligne « l'humidité générale » qui envahit le tableau, les « reflets calmes dans l'eau », l'architecture qui semble « surgir au milieu du paysage » et les personnages « dominés par la nature ». L'œuvre constitue assurément l'un des trésors de l'Ashmolean Museum, où sa présentation sur un tissu rouge écarlate, dont nous nous sommes inspirés pour l'exposition, le sublime encore. **N. M.**



L'Annonciation

Huile sur toile

H. 104,3; l. 103,1 cm

Inscription: POVSSIN. FACIEBAT. /

ANNO.SALVTIS.MDCLVII./

ALEX.SEPT.PONT.MAX

REGNANTE. / .ROMA

Londres, The National Gallery, NG 5472

© The National Gallery, Londres, Dist.

RMN-Grand Palais / National Gallery

Photographic Department

Anthony Blunt a parfaitement analysé la singularité de cette composition. Il a souligné le caractère inhabituel de son iconographie, mais aussi la position « unique » de la Vierge, assise en tailleur sur un coussin, « presque à la manière orientale ». Blunt justifiait cette étrangeté par les recherches archéologiques de Poussin, qui visaient à restituer la vérité historique de la scène représentée. Blunt proposait ensuite un parallèle convaincant entre la Vierge peinte par Poussin et la Sainte Thérèse en extase sculptée par Bernin à la chapelle Cornaro à Rome. Poussin a bien figuré une extase mystique. [...] Mais Poussin a employé des moyens bien différents de ceux de Bernin pour rendre cette extase. Tandis que la sainte Thérèse de Bernin est pâmée, la tête renversée, les bras tombant inertes à ses côtés, la Vierge se tient droite, les bras légèrement pliés. Blunt relève la position des mains, qui ne respecte pas les conventions de l'expression de l'émotion religieuse : « [Poussin] emploie la plus classique de toutes les poses, les mains ouvertes aux doigts étendus, ni contractées ni complètement relâchées ; en réalité les mains de Raphaël. » [...]

Dans la notice qu'il a consacrée à *L'Annonciation* en 2000, Neil McGregor cite à deux reprises le cardinal de Bérulle, qui recommandait d'une part de « traiter les choses et mystères de Jésus » comme « choses vives et présentes et même éternelles », et qui d'autre part fit vœu de servitude à la Vierge. Nous voudrions poursuivre cette lecture bérullienne du tableau de Poussin en l'interprétant non plus comme une Annonciation mais comme une Incarnation. Celle-ci était au cœur de la théologie de Bérulle, qui lui a consacré le premier discours de *l'État des grandeurs de Jésus* : « l'un des premiers et principaux points qu'on nous enseigne en cette école de sagesse et de salut, établie et ouverte au monde, est le sacré mystère de l'incarnation, mystère si élevé, qu'il surpasse la hauteur de toutes les pensées des hommes et des anges ».

Le tableau de Poussin peut être interprété comme une Incarnation à double titre. D'une part en raison de la manière même dont l'artiste a construit sa composition : il n'est plus question d'un dialogue avec l'ange, annonce ou acceptation, mais d'un mystère dont témoigne l'extase de la Vierge. Son front touche le cercle de lumière qui rayonne de la colombe du Saint-Esprit. Ce contexte presque abstrait contribue au caractère iconique de la composition. La solennité de l'inscription et la vue légèrement *da sotto in su* instaurent une distance avec le spectateur. [...]

L'Annonciation constitue assurément l'un des sommets du sentiment religieux dans l'art de Poussin et dans toute la peinture du XVII^e siècle. Elle évoque le « secret perdu des peintres d'icônes », d'après Marc Fumaroli, qui a lui rendu un hommage d'une grande éloquence en 1994 : « cette icône d'une simplicité bouleversante est peut-être le chef-d'œuvre absolu de Poussin, la confiance la plus mystérieuse et la plus entière qu'il ait faite sur la chambre secrète de son art et de son âme parvenus à maturité. Le geste qu'il a inventé pour la Vierge, en tailleur à même le sol, les bras et les paumes ouverts, les yeux fermés sont l'expression la plus sobre à la fois de l'abandon à la grâce, et de la vision intérieure ». **N. M.**



Paysage de tempête avec Pyrame et Thisbé

Huile sur toile

H. 192,5; l. 273,5 cm

Francfort, Städelsches Kunstinstitut. Inv. 1849

© U. Edelmann - Städel Museum - ARTOTHEK

Le *Paysage de tempête avec Pyrame et Thisbé* est le chef-d'œuvre de Nicolas Poussin. Aucun peintre avant lui n'a su restituer avec autant d'intensité dramatique la puissance des forces de la nature et la fragilité de la condition humaine ; aucun n'a su associer si étroitement la beauté supérieure de l'art – source de cette *delectatio* qui était pour Poussin la fin de la peinture – et le sujet tragique et violent qu'elle inspire ; aucun n'a su donner à voir avec autant de clarté le chaos du monde comme le miroir harmonieux de l'ordre de l'univers. Le tableau remplit l'âme de son effroyable beauté.

Ce chef-d'œuvre, le plus grand paysage que Poussin ait jamais exécuté, peint durant l'année 1651 pour son ami Cassiano Dal Pozzo, a suscité une abondante littérature, parfois contradictoire ; il est aussi l'une des rares peintures à propos desquelles Poussin lui-même se soit livré. Dans une lettre adressée à son ami Jacques Stella, le peintre lui annonce qu'il vient de terminer une composition aussi ambitieuse qu'insolite : « J'ai essayé de représenter une tempête sur terre, imitant le mieux que j'ai pu, l'effet d'un vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluie, d'éclairs et de foudres qui tombent en plusieurs endroits, non sans y faire du désordre. Toutes les figures qu'on y voit, jouent leur personnage selon le temps qu'il fait ; les unes fuient au travers de la poussière et suivent le vent qui les emporte ; d'autres au contraire vont contre le vent et marchent avec peine, mettant leurs mains devant leurs yeux. D'un côté un berger court et abandonne son troupeau, voyant un lion, qui, après avoir mis par terre certains bouviers, en attaque d'autres, dont les uns se défendent et les autres piquent leurs bœufs et tâchent de se sauver. Dans ce désordre, la poussière s'élève par gros tourbillons. Un chien assez éloigné aboie et se hérissé le poil, sans oser approcher. Sur le devant du tableau, l'on voit Pyrame, mort et étendu par terre, et auprès de lui Thisbé qui s'abandonne à la douleur. »

À lire Poussin, le sujet principal n'est pas le mythe de Pyrame et Thisbé mais une « tempête », « une tempête sur terre ». Si Poussin se fait si précis, c'est que la « tempête » est ordinairement au XVII^e siècle un sujet maritime [...]. Or, dans cette tempête en terre ferme inventée par Poussin, où la fureur règne, [...] comme dans une tempête de mer, le vaste lac qui est le cœur de la composition n'est curieusement ni déchaîné ni même agité ; il est au contraire et de manière énigmatique une étendue paisible, impassible, immobile. La puissance statique du lac contraste avec le déchaînement des éléments, de même qu'elle s'oppose à l'orage des passions humaines dont il est l'arrière-plan. Car, conformément à l'épisode tragique relaté par Ovide dans ses *Métamorphoses*, la belle Thisbé va bientôt se donner la mort, incapable de survivre à Pyrame dont elle est passionnément éprise. Les deux jeunes amants, voisins d'habitation, s'aimaient depuis toujours, mais contre la volonté de leurs parents. C'est par l'interstice d'un mur mitoyen que les deux amoureux avaient pu entretenir leur passion interdite, sans jamais se voir, jusqu'au jour où Pyrame proposa à Thisbé de le retrouver secrètement dans un bois, à la tombée de la nuit. Mais la jeune fille, parvenue la première au lieu du rendez-vous, dut s'enfuir effrayée par un lion. Dans sa course, elle perdit son voile, que l'animal féroce ensanglanta. Pyrame, arrivé peu après, découvrit le voile maculé de sang, et, persuadé que Thisbé venait de périr sous les crocs de la bête, se donna la mort. Thisbé, revenue sur les lieux, découvrit le corps de son amant – c'est ici la scène représentée. Comprenant la méprise, elle « s'abandonne à la douleur », puis à la mort pour rejoindre à jamais l'être aimé.

Au récit ovidien, qui ne fait nullement état de tempête, d'orage, de chien aboyant, de bouviers ni même de lac, Poussin ajoute un vaste paysage de chaos du monde, où la puissance des éléments emporte les hommes, quoi qu'ils décident, mais où règne un lac à l'impénétrable tranquillité. La singularité de la composition a donné lieu à de nombreuses interprétations [...] Nous pensons, avec Alain Mérot, que « ces grands paysages où Poussin s'efforce de cerner la notion de destin ne sauraient être séparés de ses méditations chrétiennes ».

Le tableau s'offre [...], selon nous, comme la synthèse des réflexions que mène l'artiste sur la toute puissance de la Fortune-Providence, et il n'est pas nécessaire d'avoir lu Socrate ou Cicéron, Juste Lipse ou Charron pour peindre cette fortune de terre tant le thème de l'homme dans la tempête des éléments est depuis Boèce et saint Augustin l'un des grands sujets de la philosophie morale et de la littérature religieuse.

C'est dans le *De Ordine* de saint Augustin que s'esquissent selon nous les principales sources de cette tempête sublunaire, où le chaos apparent du monde et l'aveuglement des hommes masquent l'ordre caché de la Providence. Sous une forme dialoguée avec son ami poète Licentius, saint Augustin développe une réflexion philosophique sur l'ordre de l'univers dont la divine beauté n'est accessible qu'aux âmes supérieures. Alors que l'évêque d'Hippone craint que son ami ne s'étourdisse à « chanter Pyrame » et ne s'éloigne de la sagesse (III, 8), il l'invite non pas à renoncer à la poésie mais à la consacrer à la philosophie. Aussi l'exhorte-t-il à chanter la mort de Pyrame et Thisbé en poète-philosophe. [...]

Ici, Poussin ne cherche pas seulement à chanter en peinture la folie amoureuse de Pyrame et Thisbé en utilisant la rhétorique de l'émotion propre à l'esthétique du Sublime, l'artiste traduit dans la matière des couleurs les conceptions théologiques du patriarche : donner à voir la beauté de l'ordre dans le désordre apparent du monde. Tout d'abord l'ordre du monde comme déroulement et enchaînement causal des choses. Les événements ne procèdent en rien du « hasard », rappelle saint Augustin, mais ne sont que l'expression de la Divine Providence. Ainsi Thisbé, le lion, le voile ensanglanté, la méprise et la mort sont autant de causes et d'effets qui dessinent la trame de la tragédie sous l'œil de la Providence. Ensuite l'ordre du monde comme hiérarchie ordonnée de la nature, depuis les choses inanimées propres au monde sensible, les végétaux, les animaux, jusqu'aux hommes, que la raison rend supérieurs et unit à Dieu. Mais ce vaste paysage ne saurait être réduit au récit des péripéties enchaînées d'ici-bas ni au rappel du bel ordonnancement du monde qui distingue la férocité animale du lion de l'intelligence de l'homme, pour peu que les passions ne l'aveuglent pas. La toile, par son immensité, invite celui qui la contemple à s'y absorber, à contribuer à cet ordre du beau, conformément de nouveau aux conceptions de saint Augustin. Car l'ordre divin, c'est aussi y participer par la pratique des vertus et des savoirs, c'est être de ceux « qui envisagent les écueils et les orages de cette vie avec un front noblement élevé », et non de ceux « à la vue rétrécie » qui sont incapables d'envisager « la liaison et l'harmonie universelle » et d'« embrasser dans l'ensemble et dans le détail ces emblèmes qui concourent à l'unité d'un beau tableau ». En ce sens, conformément à l'esthétique augustiniennne, l'œuvre de Poussin, dont les motifs iconographiques comme éclatés contribuent à l'harmonie du tout, invite l'œil à ce travail de l'esprit : baigner son regard dans le lac paisible du paysage, à la fois « œil divin du peintre », miroir de l'âme et lien d'amour qui « unit à l'Intelligence les âmes cultivées ». Voir abstraitement l'ordre de l'univers, c'est « se connaître », « s'habituer longtemps à se retirer de ses sens, à replier son esprit sur lui, à se maintenir à l'intérieur », dit encore saint Augustin. Le point focal du vaste paysage, cœur de la composition autour duquel s'organise le désordre apparent du monde, est le point final du *De Ordine* de saint Augustin. S'unir à Dieu, c'est être un homme sage, et

Du sage seulement, on peut dire en toute vérité :

Ille, velut pelagi rupes immota, resistit.

Comme un roc immobile, il résiste aux flots de la mer (Virgile, *Énéide*, VII, 586).

Mais Nicolas Poussin, en peintre poète inspiré par Virgile, en peintre philosophe lecteur de saint Augustin, propose une variation harmonique : comme un lac immobile, il résiste aux tempêtes de la terre. **M. S.**

Les Quatre Saisons

Le Printemps ou *Le Paradis terrestre*

Huile sur toile H. 118; l. 160 cm. Paris, musée du Louvre, département des Peintures

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle

Le cycle des *Quatre Saisons* constitue, avec l'*Apollon amoureux de Daphné* du Louvre, le dernier chef-d'œuvre de Poussin, bien que la datation précise et l'ordre dans lequel les quatre toiles ont été exécutées demeurent inconnus. [...] *Le Déluge* et *L'Été* furent l'objet de conférences à l'Académie royale de peinture et de sculpture : par Nicolas Loir le 4 août 1668 pour *Le Déluge*, par Sébastien Bourdon le 2 mai 1671 pour *L'Été*. Il ressort de ces textes que l'on considérait les *Quatre*



Saisons comme des œuvres belles mais difficiles : elles étaient admirées mais critiquées comme n'étant pas suffisamment « finies », et ayant été peintes lors du « déclin » de l'artiste. Félibien écrit que « si l'on voit dans ces tableaux la force et la beauté du génie du peintre, on y aperçoit aussi la faiblesse de sa main ».

[...] Comme l'a démontré Richard Verdi, *L'Hiver* ou *Le Déluge* a été le tableau le plus admiré du cycle. William Hazlitt le qualifiait de « plus beau paysage historique au monde ». [...] La fascination que *Le Déluge* exerçait continua d'opérer tout au long du XIX^e siècle. [...]

Les *Quatre Saisons* ont suscité une vaste littérature, dont une part importante a été consacrée au choix des sujets que Poussin a associés à chacune des Saisons. On n'en connaît aucun précédent, les saisons étant habituellement figurées par des allégories, des divinités, ou bien par les « travaux » agricoles correspondant à ces périodes de l'année. En 1956, Willibald Sauerländer a été le premier à proposer une interprétation globale du cycle fondée sur l'exégèse. L'historien a bien vu que les sujets bibliques choisis par Poussin avaient tous les quatre donné lieu à une exégèse très riche. Pour Sauerländer, Poussin a voulu représenter les quatre âges de l'histoire humaine : *Le Paradis terrestre* (*Le Printemps*) évoquant le temps avant la Loi ; *La Grappe de Canaan* (*L'Automne*), le temps sous la Loi ; *Ruth et Booz* (*L'Été*), le temps après la Loi ; enfin *Le Déluge* (*L'Hiver*), la fin des temps et le Jugement dernier. On voit immédiatement que cet ordre ne correspond pas à l'ordre naturel des saisons, ce qui a suscité de nombreuses critiques. [...] S'il nous semble que le point de départ de l'historien allemand était le bon, en l'occurrence l'exégèse, l'interprétation à donner au cycle, doit être différente. En effet, il faut souligner combien les trois premiers sujets sont toujours étroitement associés au Christ : il est le nouvel Adam (*Le Printemps*), il est le « rejeton de Jessé », petit-fils de Ruth et de Booz (*L'Été*) ; il est également la grappe mystique évoquée par celle de Canaan (*L'Automne*). Seul l'épisode du Déluge associe généralement, comme l'a indiqué Sauerländer, l'arche de Noé à l'Église et non au Christ. Mais saint Augustin considérait l'arche comme un type du Christ lui-même. Il rapprochait l'ouverture placée sur le côté de l'arche du coup de lance donné au Christ sur la Croix ; il concluait : « dans l'arche, certaines choses se rapportent au Christ, d'autres à l'Église, mais en somme, tout revient au Christ ».



L'Été ou *Ruth et Booz*

Huile sur toile H. 118; l. 160 cm.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle



L'Automne ou La Grappe de Canaan

Huile sur toile H. 118; l. 160 cm.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle

Nous sommes convaincus que Poussin a été profondément marqué par la pensée de saint Augustin et que l'on peut proposer une exégèse augustinienne des *Quatre Saisons*, faisant du Christ la signification cachée commune aux quatre compositions. L'interprétation des *Quatre Saisons* ne peut se limiter à la typologie biblique : Poussin a inscrit le cycle dans la tradition antique fondée sur la symbolique du chiffre quatre. Le nombre des saisons correspond au nombre des éléments, qui sont subtilement évoqués dans chacun des sujets représentés : l'Air (le souffle de Dieu passant sur le paradis terrestre) pour *Le Printemps* ; le Feu (la chaleur de la saison) pour *L'Été* ; la Terre (la fertilité miraculeuse de Canaan) pour *L'Automne* ; l'Eau (du Déluge) pour *L'Hiver*. Les quatre compositions ont également été fréquemment associées aux quatre heures du jour (cf. Blunt), même si cette correspondance nous semble plus difficile à établir. En outre, Poussin s'est inspiré de la manière traditionnelle de représenter les allégories des Saisons telles qu'elles sont décrites dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Celui-ci attribuait les fleurs au Printemps, les épis de blé à l'Été, les grappes de raisin à l'Automne, et les frimas et la glace à l'Hiver. Ces attributs s'accordent aux sujets bibliques choisis par Poussin : fleurs du paradis terrestre pour *Le Printemps*, épis de blé des champs moissonnés de Booz pour *L'Été*, grappe de raisin géante de la terre de Canaan pour *L'Automne* et enfin la pluie du Déluge pour *L'Hiver*.

Dans les *Quatre Saisons*, Poussin a donc réussi une synthèse unique entre les deux traditions, antique et chrétienne, qui ont inspiré toute son œuvre. Ces quatre grandes compositions ont dû représenter un effort considérable dans les dernières années de l'artiste, qui était affaibli par la maladie, dont le tremblement de la main était désormais permanent, et qui savait la mort toute proche. Elles paraissent hors du temps et de l'espace. La poésie poignante de ces grands paysages s'impose en premier lieu, puis les multiples résonances sacrées et profanes que nous avons évoquées viennent enrichir le regard et inviter à la contemplation. **N. M.**



L'Hiver ou Le Déluge

Huile sur toile H. 118; l. 160 cm.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle

Autour de l'exposition - sommaire

Visites-conférences, guide multimédia, cycle de visites, atelier	page 32
Publications	page 33
Manifestations à l'auditorium du Louvre	page 35



L'Assomption. Vers 1629 ? Huile sur toile.
H. 134,4; l. 98 cm. Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund. Inv. 1963.5.1
© National Gallery of Art, Washington

Visites guidées dans l'exposition

Les samedis à 11h30, les jeudis à 14h30 et les mercredis à 19h.

Application téléchargeable / Guide multimédia

Enrichissez votre visite de l'exposition grâce à l'application mobile !

Téléchargez-la en amont de votre visite et découvrez une sélection d'œuvres commentées par les commissaires de l'exposition. Repérez-vous grâce au plan interactif et retrouvez toutes les informations pratiques liées à la vie du musée et à son activité.

Cycle de visites

- La peinture religieuse au temps de Nicolas Poussin

Les 20 et 27 mai, le 3 juin à 14h30.

- Poussin et son temps

Les 11, 18 et 25 mars à 14h30.

Atelier

Face aux œuvres, le croquis

Trois séances de cet atelier d'initiation au croquis et au dessin dans les salles du musée sont proposées en lien avec les expositions « Poussin et Dieu » et « La fabrique des saintes images ».

Les 15 avril, 6 et 27 mai à 18 h 30.

Publications

Catalogue de l'exposition

Poussin et Dieu

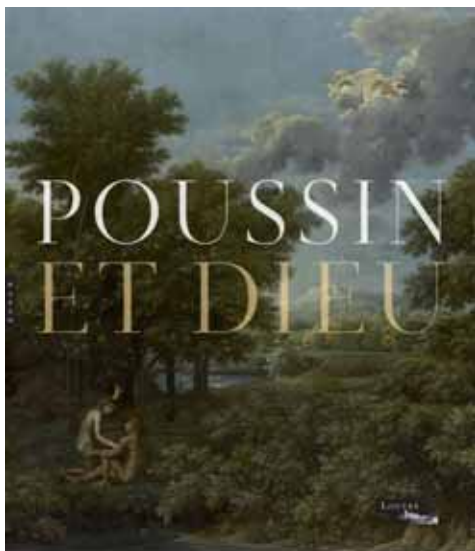
Sous la direction de Nicolas Milovanovic et Mickaël Szanto

AUTEURS

Nicolas Milovanovic, Mickaël Szanto, Marc Fumaroli, Frédéric Cousinié, Alain Mérot, Marianne Cojannot-Leblanc, Jonathan Unglaub, Milovan Stanić, Henri Keazor, Olivier Bonfait, Florence Buttay, Clélia Nau, Élisabeth Ravaud, Helen Glanville.

SOMMAIRE

- Introduction
- Poussin : de la spiritualité romaine à la spiritualité française
- Les apparitions du Christ
- Les grâces secrètes
- Les tableaux d'autel
- Les commanditaires de Poussin
- Poussin et saint Paul
- Poussin et le Temps
- Symbolique et exégèse chrétienne
- Du motif au signe
- La *Manne* et ses lectures
- La Fortune et la Providence
- Le paysage entre sacré et profane
- Étude scientifique de deux *Saintes Familles* de Poussin
- Étude scientifique et interprétation des tableaux sacrés de Nicolas Poussin
- Catalogue



Coédition : Hazan / musée du Louvre éditions

Pages : 384

Format : 24,5 x 28,5 cm

Relié

350 illustrations

ISBN : 9782754108263

Prix (TTC) : 45 €

Ouvrage réalisé avec le soutien de Arjowiggins Graphic

Et aussi :

Album de l'exposition

de Nicolas Milovanovic et Mickaël Szanto

Coédition : Hazan / musée du Louvre éditions

Pages : 48

Format : 24,5 x 28,5 cm

Broché

50 illustrations

Prix (TTC) : 8 €

Ouvrage réalisé avec le soutien de Arjowiggins Graphic

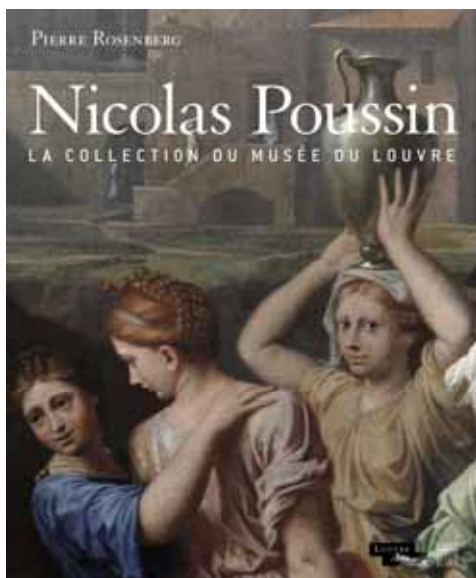
CONTACT PRESSE / Hazan

Agence Catherine Dantan

Aurélié Dudoué

Tél. : 01 40 21 05 15

aurelie@catherine-dantan.fr



Couverture provisoire

Coédition : Somogy / musée du Louvre éditions
 Pages : 400
 Format : 24,6 x 30 cm
 Volume relié
 250 illustrations
 ISBN : 978-2-75720-918-9
 Distribution : UD.
 39 €

Éditions Faton
 2 tomes
 Pages : 864 pour les 2 tomes
 Format : 21,5 x 28,5 cm
 Relié
 400 illustrations environ
 Prix (TTC) : 128 €

CONTACT PRESSE / Éditions Faton
 Olivier Fabre
 Tél. : 03 80 40 41 21
 olivier-fabre@faton.fr

Les Tableaux de Nicolas Poussin au musée du Louvre

Catalogue raisonné établi par Pierre Rosenberg.

Nicolas Poussin est l'un des plus grands noms de la peinture française du XVII^e siècle. Peintre d'histoire, de compositions religieuses, mythologiques, à personnages, ou encore de paysages animés, c'est un représentant majeur du classicisme pictural.

Le musée du Louvre conserve une quarantaine de ses tableaux, ici étudiés de manière exhaustive par Pierre Rosenberg, l'un des plus grands spécialistes du peintre. Chaque œuvre est accompagnée d'une notice illustrée, et pourvue d'un historique approfondi, d'une bibliographie complète, des œuvres en rapport. Leur étude aussi complète que possible permet d'établir un bilan des connaissances sur ce magnifique ensemble.

Et aussi

Nicolas Poussin

La collection *Les écrits de Jacques Thuillier*

Sous la direction de Serge Lemoine

Préface de Nicolas Milovanovic

Ce *Nicolas Poussin* de Jacques Thuillier prend place dans une collection entamée en 2014, « Les Écrits de Jacques Thuillier », dirigée par Serge Lemoine. Cette édition invite à la (re)découverte de Poussin, au moment où l'on commémore le 350^e anniversaire de sa mort avec de nombreuses conférences, un colloque à l'INHA et, surtout, la grande exposition au musée du Louvre.

Les deux tomes des écrits de Jacques Thuillier sur le peintre Nicolas Poussin (1594-1665) réunissent pratiquement le travail d'une vie, depuis la publication des Actes du colloque international *Nicolas Poussin* en 1960, jusqu'au projet de publication de la correspondance de Poussin. Le premier tome rassemble les grands textes de Jacques Thuillier sur Poussin, tandis que le deuxième tome réunit sa documentation et des travaux plus techniques, avec son catalogue illustré.

La réunion de ces textes offre l'opportunité de saisir d'un bloc l'évolution et les progrès de la recherche sur Poussin au cours des cinquante dernières années. Grâce à leur précision analytique et à leur souci d'anticipation, les travaux de Jacques Thuillier gardent toute leur pertinence et leur actualité pour les chercheurs, mais aussi pour les collectionneurs et les marchands : son catalogue des peintures (1994) et ses notices détaillées sur les œuvres de jeunesse de Poussin (1995) restent au service des découvertes d'aujourd'hui et de demain. Mais il ne s'agit pas que des seuls spécialistes. Par leur élégance, leur clarté et leur sensibilité, les travaux de Jacques Thuillier remettent généreusement ce peintre complexe à la portée du grand public.

Manifestations à l'auditorium du Louvre

CONFERENCES ET RENCONTRES

Présentations d'expositions



Nicolas Poussin, *L'Inspiration du poète*, musée du Louvre © Musée du Louvre / E. Lessing

Poussin et Dieu

par Nicolas Milovanovic, musée du Louvre et Mickael Szanto, Université Paris-Sorbonne.

Jeudi 9 avril à 12 h 30

La fabrique des saintes images. Rome - Paris, 1580 - 1660

par Philippe Malgouyres et Louis Frank, musée du Louvre.

Lundi 6 mai à 12 h 30

Initiation à l'histoire des arts

Poussin est un monde

Par Alain Mérot, *université Paris-Sorbonne*.

L'art de Nicolas Poussin (1594-1665) est réputé difficile et réservé aux seuls initiés. Peu de peintres ont autant réfléchi sur les moyens et les fins de leur art ; peu ont su créer un monde aussi complet et captivant dans lequel l'homme est sans cesse confronté à Dieu, à la nature et à l'histoire. Ce cycle de cours se propose de fournir les clés essentielles à l'intelligence et à la jouissance de cette création de haute poésie, en offrant un parcours à travers les œuvres et le travail du peintre.

Les visages de Poussin

A partir des portraits et autoportraits du peintre ainsi que de ses lettres, on esquissera sa biographie en s'efforçant de le situer au plus juste dans son temps mais aussi de préciser la place exceptionnelle qu'il occupe dans l'histoire de l'art et, plus généralement, dans la culture occidentale.

Jeudi 12 mars à 19 h

Les lieux de Poussin

Né en Normandie, aux Andelys, Poussin commence sa carrière à Paris, avant de rejoindre Rome, où il passera quasiment tout le reste de sa vie. La présentation des différents lieux où il a vécu permettra de préciser les étapes de sa carrière.

Jeudi 19 mars à 19 h

Poussin au travail

Poussin peint lentement, surtout dans la seconde partie de sa carrière. Chaque œuvre est longuement méditée. Il construit son tableau en s'aidant de maquettes et de figurines. Méthode laborieuse, qui ne laisse rien au hasard et explique la tension exceptionnelle de ses compositions.

Jeudi 26 mars à 19 h

Savoir « lire » le tableau

Les tableaux d'histoire comme les paysages inventés par Poussin réclament du spectateur un regard attentif. Les compositions obéissent à certains rythmes, rapides ou lents, durs ou souples, en accord avec les sujets traités. La couleur et la lumière apportent à ces discours – ou plutôt à ces poèmes – leur éloquence propre.

Jeudi 2 avril à 19h



Nicolas Poussin, *Autoportrait*, musée du Louvre © Musée du Louvre dist. RMN / J.-G. Berizzi



Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, musée du Louvre
© Musée du Louvre dist. RMN / M. Beck-Coppola

L'Œuvre en scène

La Récolte de la manne de Poussin

Par Nicolas Milovanovic, musée du Louvre et Mickael Szanto, Université Paris-Sorbonne.

C'est l'une des œuvres les plus fascinantes et les plus commentées de Poussin. Elle montre le miracle de la manne tombée du ciel pour nourrir le peuple hébreu dans le désert, évocation de la grâce divine et préfiguration de l'eucharistie. Rivalisant avec le poète dramatique, Poussin réalise un chef-d'œuvre d'expression en rompant volontairement l'unité de temps et d'action.

Mercredi 15 avril à 12 h 30

Lecture

Nicolas Poussin, l'Amitié embrassant la Peinture

Lecture par Jacques Gamblin d'extraits du livre d'Alain Mérot (Nouvelles éditions Scala, collection Ateliers imaginaires, 2013).

Alain Mérot a écrit un livre original et romanesque sur Nicolas Poussin qui propose une autre façon de raconter l'histoire de l'art. Il brosse un portrait sensible et vivant du peintre à travers le témoignage de Camillo Massimo, cardinal italien qui évoque la fin de vie du peintre dont il était l'ami et le protecteur. Ces réflexions offrent un parcours à travers les œuvres et le travail du peintre que le comédien Jacques Gamblin incarne avec l'intelligence palpitante, la sensibilité et l'élégance qu'on lui connaît.

Jeudi 16 avril à 20 h 30

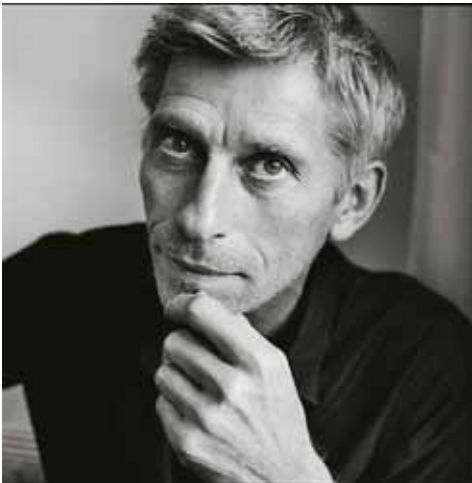
Conférence / Rencontre

Tableaux, catalogues, expositions. Poussin-Velázquez, regards croisés

Par Pierre Rosenberg, de l'Académie française et Jonathan Brown, New York University.

Velázquez et Poussin sont contemporains. Ils ont pu se rencontrer deux fois à Rome en 1630 et en 1649-50. L'un est le peintre officiel d'un roi à la tête d'un atelier, l'autre est un solitaire. Quel regard l'Espagnol a-t-il pu porter sur Poussin ? Que pouvait penser Poussin de la peinture de Velázquez ? Les deux spécialistes incontestés des artistes vont tenter de répondre à ces questions et confronter dans leurs pratiques de l'histoire de l'art, les problèmes posés par l'exercice du catalogue et les enjeux de l'exposition.

Jeudi 28 mai à 18 h 30



Jacques Gamblin. Photographe Matias Corral

Et aussi

Colloque hors les murs

Poussin : entre paganisme et christianisme

Organisé par le centre Chastel de l'Université Paris-Sorbonne en collaboration avec le musée du Louvre.

Mardi 9 et mercredi 10 juin à l'auditorium de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)

Cycle de cinéma



Journal d'un curé de campagne
de Robert Bresson © TF1 / Tamasa Distribution

Le sentiment religieux au cinéma. *Éloge de la grâce.*

Comment transcrire à l'écran le sentiment religieux, le doute et l'engagement, le désir de rédemption ou de transcendance, la foi et le mystère chrétiens ? Ce fut bien souvent en puisant dans leur propre expérience spirituelle tout en empruntant des voies esthétiques allant de la forme épurée au baroque le plus flamboyant que quelques cinéastes réussirent à traduire, comme le prônait Robert Bresson, le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant.

Ordet (La Parole)

De Carl. T. Dreyer, Dan., 1955, 123 min, nb.

Après *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), Dreyer se fait le peintre du mystère chrétien avec *Ordet*, portrait de deux familles divisées par leurs désaccords religieux et auxquelles, finalement, l'évidence de la parole s'impose grâce au miracle.

Samedi 11 avril à 14h30



Thérèse d'Alain Cavalier © Studio Canal / Tamasa Distribution

Journal d'un curé de campagne

De Robert Bresson, Fr., 1951, 110 min, nb.

D'après le roman de Georges Bernanos. L'épure de la mise en scène exprime avec intensité les tourments spirituels d'un jeune curé à la santé fragile face au vide spirituel qu'il découvre dans sa première paroisse.

Samedi 11 avril à 17h30

Thérèse

D'Alain Cavalier, Fr., 1986, 94 min, coul.

Ni biographie ni reconstitution historique, le film évoque la figure radieuse de Thérèse de Lisieux et son combat contre le doute.

Film présenté par Charlotte Garson et **discussion avec Alain Cavalier**

Dimanche 12 avril à 14h30



Bad Lieutenant d'Abel Ferrara
© Wildside / Wizzmedia

Lumière silencieuse

De Carlos Reygadas, Mex., 2007, 142 min, coul.

Empreinte de naturalisme et de poésie, cette chronique située dans l'univers des Mennonites du nord du Mexique rappelle le miracle d'*Ordet*.

Dimanche 12 avril à 17h

Bad Lieutenant

D'Abel Ferrara,

E.-U., 1992, 96 min, coul.

L'évocation, aussi sombre que réaliste, de la descente aux enfers d'un policier new-yorkais corrompu cherchant la rédemption.

Dimanche 12 avril à 20h



L'Évangile selon Saint Matthieu de Pier Paolo Pasolini © Carlotta

L'Évangile selon saint Matthieu

De Pier Paolo Pasolini, It., 1964, 133 min, nb.

Cinquante ans après sa sortie, le film vient d'être réhabilité par l'Église catholique, qui le qualifie de chef-d'œuvre, probablement le meilleur film jamais tourné sur Jésus.

Mercredi 15 avril à 20h

Je vous salue Marie

De Jean-Luc Godard, Fr., Suisse, G.-B., 1985, 107 min, coul.

Cette transposition à l'époque moderne de l'histoire de Marie déchaîna les passions : malgré ses audaces blasphématoires, le film incarnait-il un retour du religieux au cinéma ?

Lundi 20 avril à 20h

Concert



Ensemble Correspondances © Molina Visuals

Ensemble Correspondances

Sebastien Daucé, direction

Rossi

La Cecità del misero mortale, oratorio ; airs spirituels

Landi

Extraits de *Sant'Alessio*

Boësset

Airs à cinq voix sur des parodies spirituelles

Ce concert, au sens de réunion improvisée de musiciens autour de belles musiques, illustre tout ce que Nicolas Poussin a pu entendre pendant sa formation et ses séjours parisiens. Les pièces retenues ici montrent à quel point la musique profane et la musique sacrée sont connectées : les airs polyphoniques les plus à la mode dans le Paris des années 1620-1630 sont adaptés sur des textes sacrés, chantés ici pour la première fois.

Vendredi 3 avril à 20 h



Il Sant'Alessio de Stefano Landi © N. Baruch

Opéra filmé

Il Sant'Alessio

de Stefano Landi, 2007, durée : 2 h 50.

Maîtrise de Caen, les Arts florissants.

William Christie, direction ; Benjamin Lazar, mise en scène.

Avec Philippe Jaroussky (Alessio), Max Emanuel Cenčić (Sposa), Xavier Sabata (Madre), Damien Guillon (Curtio).

Il Sant'Alessio, chef-d'œuvre du compositeur romain Stefano Landi est une œuvre singulière : un drame sacré où se mêlent des éléments de comédie et de critiques de la foi de l'époque de la contre-réforme. Une partition magnifiée par la direction de William Christie et les voix de Philippe Jaroussky et Max Emanuel Cenčić.

Lundi 13 avril à 20 h



Hommage d'un demi-dimanche à un Nicolas Poussin entier © S. Ricci

Spectacle

Hommage d'un demi-dimanche à un Nicolas Poussin entier

Spectacle chorégraphique d'Hélène Iratchet, avec Annabelle Pulcini, Nele Suisalu, Christian Ubl, Hélène Iratchet.

« J'aime les pistes multiples que cet énoncé propose », déclare Hélène Iratchet quand on l'interroge pour percer le mystère du titre alambiqué de son spectacle. Il s'agit d'un collage inspiré par un chapitre du recueil *La Pêche à la truite en Amérique* de l'écrivain Richard Brautigan intitulé *Hommage d'un demi-dimanche à un Léonard de Vinci entier* et par un texte de Claude Lévi-Strauss sur Nicolas Poussin. La chorégraphe s'est inspirée du tableau *Éliezer et Rebecca* (1648), pour composer les costumes, les gestes et les jeux de regards. Sous nos yeux, la peinture prend corps, et devient danse.

Dimanche 26 avril à 16 h

Liste des œuvres exposées

Texte des cartels de l'exposition

Toutes les œuvres, sauf mention contraire, sont de Nicolas Poussin (1594-1665)

Autoportrait dit Chantelou

Huile sur toile

H : 98 x L : 74

Paris, musée du Louvre

Peint en 1650 pour son ami Paul Fréart de Chantelou, l'*Autoportrait* du Louvre est l'icône du peintre savant. D'une main, Nicolas Poussin tient un carnet de dessins pour rappeler l'importance qu'il accorde à l'art du dessin, fondement de la peinture. On notera à l'arrière-plan un profil féminin portant un diadème orné d'un œil. Cet étrange motif a été interprété comme une allégorie de la Peinture embrassée par l'Amitié, mais aussi comme la figure de la Providence divine.

Saint Denis l'Aréopagite

Huile sur toile

H : 177 x L : 110

Rouen, musée des Beaux-Arts

Peint vers 1620 pour orner la chapelle Saint-Denis de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, le tableau est l'une des premières œuvres de Poussin que l'on conserve aujourd'hui. Elle traduit le culte important dont jouissait Denis à Paris. Le martyr de Denis, premier évêque de Paris, est évoqué par le paysage à l'arrière-plan : on voit, aux côtés des corps de Rustique et d'Éleuthère, le saint décapité transportant sa tête depuis Montmartre jusqu'à la plaine où allait être bâtie la basilique consacrée à son nom.

La Mort de la Vierge

Huile sur toile

H : 203 x L : 138

Sterrebeek, fabrique de l'église Saint-Pancrace

Ce grand retable – redécouvert récemment dans une église à Sterrebeek, en Belgique – a été peint en 1623 pour la cathédrale Notre-Dame de Paris, probablement à la demande de Jean François de Gondi (1584-1654), premier archevêque de Paris. L'évêque que l'on voit debout au chevet de la Vierge est saint Denis, premier évêque de Paris, dont différents textes rapportent qu'il aurait assisté, avec les apôtres, à la mort de Marie.

Le Martyre de saint Érasme

Huile sur toile

H : 320 x L : 186

Cité du Vatican, Musei Vaticani

La toile compte parmi les commandes les plus prestigieuses qu'ait reçues Nicolas Poussin. Le grand retable a été peint en 1628 pour orner la chapelle Saint-Érasme de la basilique Saint-Pierre de Rome. On notera que l'idole que pointe du doigt le grand prêtre et auquel Érasme refuse de sacrifier représente Hercule, détail iconographique qui rappelle que le martyr d'Érasme eut lieu sous le règne de Maximien, aussi appelé Maximianus Herculeus, cruel empereur qui vouait un culte particulier au demi-dieu Hercule.

Le Christ au jardin des Oliviers

Huile sur cuivre

H : 62 x L : 49

New York, collection particulière

Le Christ au jardin des Oliviers

Huile sur cuivre

H : 60,3 x L : 47

Los Angeles, collection particulière

Le Christ est peint au jardin des Oliviers, juste avant son arrestation, alors que des anges lui présentent la Croix et les instruments de la Passion. Les trois apôtres, Pierre, Jean et Jacques le Majeur, sont endormis au premier plan. C'est l'un des deux seuls tableaux que Poussin ait peints sur un support de cuivre. La composition est construite sur un puissant contraste d'échelle : les figures monumentales des trois apôtres endormis sont représentées en raccourci au premier plan, tandis qu'au second, le Christ est peint agenouillé face à la Croix, portée par une multitude d'anges baignés d'une lumière surnaturelle.

Le Christ au jardin des Oliviers

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun sur papier bleu

H : 17,4 x L : 24,1

Windsor Castle, Royal Library, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II

L'un des dessins les plus émouvants de Nicolas Poussin et l'un des très rares exécutés sur papier bleu. La feuille a été coupée en deux fragments qui, par un concours de circonstances, ont rejoint les collections royales anglaises au cours du XVIII^e siècle. La partie inférieure a été pliée et déchirée, peut-être par l'artiste lui-même. Il faut souligner l'intensité de l'émotion que l'artiste parvient à susciter grâce à sa maîtrise absolue du lavis, encre diluée posée à la plume, dans une composition fondée sur la prédominance des lignes horizontales.

L'Assomption

Huile sur toile

H : 134,4 x L : 98

Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund

Claude Mellan, d'après Nicolas Poussin

Frontispice Biblia Sacra

Burin

H : 43,3 x L : 31

Paris, Bibliothèque nationale de France

C'est en 1641 que Nicolas Poussin exécuta le frontispice de la *Biblia Sacra*, l'un des premiers ouvrages publiés par la toute nouvelle Imprimerie royale. Trois figures illustrent l'Ancien Testament : dans la partie supérieure, Dieu le Père ; dans la partie inférieure, à gauche, la figure de l'Histoire, ailée parce qu'elle répand de par le monde les faits dignes de la mémoire collective ; et à droite la Prophétie, voilée pour évoquer la nature mystérieuse de la religion, et tenant un sphinx, image de « l'obscurité des choses énigmatiques ».

L'Institution de l'eucharistie

Huile sur toile
H : 325 x L : 250
Paris, musée du Louvre

Le retable a été peint en 1641 pour orner le maître-autel de la chapelle royale du château de Saint-Germain-en-Laye. Le Christ annonce à ses disciples sa mort à venir : « Comme ils mangeaient, Jésus prit le pain et, ayant béni Dieu, il le rompit et le donna à ses disciples, en leur disant : Prenez, mangez ceci est mon corps ; ayant aussi pris un calice et rendu grâce, il leur donna en disant : Buvez-en tous, car ceci est mon sang, le sang de la nouvelle alliance, lequel est répandu pour plusieurs, afin de leur obtenir la rémission de leurs péchés. »

Saint François Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Kagoshima au Japon, dit Le Miracle de saint François Xavier

Huile sur toile
H : 444 x L : 243
Paris, musée du Louvre

Le plus grand tableau d'autel peint par Poussin lui a été commandé à Paris, en 1641, pour le maître-autel de l'église du noviciat des Jésuites, qui se situait près de Saint-Sulpice. L'artiste montre la résurrection à Kagoshima d'une jeune Japonaise. L'épisode est inspiré d'une guérison spectaculaire obtenue par le médecin jésuite Luis de Armeida, qui avait introduit la médecine occidentale au Japon.

L'Assomption de la Vierge

Huile sur toile (soie bleue)
H : 57 x L : 40

Paris, musée du Louvre
Accompagnée par trois anges, la Vierge s'élève au ciel. Le tableau a été peint en 1649-1650 sur une toile de soie à la trame très fine, qui a été colorée en bleu à l'indigo. C'est l'une des œuvres religieuses les plus copiées de Nicolas Poussin.

Le Ravissement de saint Paul

Huile sur toile
H : 148 x L : 120
Paris, musée du Louvre

L'Apparition de sainte Françoise Romaine

Huile sur toile
H : 121 x L : 102
Paris, musée du Louvre

La toile fut probablement peinte durant l'année 1657 à la demande du cardinal Rospigliosi pour commémorer la fin de la peste qui sévissait à Rome depuis 1656. Sainte Françoise Romaine apparaît dans les nuées. La protectrice de Rome, qui consacra sa vie à la piété et aux œuvres de charité, mourut en 1440. Elle tient dans ses mains les flèches tirées par la Peste, que l'on voit s'enfuir à l'arrière-plan, emportant avec elle ses dernières victimes.

Vierge à l'Enfant dans un médaillon

Huile sur toile
H : 58,5 x L : 49,5
Brighton, Brighton Museum and Art Gallery, The Royal Pavilion & Museums. Brighton & Hove

Pietà

Huile sur toile
H : 57 x L : 48
Cherbourg-Octeville, musée Thomas Henry

La Sainte Famille

Huile sur toile
H : 71 x L : 55
Détroit, Detroit Institute of Arts

La Sainte Famille à l'escalier

Huile sur toile
H : 72 x L : 104
Cleveland, The Cleveland Museum of Art
La Vierge est peinte avec le Christ enfant auquel Jean Baptiste tend une pomme, symbole du péché originel et de la Rédemption. Elisabeth est représentée à droite, et Joseph à l'arrière-plan, dans l'ombre. C'est l'une des œuvres les plus admirées de Nicolas Poussin, modèle de classicisme où rien ne peut être ajouté ou retranché sans nuire à la composition.

La Sainte Famille

Huile sur toile
H : 96,5 x L : 133
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, et Pasadena, The Norton Simon Art Foundation

La Sainte Famille, dite La Sainte Famille en largeur

Huile sur toile
H : 94 x L : 122
Paris, musée du Louvre

La Sainte Famille avec saint Jean, sainte Elisabeth et saint Joseph priant, dite La Sainte Famille en hauteur

H : 68 x L : 51
Huile sur toile
Paris, musée du Louvre

La Sainte Famille avec saint Jean

Huile sur toile
H : 198 x L : 128
Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, The State Art Museum of Florida, Florida State University

La Confirmation

Huile sur toile
H : 95,5 x L : 121
Collection du duc de Rutland (en dépôt au Fitzwilliam Museum à Cambridge)

La Confirmation

Plume, encre brune, lavis brun
H : 13,7 x L : 20,8
Windsor Castle, Royal Collection Trust, lent by Her Majesty Queen Elizabeth II

L'Ordre

Huile sur toile

H : 95,5 x L : 121

Fort Worth, Kimbell Art Museum

À compter de 1635 environ et jusqu'en 1642, Nicolas Poussin exécuta pour Cassiano Dal Pozzo une série unique en son genre, sept tableaux illustrant les sept sacrements de la religion catholique. La série, dont nous présentons ici trois peintures – *L'Ordre*, *La Confirmation* et *l'Eucharistie* –, contribua à la gloire de l'artiste à Rome.

La Pénitence

Plume et encre brune

H : 13,1 x L : 18,6

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

L'Eucharistie

Huile sur toile

H : 95,5 x L : 121

Collection du duc de Rutland (en dépôt au Fitzwilliam Museum à Cambridge)

Le Baptême

Plume et encre brune, lavis brun

H : 18 x L : 28

Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts

La Récolte de la manne

Huile sur toile

H : 149 x L : 200

Paris, musée du Louvre

C'est en 1638 que Nicolas Poussin exécuta cette peinture pour Paul Fréart de Chantelou, le cousin et conseiller du nouveau surintendant des Bâtiments du Roi. Cette nourriture miraculeusement tombée du ciel pour sustenter le peuple juif lors de sa traversée du désert est une préfiguration du sacrifice eucharistique du Christ.

Raphaël (Urbino, 1583 – Rome, 1520)

La Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste, dite La Belle Jardinière

Huile sur bois

H : 122 x L : 80

Paris, musée du Louvre

Le tableau compte parmi les peintures les plus célèbres des collections royales depuis le XVI^e siècle. Paul Fréart de Chantelou en avait fait faire une copie qu'il présenta aux côtés de la grande *Sainte Famille* que Nicolas Poussin avait peinte pour lui.

Raphaël (Urbino, 1583 – Rome, 1520)

La Vision d'Ézéchiël

Huile sur bois

H : 41 x L : 30

Florence, Galleria Palatina – Palazzo Pitti

Paul Fréart de Chantelou possédait une version de *La Vision d'Ézéchiël* de Raphaël aujourd'hui conservée au palais Pitti à Florence. La toile, malheureusement perdue, était la plus précieuse de sa collection. Elle était conservée dans une boîte à côté du *Ravissement de saint Paul* de Nicolas Poussin, cela pour mettre en évidence les liens entre Raphaël, le grand maître de la Renaissance italienne, et Nicolas Poussin, le « Raphaël de la France ».

Le Ravissement de saint Paul

Huile sur bois

H : 41,5 x L : 30

Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art

L'Extrême-Onction

Plume et encre brune, lavis brun

H : 21,7 x L : 33,1

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

La Confirmation

Plume, encre brune, lavis brun (mis au carreau à la pierre noire)

H : 18 x L : 25,6

Windsor Castle, Royal Collection Trust, lent by Her Majesty Queen Elizabeth II

La Confirmation

Plume et encre brune, lavis brun

H : 18 x L : 25,6

Windsor Castle, Royal Collection Trust, lent by Her Majesty Queen Elizabeth II

La Confirmation

Plume, encre brune, lavis brun

H : 12,2 x L : 24,5

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Études de groupes pour La Confirmation

Plume, encre brune, pierre noire

H : 12,9 x L : 25,2

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

La Confirmation

Plume, encre brune, lavis brun, traces de pierre noire

H : 9,5 x L : 25,3

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Le Baptême

Plume et encre brune, lavis brun et pierre noire

H : 16,4 x L : 25,5

Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

Le Baptême

Plume et encre brune, lavis brun

H : 6,9 x L : 16

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Groupe d'assistants au baptême

Plume et encre brune, lavis brun

H : 8,5 x L : 12,7

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Le Baptême

Plume et encre brune, lavis brun

H : 15,7 x L : 25,6

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Le Baptême

Plume et encre brune, lavis brun

H : 16,2 x L : 25,3

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

La Pénitence

Plume et encre brune, lavis brun sur esquisse à la pierre noire
H : 20,7 x L : 31,8
Montpellier, musée Fabre

L'Ordre

Plume et encre brune, lavis brun, traces de pierre noire, correction à la gouache blanche oxydée
H : 13,3 x L : 24,6
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

L'Ordre

Plume et encre brune, lavis brun sur esquisse à la pierre noire, correction à la gouache blanche
H : 13,6 x L : 21,2
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

L'Ordre

Plume et encre brune, lavis brun sur dessin à la pierre noire (mis au carreau à la pierre noire)
H : 19,6 x L : 32,6
Windsor Castle, Royal Collection Trust, lent by Her Majesty Queen Elizabeth II

L'Eucharistie

Plume et encre brune, lavis brun avec reprise à la plume et encre noire, rehauts de blanc
H : 15,7 x L : 25,4
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Le Mariage

Plume et encre brune, lavis brun
H : 16,8 x L : 22,7
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

La Sainte Famille

Huile sur toile
H : 172 x L : 134
Saint-Petersbourg, musée national de l'Ermitage

Saint Pierre et saint Jean guérissant le boiteux

Huile sur toile
H : 126 x L : 165
New York, The Metropolitan Museum of Art, Marquand Fund

David vainqueur

Huile sur toile
H : 100 x L : 130
Madrid, musée du Prado

Le Jeune Pyrrhus sauvé

Huile sur toile
H : 116 x L : 160
Paris, musée du Louvre
Fils d'Éacide, le roi d'Épire chassé de son trône, Pyrrhus est l'un des chefs de guerre les plus réputés de l'Antiquité. Poussin le représente à l'âge de deux ans, ignorant qu'il court un danger mortel. Il est porté par ses fidèles qui tentent de le sauver alors qu'il est poursuivi par les opposants de son père. Son destin se joue à quelques instants près, tandis que ses ennemis sont sur le point de le rejoindre, à droite, et que ses partisans trouvent le moyen d'appeler à l'aide les habitants de Mégare, par-delà le tumulte du fleuve, en attachant des messages à des pierres et à des javelots.

Les Bergers d'Arcadie, dit aussi Et in Arcadia ego

Huile sur toile
H : 85 x L : 121
Paris, musée du Louvre

Moïse sauvé des eaux

H : 121 x L : 195
Huile sur toile
Paris, musée du Louvre

Moïse sauvé des eaux

Plume et encre brune, lavis brun
H : 16,1 x L : 19
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Moïse sauvé des eaux

Plume et encre brune, lavis brun sur pierre noire
H : 17,8 x L : 25,7
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Éliézer et Rébecca

Huile sur toile
H : 118 x L : 197
Paris, musée du Louvre
Peinte pour son ami Jean Pointel vers 1645, la toile illustre un épisode de l'Ancien Testament. Abraham, désireux de marier son fils Isaac, envoie son serviteur Éliézer en Chaldée afin qu'il y cherche une épouse, l'assurant que l'Éternel l'assistera dans sa mission. Éliézer, qui vient de reconnaître celle que Dieu destine à Isaac, remet des présents à Rébecca en gage de l'union future. L'épisode préfigure l'Annonciation par l'archange Gabriel à la Vierge Marie. La main droite de Rébecca, posée sur son cœur, évoque le signe d'acceptation de Marie à l'annonce de l'Enfant.

Orphée et Eurydice

Huile sur toile
H : 124 x L : 200
Paris, musée du Louvre
Le sujet est emprunté aux *Métamorphoses* d'Ovide, mais Poussin a pris de grandes libertés avec le récit du poète latin en situant la mort d'Eurydice au moment de son union avec Orphée. Les deux couronnes des mariés sont peintes à droite sur le drapé jaune. Il est probable qu'elles symbolisent le mariage mystique de l'âme avec le Christ. En effet, Orphée faisait presque toujours l'objet d'une interprétation chrétienne aux XVI^e et XVII^e siècles, soit comme un sage ayant annoncé le Dieu unique, soit comme une préfigure païenne du Christ.

La Mort de Saphire

Huile sur toile
H : 122 x L : 199
Paris, musée du Louvre
Dans ce petit théâtre aux lignes pures et aux couleurs vives, Poussin illustre un épisode du Nouveau Testament. Saphire assure à l'apôtre Pierre avoir fait don de l'intégralité des fruits recueillis par la vente de ses biens. À l'instant même de son mensonge, elle est frappée par la mort et s'effondre à terre. Le doigt autoritaire de Pierre désigne, d'une part, celle qui a été punie par son avarice et par la duplicité de son cœur, d'autre part, à l'arrière-plan un personnage masculin faisant l'aumône, exemple de charité.

Moïse exposé sur les eaux

Huile sur toile

H : 150 x L : 204

Oxford, Ashmolean Museum

Dernier chef-d'œuvre de Poussin sur le thème de Moïse, qui lui était si cher. Le peintre a disposé les personnages avec le plus grand soin pour exprimer toute l'intensité du drame qui se joue sous nos yeux : la mère de Moïse, Jocabed, vient de pousser sur le Nil le panier de jonc où repose son enfant. Avec angoisse, elle interroge du regard son époux, Amram, qui se détourne, drapé dans sa douleur. Le jeune Aaron, frère aîné de Moïse, se retourne et fixe sa mère sans comprendre. La sœur aînée de Moïse, Myriam, désigne du doigt la fille de Pharaon, Thermutis, qui s'approche au loin et qui recueillera Moïse.

Moïse sauvé des eaux

H : 93,5 x L : 121

Huile sur toile

Paris, musée du Louvre

Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon

Huile sur toile

H : 99 x L : 142,2

Collection particulière

Peinte vers 1645 pour Jean Pointel, la toile représente un moment peu illustré de l'histoire de Moïse. L'épisode est tiré non pas de l'Ancien Testament mais des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe. Alors que Pharaon se prépare à mettre sur la tête du jeune Moïse la couronne, l'enfant la foule aux pieds, signe du mépris qu'il portera aux gloires temporelles. Persuadé du danger que représente Moïse pour l'avenir de l'Égypte, le grand prêtre s'apprête à le poignarder mais Pharaon le lui interdit.

Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon

Huile sur toile

H : 92 x L : 128

Paris, musée du Louvre

Saint Jean baptisant le peuple

Huile sur toile

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

La toile a été peinte vers 1635 pour l'un des principaux mécènes de Nicolas Poussin, Cassiano Dal Pozzo.

Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron

Huile sur toile

H : 92 x L : 128

Paris, musée du Louvre

Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron

Plume et encre brune, lavis brun

H : 15,8 x L : 26,1

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Moïse et le buisson ardent

Plume et encre brune, lavis brun, plume et encre brune

H : 28,1 x L : 23,6

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Moïse devant le buisson ardent

Huile sur toile

H : 193 x L : 158

Copenhague, Statens Museum for Kunst

Le sujet est inspiré du troisième chapitre de l'Exode, lorsque Dieu apparaît à Moïse dans un buisson qui brûle sans se consumer, et qu'il lui ordonne de guider son peuple hors d'Égypte (Ex, III, 2). La transformation de la verge de Moïse en serpent intervient au chapitre suivant, comme un miracle qui convaincra les Hébreux de lui obéir (Ex, IV, 3). L'image est saisissante : l'expression d'effroi de Moïse répond au surgissement divin mais aussi à la menace représentée par le serpent.

Le Passage de la mer Rouge

Plume et encre brune, lavis brun

H : 18,9 x L : 28,7

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Le Passage de la mer Rouge

Plume et encre brune, lavis brun, gouache blanche

H : 18,5 x L : 26,5

Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage

Le Frappement du rocher

Plume et encre brune, lavis brun et gris sur esquisse à la pierre noire

H : 24,2 x L : 37

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Le Frappement du rocher

Plume et encre brune, lavis brun

H : 17 x L : 25,5

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

L'Annonciation

Huile sur bois

H : 47,5 x L : 38

Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

La Nativité

Huile sur bois

H : 45,5 x L : 38

Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

L'Annonciation

Huile sur toile

H : 105 x L : 103

Londres, The National Gallery

C'est l'une des scènes les plus émouvantes peintes par Nicolas Poussin. La Vierge est figée dans une extase mystique. Le temps semble arrêté. L'artiste renonce à la représentation traditionnelle du dialogue avec l'ange. La scène correspond à l'instant de l'Incarnation : le cercle de lumière émanant de la colombe du Saint-Esprit touche le front de la Vierge, qui se tient assise en tailleur, les yeux fermés, les bras étendus.

L'Adoration des bergers

Huile sur toile

H : 97,5 x L : 131,5

Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Schleißheim, Staatsgalerie, Alte Pinakothek

On relèvera dans la toile de Munich une singularité iconographique : le baiser posé par l'un des pasteurs sur le lange de l'Enfant, évocation de la pratique liturgique du baiser du prêtre sur le corporal lors de la cérémonie de la messe.

La Fuite en Égypte

Huile sur toile

H : 97 x L : 133

Lyon, musée des Beaux-Arts

Le Repos pendant la fuite en Égypte

Huile sur toile

H : 105 x L : 145

Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage

Au premier plan, la Sainte Famille épuisée par le voyage a fait halte dans une cité d'Égypte, à côté d'un puits. Tandis que l'âne s'abreuve, trois Égyptiens apportent aux fugitifs de l'eau et des dattes. La simplicité et l'humilité de la scène figurée au premier plan contraste avec l'emphase et la richesse des motifs au second plan. Architectures splendides – tours, temples et obélisques – et pompe d'une procession religieuse en l'honneur d'une idole païenne, autant d'éléments qui s'opposent à la pauvreté et à l'abaissement de la Sainte Famille.

Le Baptême du Christ

Huile sur toile

H : 78 x L : 104

Paris, collection particulière

Les Aveugles de Jéricho

Huile sur toile

H : 199 x L : 176

Paris, musée du Louvre

Le Christ et la femme adultère

Huile sur toile

H : 122 x L : 195

Paris, musée du Louvre

Études pour la Crucifixion

Dismas crucifié, Chevaliers et soldats romains jouant aux dés la tunique du Christ (partie gauche)

Sainte femme et cavaliers romains (partie droite)

H : 10,9 x L : 12,4

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Étude préparatoire pour La Crucifixion

Plume, encre brune, lavis brun

H : 17,1 x L : 25,1

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Étude pour La Crucifixion

Plume, encre brune, lavis brun

H : 16,8 x L : 14

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

La Crucifixion

Plume, lavis, pierre noire

H : 17,9 x L : 24,8

Leipzig, Museum der Bildenden Künste Leipzig

La Crucifixion

Claudine Bouzonnet-Stella (1636-1697)

D'après Nicolas Poussin

Burin

Lyon, bibliothèque municipale

La Lamentation sur le Christ mort

Huile sur toile

H : 94 x L : 130

Dublin, National Gallery of Ireland

Dans cette œuvre poignante, Poussin représente le Christ mort pleuré par la Vierge, Jean, Marie-Madeleine et Nicodème. Avec ce dernier chef-d'œuvre consacré à la Passion, où les personnages sont disposés sur trois plans rigoureusement parallèles, l'artiste livre l'expression d'une douleur intense mais contenue.

Paysage avec saint Matthieu

Huile sur toile

H : 99 x L : 135

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Le *Paysage avec saint Matthieu* faisait pendant à une autre œuvre de Nicolas Poussin, *Paysage avec saint Jean*. Les deux tableaux, peints pour l'abbé Roscioli, ont été achevés à l'automne 1640, quelques semaines avant le départ de l'artiste pour la France. Il est possible qu'ils aient fait partie d'une commande plus importante comprenant les quatre évangélistes, mais qu'auraient compromise le séjour de Poussin à la cour du roi de France (décembre 1640 – 1642) et la mort de Roscioli en juillet 1644.

Paysage avec Pyrame et Thisbé

Huile sur toile

H : 192,5 x L : 273,5

Francfort, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie
Peinte en 1651 pour son principal mécène Cassiano Dal Pozzo, la toile compte parmi les œuvres les plus importantes de Poussin. La puissance statique du lac contraste avec le déchaînement des éléments, comme elle s'oppose à l'orage des passions humaines dont il forme l'arrière-plan. Car, conformément au récit tragique relaté par Ovide dans ses *Métamorphoses*, la belle Thisbé, incapable de survivre à Pyrame dont elle est passionnément amoureuse, va bientôt se donner la mort.

Paysage aux trois moines ou Saint François rédigeant la règle franciscaine sur le mont Fontecolombo

Huile sur toile

H : 117 x L : 193

Belgrade, collections nationales de la République de Serbie, en dépôt au palais Blanc

Poussin évoque ici un épisode bien précis de la vie de François : le moment où le saint se retire dans la vallée de Rieti, sur le mont Fontecolombo, le « Sinaï franciscain », pour rédiger la règle de son ordre au printemps 1223. Saint François est peint en compagnie de deux de ses religieux, les frères Léon et Bonizio, minuscules figures humaines perdues dans un vaste paysage. Le tableau a longtemps été connu sous le titre très parlant de *Solitude*.

Paysage avec Orion aveugle

Huile sur toile

H : 119 x L : 183

New York, The Metropolitan Museum of Art

Dans ce vaste paysage d'une grande force poétique, Poussin a peint Orion, le chasseur géant, qui guide un personnage perché sur ses épaules. Orion a eu les yeux crevés pour avoir violé sa sœur. L'oracle lui a prédit qu'il retrouverait la vue en dirigeant ses yeux vers les rayons du soleil levant. Orion est observé par Diane, qui a le projet de le tuer. Debout sur une nuée, la déesse incarne les cycles de la nature. Poussin a symbolisé la condamnation de l'orgueil d'Orion en peignant trois souches d'arbres au tout premier plan, image des grandeurs terrestres abattues par le Ciel.

Le Printemps ou Le Paradis terrestre

Huile sur toile

H : 117 x L : 160

Paris, musée du Louvre

L'Été ou Ruth et Booz

Huile sur toile

H : 119 x L : 160

Paris, musée du Louvre

L'Automne ou La Grappe de Canaan

Huile sur toile

H : 117 x L : 160

Paris, musée du Louvre

L'Hiver ou Le Déluge

Huile sur toile

H : 118 x L : 160

Paris, musée du Louvre

Paysage avec Diogène jetant son écuelle

Huile sur toile

Paris, musée du Louvre

H : 160 x L : 221

La toile, peinte en 1651, représente le philosophe grec Diogène jetant son écuelle alors qu'il voit un jeune homme buvant dans la paume de sa main. L'épisode de l'écuelle abandonnée – ultime renoncement aux choses superflues pour vivre selon l'ordre de la nature, elle-même supérieure aux lois des hommes – est une invitation à mépriser les biens matériels pour mieux suivre l'enseignement de la nature.

Visuels presse à diffuser

Poussin et Dieu

L'utilisation des visuels a été négociée par le musée du Louvre, ils peuvent être utilisés avant, pendant et jusqu'à la fin de l'exposition (2 avril - 29 juin 2015), et uniquement dans le cadre de la promotion de l'exposition. **Les images précédées d'un * sont soumises à des conditions d'utilisation spécifiques : Format de reproduction maximum :**

1/4 de page intérieure. Nombre de reproduction autorisée par revue, quotidien ou magazine : 4

Merci de mentionner le crédit photographique et de nous envoyer une copie de l'article à l'adresse celine.dauvergne@louvre.fr

Pour toutes les oeuvres, artiste : Nicolas Poussin (1594-1665)



1. *La Mort de la Vierge.*

Vers 1623. Huile sur toile H. 203; l. 138 cm. Sterrebeek (Belgique), église Saint-Pancrace
© KIK-IRPA / Sterckx Marleen



2. *L'Institution de l'eucharistie.*

1640-1641. Huile sur toile. H. 325; l. 250 cm. Paris, musée du Louvre. INV. 7283
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle



3. *Le Miracle de saint François-Xavier.*

1641. Huile sur toile. H. 444; l. 234 cm. Paris, musée du Louvre. INV. 7289
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle



4. *L'Assomption.*

Vers 1629 ? Huile sur toile. H. 134,4; l. 98 cm. Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund. Inv. 1963.5.1
© National Gallery of Art, Washington



5. *Le Christ au jardin des Oliviers.* Vers 1628 ? Huile sur cuivre. H. 62; l. 49 cm. Collection particulière (en dépôt au Metropolitan Museum of Art, New York) © Private Collection



6. *Le Christ au jardin des Oliviers.* Vers 1628 ? Huile sur cuivre. H. 60; l. 47 cm. Collection particulière (en dépôt au J. Paul Getty Museum, Malibu) © Private Collection, Photography courtesy the J. Paul Getty Museum, Los Angeles



7. *Le Christ au jardin des Oliviers.* Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun sur papier bleu. Windsor Castle, Royal Library. RL 11997 © Royal Collection Trust/ Her Majesty Queen Elizabeth II 2014



8. *La Sainte Famille.* 1641-1642. Huile sur toile. H. 71,1; l. 57,2 cm. Détroit, The Detroit Institute of Art. Inv. 54.2 © Bridgeman Images



9. *La Sainte Famille à l'escalier.* 1648. Huile sur toile. H. 73; l. 106 cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. Inv. 1981.18 © The Cleveland Museum of Art



10. *L'Ordre.* Huile sur toile. H. 95,9; l. 121,6 cm. Fort Worth, Kimbell Art Museum. AP 2011.01 © Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas



11. La Manne ou *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*. 1638. Huile sur toile. H. 149; l. 200 cm. Paris, musée du Louvre. INV. 7275 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau



12. Eliezer et Rébecca. 1648. Huile sur toile. H. 118; l. 199 cm. Paris, musée du Louvre. INV. 7270 © Musée du Louvre, dist. RMN/ Angèle Dequier



13. Moïse exposé sur les eaux. 1654. Huile sur toile. H. 149,5; l. 204,5 cm. Oxford, Ashmolean Museum. A 791 © Ashmolean Museum, University of Oxford



***14. L'Annonciation. 1657. Huile sur toile. H. 104,3; l. 103,1 cm. Londres, The National Gallery. NG 5472 © The National Gallery, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / National Gallery Photographic Department**

Voir condition d'utilisation en page 1



15. Le Repos pendant la fuite en Égypte. 1655-1657. Huile sur toile. H. 105; l. 145 cm. Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage. Inv. 6741 © The State Hermitage Museum /Pavel Demidov



16. Les Aveugles de Jéricho. 1650. Huile sur toile. H. 119; l. 176 cm. Paris, musée du Louvre. INV. 7281 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec



17. La Lamentation sur le Christ mort. 1657-1658 ? Huile sur toile. H. 94; l. 130 cm. Dublin, National Gallery of Ireland. Inv. 214 © National Gallery of Ireland



***18. Paysage avec saint Matthieu.** 1640. Huile sur toile. H. 99; l. 135 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Inv. 478 A © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders
Voir condition d'utilisation en page 1



19. Paysage de tempête avec Pyrame et Thisbé. 1651. Huile sur toile. H. 192,5; l. 273,5 cm Francfort, Städelsches Kunstinstitut. Inv. 1849 © U. Edelmann - Städel Museum - ARTOTHEK



20. Paysage avec trois moines ou Saint François rédigeant la règle franciscaine sur le mont Fontecolombo. 1650-1651 ou 1652-1653 ? Huile sur toile. H. 117 ; l. 193 cm. Belgrade, collections nationales de la République de Serbie, en dépôt au palais Blanc (Beli Dvor) © State Art Collection in the Royal Compound in Belgrade / Nebojsa Borić



21. Le Printemps ou Le Paradis terrestre. 1660-1664. Huile sur toile. H. 118; l. 160 cm. Paris, musée du Louvre. INV. 7303 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle



22. L'Hiver ou Le Déluge. 1660-1664. Huile sur toile. H. 118 ; l. 160 cm. Paris, musée du Louvre, INV. 7306 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle



Eni au musée du Louvre
***Mécène Principal* de l'exposition**
“Poussin et Dieu”
(2 avril – 29 juin 2015)

Eni est le *Mécène Principal* de l'exposition “*Poussin et Dieu*” qui se tiendra au musée du Louvre du 2 avril au 29 juin 2015, à l'occasion du 350^e anniversaire de la mort de Nicolas Poussin (1665), le plus grand peintre français du 17^e siècle.

L'exposition a pour ambition de mettre en lumière l'originalité de la peinture sacrée, source d'une réflexion personnelle de l'artiste sur Dieu, et de sensibiliser le grand public en présentant et en illustrant un aspect spécifique de son art, le plus émouvant peut-être, à savoir ses peintures religieuses.

L'exposition s'inscrit dans le cadre d'un accord de partenariat souscrit en 2012 entre Eni et le Louvre, qui a accordé au groupe le titre de “Mécène Exceptionnel” du musée saluant ainsi le soutien accordé par ce dernier à plusieurs grands projets culturels.

En qualité de *Mécène Principal* des grandioses expositions temporaires organisées au sein du musée, Eni a participé à la promotion de la première rétrospective consacrée à Mantegna sur le sol français (2008) ainsi que des expositions *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise* (2009), *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e siècle* (2010), *Raphaël, les dernières années* (2012) et, enfin, *Le printemps de la Renaissance* (2013).

Le lien particulier qui unit Eni au Louvre s'est également concrétisé par sa participation à la rénovation des nouvelles salles du musée consacrées aux objets d'art du 18^e siècle, et notamment du *Cabinet Scientifique*, où dans lequel sont exposés des instruments scientifiques utilisés sous Louis XVI.

Donner à la culture, aux communautés et aux traditions locales l'opportunité de s'exprimer a toujours été une des priorités d'Eni, dont le credo se résume en un mot : innovation. Innover, placer le futur au centre de ses préoccupations sont des caractéristiques profondément ancrées dans l'ADN d'Eni et qui font partie intégrante de sa façon de faire dans de nombreux domaines.

En quelques années seulement, Eni est devenu le second fournisseur de gaz en France : implanté depuis 2003, il propose en effet du gaz naturel à toutes les catégories d'utilisateurs : entreprises, administrations publiques et particuliers.

Contact :

Bureau de Presse : Tél. +39.0252031875 – +39 06.59822030

ufficio.stampa@eni.com