POUSSIN *& l'amour*



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON

in fine

Ce catalogue est dédié à la mémoire de Charles Dempsey, éminent connaisseur
de l'art de Poussin, professeur émérite au Department of History of Art
de la Johns Hopkins University Krieger School of Arts and Sciences,
à Baltimore (Maryland), décédé le 22 février 2022.
Comment ne pas rappeler ici le titre de l'ouvrage capital
qu'il rédigea avec son épouse, Elizabeth Cropper :
« Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting ? »

Le présent ouvrage accompagne les expositions
« Poussin et l'amour » et « Picasso | Poussin | Bacchanales »,
présentées au musée des Beaux-Arts de Lyon
du 26 novembre 2022 au 5 mars 2023.

Avec la collaboration exceptionnelle du musée du Louvre

L'exposition bénéficie du soutien du Club du musée Saint-Pierre,
mécène principal de l'exposition, grâce auquel le tableau de Nicolas Poussin,
La Mort de Chioné, est entré dans les collections du musée.

Avertissement
Les numéros entre crochets de couleur **corail** renvoient
aux œuvres du catalogue « Poussin et l'amour » ;
ceux de couleur **bleu** au catalogue « Picasso | Bacchanales | Poussin ».

POUSSIN *& l'amour*

Sous la direction de
Nicolas Milovanovic, Mickaël Szanto et Ludmila Virassamynaïken

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON
in fine



Nous tenons à remercier Grégory Doucet, maire de Lyon, et Nathalie Perrin-Gilbert, adjointe au maire de Lyon déléguée à la culture, ainsi que le directeur général des services de la Ville de Lyon, Jérôme Maillard, et le directeur général adjoint délégué à la culture, Xavier Fourneyron, pour leur soutien.

À la direction régionale des Affaires culturelles, Marc Drouet, directeur, et Sophie Onimus-Carrias et Brigitte Liabeuf, conseillères pour les musées.

Nous souhaitons, en premier lieu, exprimer notre profonde reconnaissance aux institutions et collectionneurs privés qui ont contribué, par leurs prêts, au caractère exceptionnel de cette exposition.

Allemagne

Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut
Dr. Philipp Demandt, directeur
Dr. Bastian Eclercy, conservateur des peintures italiennes, françaises et espagnoles antérieures à 1800

Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover
Dr. Katja Lembke, directeur

Munich, Bayerischen Staatsgemäldesammlungen
Prof. Dr. Bernhard Maaz
Dr. Elisabeth Hipp, conservatrice en chef chargée de la peinture française et espagnole jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Espagne

Madrid, Museo Nacional del Prado
Dr. Miguel Falomir, directeur
Andrés Úbeda de Los Cobos, conservateur chargé de la peinture française

États-Unis

Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum
Eric M. Lee, directeur
George Shackelford, Deputy Director

Providence, Rhode Island School of Design
Sarah Ganz Blythe, Deputy Director
Maureen O'Brien, curator of Painting and Sculpture

France

Caen, musée des Beaux-Arts
Emmanuelle Delapierre, conservatrice-directrice

Montpellier, musée Fabre
Michel Hilaire, directeur
Pierre Stépanoff, responsable des collections du XIVe au milieu du XIXe siècle, chef du service Documentation

Paris, Beaux-Arts de Paris
Jean de Loisy, directeur
Anne-Marie Garcia, directrice des collections
Emmanuelle Brugerolles, conservatrice responsable des dessins

Paris, musée du Louvre
Laurence des Cars, présidente-directrice
Sébastien Allard, directeur du département des Peintures
Xavier Salmon, directeur du département des Arts graphiques
Marie-Pierre Salé, conservateur en chef, responsable des prêts

Irlande

Dublin, National Gallery of Ireland
Caroline Campbell, directrice

Italie

Florence, Gallerie degli Uffizi
Dr. Eike Schmidt, directeur

Rome, Palazzo Barberini et Galleria Corsini
Flaminia Gennari Santori, directrice
Maria Assunta Sorrentino, responsable des collections du Palazzo Barberini
Tullia Carratu, responsable des collections de la Galleria Corsini

Royaume-Uni

Londres, Dulwich Picture Gallery
Jennifer Scott, directeur
Helen Hillyard, conservateur

Londres, National Gallery
Gabriele Finaldi, directeur
Francesca Whitlum-Cooper, Myojin-Nadar Associate Curator of Paintings 1600-1800

Windsor Castle, The Royal Collection / HM King Charles III
Tim Knox, directeur
Lauren Porter, Senior Curator of Works on Paper

Suisse
Zurich, Kunsthaus Zürich
Dr. Christoph Becker, directeur

Ainsi que ceux qui ont souhaité garder l'anonymat.

Que l'ensemble des restaurateurs qui ont effectué les constats d'état des œuvres présentées dans l'exposition trouvent ici l'expression de notre reconnaissance : Julie Barth, Alimatou Desbrière, Gaëlle Giralt, Charlotte Kasprzak, Catherine Lebret, Marion Carel, Aurélia Streri.

Nous remercions enfin toutes celles et ceux qui, à des titres divers, nous ont apporté leurs précieuses contributions, tout spécialement
Claude Almodovar, Nicole Amaral, Cristina Arlian, Marion Barlet, Fabienne Belbéoc'h, Filippo Benfante, Isabel Bennasar Cabrera, Mélanie Bernuz, Anna Bertaccini Tadini, Tiphaine Besnard, Renaud Bezombes, Laetitia Bossart, Cécile Bouet, Magali Bourbon, Audrey Bourriot, Elizabeth Bray, Julie Brunet, Ulf Buschmann, Guillaume Buttet, Franca Candrian, Raffaella Carchesio, Alice Carr-Archer, Raphaëlle Cartier, Anne Chapoutot, Martin Clayton, Valérie Corvino, Alessandro Cosma, Martial Couderette, Nadège Danet, Céline Dauvergne, Antonietta De Felice, Patty Decoster, Christine Delaunoy, Martine Depagniat, Beatrice Drengwitz, Jean-Michel Dumas, Christel Dupuy, Jérôme Durand, Tara Emsley, Bettina Erlenkamp, Saïd Essighari, Maria Fernandez Miguelez, Claude Fétiveau, Claire Fletcher, Jenny Foot, Séverine Françoise, Helmy Frank, Vanessa Furdin, Susana Garcia, Steve Gavard, Flaminia Gennari Santori, Alla Giraud, Sophie Grange, Barbara Gremaud, Helen Hillyard, Caroline Joubert, Kaitlyn Krieg, Katie Kujala, Raffaella Lanino, Perrine Latrive, Olivier Laville, Oriane Lavit, Karen Lawson, Fabienne Leclere, Annick Le Marrec, Annick Lemoine, Taynara Lima, Annie Madec, Elsa Marcot, Pauline Marlaud, Zak Meek, Stéphanie Méséguer, Marc Montagne, Verónica Montes, Sean Mooney, Robin Moret, Sophie Morin, Kerry Negahban, Manh Nguyen, Maureen O'Brien, Birgit Orsi, Uros Parezanovic, Daniel Partridge, Giovanna Pecorilla, Mathilde Peltier, Jenny Phan, Pierre Pigaglio, Gladys Pilastrini, Alessandra Pinzani, Philippe Préval, Lucie Priet, Nathalie Radeuil, Liz Rakusen, Monty Rakusen, Helen Record, Alberto Ricci, Denis Richerol, Mathilde Richerol, Nelly Riedel, Fran Rivas, Pierre Rosenberg, Claire Rougé, Nicolas Rousseau, Niki Russell, Elodie Satan Esteves, Nicolas Schwed, Natalia Serebriannaïa, Henrique Simoes, Samantha Sizemore, Luca Somma, Clothilde Soupert, Camille de Thésut, Shelly Threadgill, Claudia Thwaites, Frigyes Tikovits, Isabelle Toromanof, Patricia Touzard, Marc Verdure, Pauline Vidal, Jean-Luc Vives, Cathleen Walther, Sabrina Walz, Christel Winling.

EXPOSITION

Commissariat

Nicolas Milovanovic, conservateur en chef du patrimoine, département des Peintures, musée du Louvre

Mickaël Szanto, maître de conférences Sorbonne Université (Faculté des lettres), Centre André Chastel

Ludmila Virassamynaïken, conservatrice en chef du patrimoine, en charge des peintures et sculptures anciennes, musée des Beaux-Arts de Lyon

Au musée des Beaux-Arts de Lyon :

Direction : Sylvie Ramond

Secrétaire général : Patricia Viscardi ainsi que Emmanuelle Umbert

Conservation : Geneviève Galliano, Salima Hellal, Céline Le Bacon, Stéphane Paccoud, François Planet, Ludmila Virassamynaïken

Coordination des prêts : Maryse Bertrand ainsi que Nesrine Benabdallah

Régie des œuvres : Sophie Leconte, Armelle Bonneau-Alix

Gestion de bases de données : Élodie Roy

Bibliothèque et Documentation : Gérard Bruyère, Ewa Penot, ainsi que Géraldine Heinis

Communication : Guillemette Naessens, Sylvaine Manuel de Condinguy, Antoine Guerrier, Alicia Cupani

Développement : Agnès Cipriani, Isabelle Duflos ainsi que Mélissa Segarra

Programmation culturelle, médiation et activités pédagogiques : Pauline Andlauer, Claire Beyssac, Maëva Bonfanti, Muriel Charrière, Yann Darnault, Stéphanie Dermoncourt, Marion Duffoux, Marie-Eve Durand, Véronique Gay, Florence Manin, Orianne Privault, Jean-Christophe Stuccilli, Sandrine Varenne

Service Réservation : Frédérique Colanéri, Chloé Desmonnet, Leïla Messaï

Outils d'aide à l'interprétation : Véronique Moreno-Lourtau

Éditions scientifiques : Léna Widerkehr

Service Images : Henrique Simoes

Service administratif : Régine Malaghrakis, Suzy Mangin, Virginie Vuillet ainsi que Nelly Castiglia, Chloé Desmonnet et Carole Jambe

Équipe technique : Yannick Reverdy, ainsi que Damien Boisson, Philippe Contamin, Laurent Gay, Didier Iriarte

Lumière : Jean-Luc Miraillet et Hervé Philiponska

Sécurité : Jacques Chemin, ainsi que Olivier Gaudin et les agents du service gestion technique du bâtiment : Hervé Afarian, Philippe Anton ; Jean-Philippe Bui Van, Solange Capra, Hassan Charni, Sasha Danquigny, Mohamed Grib, André Has, Karim Hellal, Fabrice Miath, Philippe Niglio, Michaël Rousset et Philippe Ventura.

Accueil et surveillance : Marilyn Buchet, Albéric Chastel, assistés de Laura Folli et Pierre Perrin, ainsi que les adjoints du patrimoine : Marie Victoire Alibo, Didier Apaydin, Euphrasie Arnaud, Alain Beauvivre, Marie Hélène Bellard, Jacqueline Bernard, Claude Bidal, Julien Bourcet, Alexandre Branchet, Jean-Marc Brandely, Alexandre Chataigner, Léo Collier, Michèle Colliot, Damien Dechelette, Fabien Dequier, Brigitte Di Giusto-Guilbert, Nicolas Gallezot, Christel Gatti, Fabien Gnidzaz, Gisèle Guillermin, Louise Gurenian, Denise Hadjadj, Sarah Jouve, Guillaume Kervevan, Hervé Landes, Alexandra Lombart, Frédérique Lubac, Valérie Martin, Odile Matija, Virginie Millès, Serge Murer, Angelo Parussini, Marion Perol, Thierry Ramain, Chantal Rouchy, Aurélien Specogna, Karima Zazoui.

Et aussi

Scénographie : Flavio Bonuccelli

Lumière : Raymond Belle

Graphisme de l'exposition : Perluette & BeauFixe

Fabrication : SITEP

Graphisme communication : Perluette & BeauFixe

Audioguide (enregistrement et montage) : Les Muséastes

Transport des œuvres : LP ART

OUVRAGE

Projet éditorial conçu par Nicolas Milovanovic, Mickaël Szanto, Ludmila Virassamynaïken

Édition : Léna Widerkehr

Service images : Henrique Simoes

Nous souhaitons remercier Marc-Alexis Baranes, directeur des éditions In Fine, Véronique Balmelle, directrice du développement, Stéphanie Méséguer, responsable éditoriale et de fabrication, et tout particulièrement les collaborateurs réunis pour ce projet :

Suivi éditorial : Anna Bertaccini Tadini

Conception graphique : Nelly Riedel

Préparation éditoriale : Renaud Bezombes

Photogravure : Studio 4C

Traductions

Aurélie Duthoo, de l'allemand en français pour la contribution de Henry Keazor

Camille Ogawa, du japonais en français pour la contribution de Hidenori Kurita

Renaud Temperini, de l'italien en français pour la contribution de Patrizia Cavazzini

AUTEURS

Patrizia Cavazzini, historienne de l'art indépendante, spécialiste du marché de l'art à Rome

Henry Keazor, Professur für Neuere und Neueste Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Elise Kerner, historienne de l'art

Hidenori Kurita, Professor, Graduate School of Humanities, Nagoya University

Alain Mérot, professeur émérite, Sorbonne Université (Faculté des lettres), Centre André Chastel

Nicolas Milovanovic, conservateur en chef du patrimoine, département des Peintures, musée du Louvre

Elinor Myara Kelif, docteur en histoire de l'art

Clélia Nau, maître de conférences en esthétique et histoire de l'art, Université de Paris

Sylvie Ramond, conservateur en chef du patrimoine, directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon, directeur général du pôle des musées d'art MBA I MAC LYON

Pierre Rosenberg, membre de l'Académie française et président-directeur honoraire du Louvre

Milovan Stanić

Mickaël Szanto, maître de conférences, Sorbonne Université (Faculté des lettres), Centre André Chastel

Ludmila Virassamynaïken, conservatrice en chef du patrimoine, en charge des peintures et sculptures anciennes, musée des Beaux-Arts de Lyon

club du musée saint-pierre

FONDS DE DOTATION

Sans oublier Axa, Deveaux, Financière Norbert Dentressangle, KBL et Toupargel
qui ont accompagné le Club dans l'acquisition de *La Mort de Chioné* en 2016.

PRÉFACE

L'acquisition en 2007 par le musée des Beaux-Arts de Lyon de *La Fuite en Égypte* de Nicolas Poussin eut valeur d'évènement. Dernier tableau connu de l'artiste encore en mains privées en France, il fut classé trésor national en août 2004 et acquis pour le musée de Lyon par le concours de fonds publics et privés réunis grâce aux efforts conjugués du musée du Louvre et du musée des Beaux-Arts de Lyon. En 2008, le musée des Beaux-Arts de Lyon a consacré une exposition à ce tableau qui appartient à la période tardive de l'artiste, permettant d'explorer ses différents aspects.

L'achat en 2016 de *La Mort de Chioné* est un évènement tout aussi exceptionnel : le tableau classé œuvre d'intérêt patrimonial majeur est acquis avec le concours du Club du musée Saint-Pierre dont certains mécènes avaient déjà participé à l'acquisition de *La Fuite en Égypte*, du fonds du Patrimoine, de la Région Auvergne-Rhône-Alpes et de la Ville de Lyon. La présence de *La Mort de Chioné* dans l'inventaire après décès des biens de Silvio II Reynon – tableau réapparu à Londres en 1995 et attribué à Poussin par Pierre Rosenberg et Denis Mahon – est venue étayer l'hypothèse d'un long séjour lyonnais de l'artiste entre 1619 et 1622, ayant donné lieu à des commandes. Poussin peignit ce tableau fascinant très vraisemblablement alors qu'il séjournait à Lyon, vers 1622, pour le soyeux lyonnais Silvio I Reynon.

L'acquisition de ces deux tableaux de Poussin a permis de renforcer la collection de peintures françaises du XVII^e^ siècle du musée des Beaux-Arts de Lyon, une des plus importantes en France. Ce fonds comporte des œuvres majeures de Simon Vouet, d'Eustache Le Sueur, de Philippe de Champaigne ou encore de Charles Le Brun. *La Mort de Chioné* permet tout particulièrement de compléter le panorama que le musée propose de la peinture à Lyon au XVII^e^ siècle, avec, pour principales figures, Thomas Blanchet, Horace Le Blanc, Louis Cretey et Jacques Stella. Le musée des Beaux-Arts de Lyon peut s'enorgueillir aujourd'hui de posséder à la fois une œuvre de jeunesse de Poussin qui témoigne déjà d'une saisissante capacité d'invention et une peinture de la fin de la carrière d'un artiste, à la dimension quasi testamentaire.

Œuvre des débuts de Poussin, précédant l'installation à Rome de son auteur en 1624, *La Mort de Chioné*, à l'origine de notre exposition, fait figure de manifeste du thème amoureux dans son œuvre jusque dans ses dernières années. On pourrait se demander s'il est bien question d'amour dans le funèbre tableau de Lyon dont le sujet est certes tiré du livre XI des *Métamorphoses*, l'ouvrage d'Ovide relatant les amours des dieux et leurs conséquences souvent funestes. Chioné ayant commis l'erreur de se vanter d'être plus belle que Diane, la déesse décoche une flèche mortelle dans la langue de la fille de Dédalion, qui perd « ensemble et sa voix, et son sang, et la vie ».

L'exposition *Poussin et l'amour* entend révéler un Poussin méconnu du grand public, un peintre poète qui célèbre l'amour alors qu'il est considéré avant tout comme un peintre philosophe, le maître austère de l'école française. Il s'agit de rappeler que l'artiste s'est aussi adonné au pur plaisir de peindre dans des tableaux sensuels, voire érotiques qui ont, pour certains, été jugés si provocants qu'ils ont été découpés ou détruits dès le XVII^e^ siècle. À son arrivée à Rome, Poussin peint, en effet pour des amateurs romains des tableaux extrêmement sensuels qui témoignent de son admiration pour la peinture du Titien (vers 1488-1576) dont il a pu admirer les créations majeures dans la Rome des années 1620. Qu'il peigne Vénus ou des nymphes, *Les Métamorphoses* d'Ovide lui inspirent des œuvres dont le motif principal est le corps féminin et le désir qu'il suscite. À la fin de sa vie, le peintre poète propose finalement une méditation profonde sur la portée à la fois universelle et tragique de l'amour, illustrée notamment par l'*Apollon et Daphné* du Louvre et le *Pyrame et Thisbé* du musée de Francfort.

Dans ce projet, nous avons bénéficié de la collaboration exceptionnelle du musée du Louvre, à qui nous témoignons notre gratitude. Nous tenons à exprimer toute notre reconnaissance aux commissaires de l'exposition Nicolas Milovanovic, Mickaël Szanto et Ludmila Virassamynaïken d'avoir accepté le commissariat de ce projet très ambitieux. Nous nous inscrivons dans le sillage des travaux et des expositions de spécialistes de Poussin de grande renommée qui nous ont précédés : Pierre Rosenberg qui nous a porté un soutien très précieux dans l'acquisition de *La Mort de Chioné*, Alain Mérot et le regretté Charles Dempsey qui ont accueilli notre projet avec la plus grande attention et avec une extrême générosité.

Pensée dans la continuité de l'exposition « Poussin et l'amour », une exposition-dossier intitulée Picasso / Poussin / Bacchanales propose d'interroger l'héritage de Poussin dans la construction de l'imaginaire érotique et bachique de Picasso. Entre le 24 et le 29 août 1944, Picasso exécute un dessin et une gouache aquarelle d'après *Le Triomphe de Pan* de Poussin. La *Bacchanale* de Picasso d'après Poussin s'inscrit dans un corpus de sa création particulièrement riche sur le thème du plaisir et des excès de la fêtea dionysiaque. Nul doute que Picasso aurait souscrit lui aussi au jugement de Paul Jamot, lui-même collectionneur de l'artiste, ancien directeur du département de peintures auquel on doit l'entrée dans les collections du musée parisien de la copie du *Triomphe de Pan*, qui voyait dans les bacchanales de Poussin des œuvres « que nous admirons et qui nous touchent le plus aujourd'hui ».

SYLVIE RAMOND

SOMMAIRE

Poussin

Préface 8
SYLVIE RAMOND

Poussin et l'amour au gré des siècles 12
NICOLAS MILOVANOVIC ET MICKAËL SZANTO

Poussin dévoilé 24
PIERRE ROSENBERG

Sexe, amour et poésie 30
ALAIN MÉROT

Poussin, Ovide et l'amour 38
NICOLAS MILOVANOVIC

La Mort de Chioné, un Amour désarmé ? 50
LUDMILA VIRASSAMYNAÏKEN

Les premières années de Poussin à Rome 62
PATRIZIA CAVAZZINI

Un remède à l'amour 72
MILOVAN STANIĆ

«...sed cuncta timemus amantes » :
Peur et amour dans les œuvres de Poussin 80
HENRY KEAZOR

Apollon amoureux de Daphné. Poussin
et les « Dialogues » de Léon Hébreu 88
HIDENORI KURITA

Vénus et Adonis. Fable amoureuse
et inspiration poétique chez Nicolas Poussin 96
ÉLISE KERNER

Poussin et Éros.
L'héritage de la Renaissance 104
ELINOR MYARA KELIF

Offrandes de fleurs.
Les semences du beau 112
CLÉLIA NAU

Le phallus de Louis XIII.
Poussin, Bacchus et Richelieu 120
MICKAËL SZANTO

CATALOGUE 136
NICOLAS MILOVANOVIC, MICKAËL SZANTO
ET LUDMILA VIRASSAMYNAÏKEN

Le souffle de l'inspiration 138

Corps désirés 174

L'ivresse dionysiaque 210

Amour et mort 232

Omnia vincit Amor 254

Bibliographie 284
Index 298



POUSSIN ET L'AMOUR *au gré des siècles*

NICOLAS MILOVANOVIC
ET MICKAËL SZANTO

Couvrez ce sein que je ne saurais voir.
Par de pareils objets, les âmes sont blessées,
et cela fait venir de coupables pensées
(Molière, *Le Tartuffe*, III, 2)

« La physionomie morale de Nicolas Poussin est tout entière dans le grave portrait qu'il nous a laissé de lui-même. Pour bien raconter la vie et les travaux de ce grand peintre, pour les bien comprendre, il faudrait avoir sans cesse devant les yeux sa mâle et noble figure, son regard limpide et assuré, son front spacieux, ses traits accentués fortement comme ceux de Turenne, tout cet ensemble dont le caractère sérieux et digne se révèle autant par la sobriété du pinceau que par l'attitude du modèle[1]. » En deux phrases qui ouvraient sa biographie consacrée au maître français en 1845, Charles Blanc réaffirmait avec force combien l'œuvre de Poussin – cette « sobriété du pinceau » – était à la mesure du peintre, « mâle et noble », « sérieux et digne », combien aussi l'autoportrait du Louvre (**fig. 1**), par sa puissance iconique, résumait tout ce que l'artiste, en Raphaël de la France, avait à dire de lui-même et de son œuvre : Poussin le peintre philosophe, chantre de la sagesse antique et des vertus chrétiennes ; Poussin le peintre savant, dont l'œuvre est une méditation sur la fragilité de la vie, la vanité des choses d'ici-bas et la toute-puissance de la Providence.

Que l'autoportrait de Poussin traduise certains de ses plus grands chefs-d'œuvre et annonce ceux à venir, des *Bergers d'Arcadie* au *Testament d'Eudamidas*, de *La Récolte de la manne* à *La Mort de Saphire*, d'*Eliézer et Rébecca* au *Déluge*, cela s'impose ; qu'il résume à lui seul « la vie et les travaux » du « grand peintre », c'est réduire sa peinture à un froid monolithe et occulter la complexité et la diversité de son art.

L'autoportrait du Louvre, achevé en 1650, n'est que celui de la vieillesse du peintre. Poussin a alors cinquante-cinq ans et souffre déjà, dit-il dans une lettre de 1648, de la « débilité » des yeux et du « peu de fermeté » de la main, cette main malade aux tremblements irrépressibles, qui iront croissant avec le temps et dont il ne cessera de se plaindre jusqu'à sa mort, en 1665. Car, derrière le portrait du vieux peintre, a existé et coexisté un autre Poussin, un peintre nourri par Vénus, la déesse de la beauté, un peintre-poète conteur de la toute-puissance de l'amour, du bonheur qu'il inspire et des souffrances qu'il inflige.

Rarement peintre – cela n'est jamais assez souligné – n'a traduit avec autant d'acuité et d'audace formelle la beauté des corps et les pulsions irrépressibles qu'elle éveille. Que l'on songe, pour s'en convaincre, à la *Vénus épiée par deux satyres* de Londres [13], à *La Nourriture de Bacchus* du Louvre [22] ou encore au *Vénus et Adonis* du Kimbell [18]. Rarement peintre aussi n'a fait du thème de l'amour le fil rouge de son œuvre, depuis *La Mort de Chioné* [6], son premier tableau connu, peint vers 1622, jusqu'à sa dernière peinture, l'*Apollon amoureux de Daphné* du Louvre [45], ultime méditation sur l'amour à l'heure de la mort.



fig. 1
Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1650, huile sur toile, 98 × 74 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures

1. Blanc 1845, p. 49.

EN REGARD : détail [13]



POUSSIN *dévoilé*

PIERRE ROSENBERG,
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

À Charles Dempsey, grand poussiniste, qui vient de nous quitter.

« [...] les belles filles que vous avés vues à Nimes ne vous aurons je m'assure pas moins délecté l'esprit par la vue que les belles collomnes de la maison quarée veu que celles ici ne sont que de vieilles copies de cellelà[1] ».

À chaque génération de poussinistes son Poussin – et son contre Poussin. Blunt, né en 1907, Mahon, né en 1910, et Thuillier, né quant à lui en 1928, ont été mes modèles et ceux de toute ma génération. Selon Anthony Blunt, on le répète à loisir, Poussin est le peintre philosophe. Pour Denis Mahon, Poussin est avant tout un peintre. Thuillier, plus « mahonien » que « bluntiste », voulut faire de Poussin un libertin, quasiment un athée.
Si, bien sûr, je n'ai connu ni Otto Grautoff ni Émile Magne, j'ai célébré Noël 1962 à Yale en compagnie de Walter Friedlaender (1873-1966) qui parlait avec chaleur, avec amour de Poussin. C'était son confident, un ami cher et exigeant. J'ai abondamment correspondu durant les dernières années de son existence avec Willibald Sauerländer (1924-2018) qui se montrait sévère à l'égard des analyses sur-interprétatives qui ont fleuri ces dernières années[2]. À chacun son Poussin, à chaque génération son Poussin, avec deux constantes : de tous les peintres français, peut-être avec Cézanne, Poussin est celui sur qui on a le plus écrit et celui sur qui, encore aujourd'hui, on écrit le plus. Surtout, aucun de ces auteurs n'avait donné au Poussin « érotique » – j'utilise ici le mot pour simplifier – la place que les auteurs de la présente exposition lui accordent. Que l'on consacrât à Poussin et l'amour une exposition les aurait considérablement surpris, leur aurait paru saugrenu.

Je ne suis pas de ceux pour qui l'œuvre d'un artiste reflète systématiquement sa vie. Il y a certes Caravage ou Van Gogh. Il y a, à l'opposé, Chardin ou Cézanne dont les tableaux ne nous livrent pas grand-chose sur leur existence. Ainsi a-t-on voulu reconnaître Château-Gaillard dans l'arrière-plan de tel ou tel paysage de Poussin, souvenir de jeunesse auquel nous ne croyons pas trop. Quelques mots s'imposent sur la vie amoureuse de l'artiste. Ses premiers biographes ne s'y sont guère appesantis. Le peintre a, tout au long de son existence, été un grand malade – et ce même avant son installation à Rome en 1624. Il a cruellement souffert entre « les mains des boureaux de chirurgiens » de son temps[3]. L'épisode le plus abondamment cité est celui lié à sa maladie de 1629 et à son mariage à Rome, le 1er septembre 1630, avec Anne-Marie Dughet. Elle avait dix-sept ans, Poussin trente-six. Dans sa maladie qui nécessitait des soins quotidiens, une toilette de tous les jours, Anne-Marie aide sa mère à le soigner. Elle accomplit si bien sa tâche, que Poussin, par « gratitude » envers ses parents, la demande en mariage et l'épouse[4].

1. Nicolas Poussin, lettre adressée à Paul Fréart de Chantelou datée du 20 mars 1642 (Poussin éd. 1911, p. 122). Jouanny, nous l'avons vérifié, a parfaitement transcrit le texte manuscrit de la lettre.

2. J'espère que sa monographie consacrée à Poussin qui l'occupa jusqu'à la veille de sa mort verra le jour.

3. Nicolas Poussin, lettre adressée à Jean Lemaire datée du 6 août 1639 (Poussin éd. 1911, note 1, p. 24).

4. « *Giacomo Duget* [le père d'Anne-Marie] [...] *aveva ordinato alla propria moglie, che lo assistesse del continuo ne' suoi bisogni, tanto per la cucina, quanto in procurare di tenerlo pulito, e provvisto di biancheria, come ella faceva con gran diligenza, ed amore. Queste carezze di Giacomo, e di sua moglie furono di gran sollievo a Niccolò, che Iddio sà come l'avrebbe passata senza di loro, e glie ne confessava obbligo non ordinario. Aveva questo buon uomo cinque figliuoli tre maschi, e due femmine, le quali erano di maggior età, ed avendo finalmente Niccolò ricuperata del tutto la sanità, prima per atto di gratitudine, e poi per non aver più occasione di cadere in male somigliante, gli chiese per moglie la figlia maggiore, che chiamavasi Anna Maria* » (Passeri 1772, p. 350).

EN REGARD : détail [11]

SEXE, AMOUR *et poésie*

ALAIN MÉROT

Sexualité et civilisation

Dans un livre resté fameux consacré à la « société de cour » et au « processus de civilisation[1] », Norbert Elias avait lié la répression des pulsions sexuelles au « contrôle de soi » aristocratique. Son enquête remontait jusqu'au Moyen Âge, qui vit la promotion de l'amour courtois, perfectionné pendant la Renaissance avec le *Livre du Courtisan* de Baldassare Castiglione et d'autres traités comparables. Il analysait dans cette perspective l'un des plus gros succès de librairie du XVII^e^ siècle, le roman d'Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, publié pour la première fois en 1605 et maintes fois réédité. Il y voyait « un tableau simple et quelque peu simpliste des contraintes que la société de cour impose à la noblesse[2] ». Une élite sociale peut-elle se permettre la transgression des interdits imposés par l'Église[3] ? La question doit être transposée de la littérature aux arts plastiques, avec toutes les précautions nécessaires. L'image peinte, gravée ou sculptée s'impose en effet le plus souvent à la vue sans la médiation de l'écrit et peut donc être ressentie comme plus dangereuse.

L'ouvrage de Jacques Solé, *L'Amour en Occident à l'époque moderne*, conçu à l'apogée de l'histoire dite « des mentalités », propose l'une des très rares synthèses sur la question. Il a le mérite de faire une large place aux œuvres d'art, et pas seulement à des témoignages écrits[4], comme l'a fait Michel Foucault au même moment[5]. L'auteur y pose des questions essentielles. Comment a pu s'exprimer dans l'art et par l'art une sexualité que les pouvoirs – en premier lieu l'Église catholique – concevaient comme une puissance destructrice et s'employèrent à réprimer depuis le Moyen Âge ? Quel rôle la Renaissance et les deux Réformes, protestante et catholique, ont-elles joué dans ce processus de contrôle ?

L'iconographie de la sexualité à l'époque moderne pourrait donc être envisagée selon plusieurs points de vue. Mettant à part la simple pornographie, qui s'adresse à toutes les catégories de la société et réclamerait avant tout une étude sociologique de la « consommation » des images, Solé estime que les représentations de l'amour constituent à la fois un répertoire des fantasmes érotiques de l'Occident, une expression de ses désirs inconscients et un accompagnement plastique de son évolution culturelle. Dans tous les cas, écrit-il, « plus que le reflet d'un monde réel » les œuvres d'art sont « l'illustration d'une illusion nécessaire ». L'érotisme de la Renaissance, prolongé au XVII^e^ siècle, « demeure un mythe voluptueux, cher à une pure élite de l'esprit[6] ».

Poussin amoureux : de la réalité au rêve

Ces réflexions d'ensemble ne sont pas inutiles quand on les applique à l'un des peintres les plus savants de son temps, peintre aux vastes lectures et aux profondes méditations, l'égal des plus grands poètes et qui fut justement apprécié de toute une « élite de l'esprit ». Il n'est peut-être pas vain, pour commencer, d'évoquer l'expérience que Nicolas Poussin eut de l'amour, même si nous connaissons bien mal sa vie personnelle, les documents et les témoignages directs étant rarissimes. Il s'est fort peu confié, et ses premiers biographes – Bellori, Passeri, Sandrart et Félibien –

1. Voir Elias [1939] 1973, notamment le chap. VI.
2. « Curialisation et romantisme aristocratique », dans Elias [1969] 1985, chap. VI, p. 305.
3. Voir aussi sur ce point Careci, [1996] 1999, p. 43-56.
4. Solé 1984.
5. Foucault 1976-2018. Foucault réfute l'idée d'un XVII^e^ siècle répressif en la matière, héritée selon lui de l'idéologie libertaire de mai 1968. Il constate plutôt à cette époque « une majoration constante et une valorisation toujours plus grande des discours sur le sexe », selon deux grandes tendances – celle d'un *ars erotica* valorisant le corps et la recherche du plaisir et celle d'une *scientia sexualis*, qui sépare le licite de l'illicite.
6. Solé, 1984, p. 243.

EN REGARD : détail [21]



POUSSIN, OVIDE *et l'amour*

NICOLAS MILOVANOVIC

« Le premier goût que j'eus aux livres, il me vint du plaisir des fables de la Métamorphose d'Ovide. Car environ à l'âge de 7 ou 8 ans, je me dérobais à tout autre plaisir pour les lire. » Ces deux lignes, Nicolas Poussin pourrait les avoir écrites. Elles sont d'un auteur qu'il appréciait, Michel de Montaigne[1]. Parmi les auteurs antiques que Poussin lisait, au nombre desquels il faut compter Virgile, Tite-Live, Plutarque et Philostrate, la première place revient sans conteste à Ovide. Tant de peintures de Poussin témoignent de l'influence du maître romain de l'élégie, depuis ses toutes premières toiles, comme *La Mort de Chioné*, acquise par le musée de Lyon il y a sept ans et bien sûr présentée ici [6], jusqu'à son tout dernier tableau laissé inachevé, *Apollon amoureux de Daphné* du Louvre, exposé à Lyon pour la première fois [45]. La meilleure introduction à l'inspiration ovidienne de Poussin, ce sont les pages qu'Antony Blunt a publiées il y a cinquante-cinq ans dans son *opus magnus* hélas toujours pas traduit en français[2]. Quelques années auparavant, Henry Bardon avait brillamment résumé le rapport de Poussin à la littérature latine : « Poussin demande aux auteurs latins des indications d'ordre général ou des détails très circonstanciés. Les modalités de son attitude ne répondent qu'aux exigences de son art. Mais le choix de la littérature latine comme référence constante révèle la culture d'un classique. Ne l'imaginons donc pas comme un humaniste curieux de textes rares et inattendus. Il aime l'histoire de Rome, il en aime la mythologie : il s'adresse aux auteurs qui lui racontent l'histoire et la fable avec le plus d'agrément. Ainsi la littérature latine et la contemplation de la Ville éternelle lui ont offert des enseignements complémentaires. Dès le début de sa carrière, il s'est consacré aux thèmes ovidiens. Il ne les abandonna jamais[3]. » Nous essaierons ici de mieux comprendre les chemins de cette inspiration ovidienne. Quelles éditions Poussin a-t-il eues en mains ? Quelles vignettes des Ovide illustrés ont frappé son imagination ? Quelles résonances ovidiennes inattendues peut-on discerner dans les toiles du maître ?

Premières rencontres de Poussin avec Ovide

Les dessins qui ont appartenu au cardinal Camillo Massimi, conservés aujourd'hui au château de Windsor, sont les premiers témoins de la rencontre de Poussin avec Ovide[4] [1 à 5]. Ils datent probablement de 1620-1622[5]. Sur la foi des biographies de Poussin par Bellori et Passeri, on a longtemps cru que ces dessins avaient été exécutés à la demande du Cavalier Giovanni Battista Marino pour illustrer son œuvre majeure, le poème *L'Adone*[6]. En 1955, Jane Costello a contredit de manière très convaincante cette idée, montrant qu'une majorité des dessins Massimi s'inspirent directement d'épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide et non de *L'Adone*[7]. Précisons toutefois, comme le reconnaît Jane Costello elle-même, que plusieurs sujets sont encore incertains, comme *Dryopé*[8] [4] ou *Apollon gardant les troupeaux d'Admète*[9].

La première, Jane Costello a étudié les relations formelles entre la tradition des éditions illustrées des *Métamorphoses* et les dessins Massimi de Poussin. Elle privilégie une édition parisienne des *Métamorphoses*, parue en 1619 chez la veuve Langelier et abondamment illustrée. Les estampes

1. Montaigne éd. 2007, I, XXV, p. 182.
2. Blunt 1967, p. 103-122.
3. Bardon 1960, p. 131.
4. Sur les dessins Massimi, voir Rosenberg et Prat 1994, p. 6-31 ; voir aussi Costello 1955 ; Clayton 1991 ; Thuillier 1995, p. 90-99, Clayton 1995, p. 12-41, et Pericolo 2001. Aux quinze feuilles conservées à Windsor (Rosenberg et Prat 1994, n° 2-17), il faut certainement ajouter celle du musée de Budapest (Rosenberg et Prat 1994, n° 18).
5. Les dessins Massimi étudiés par Martin Clayton comprennent le filigrane de Jean Nivelle, actif à Sancey, près de Troyes, jusqu'en 1621 ; voir Clayton 1991. En outre, nous pensons les dessins antérieurs à *La Mort de Chioné* qui doit être datée de 1622 au plus tard.
6. Germer 1994, p. 42-43 [Bellori] et p. 123 [Passeri].
7. En 2001, Lorenzo Pericolo maintient que les dessins Massimi auraient bien été exécutés pour le Cavalier Marin mais à titre de « *fantasiette* », voir Pericolo 2001. Nous pensons que les dessins Massimi sont antérieurs à la rencontre de Poussin avec Marino en 1623.
8. Rosenberg et Prat 1994, n° 4.
9. *Ibid.*, n° 2. Voir Clayton 1995, p. 17, n° 2.

EN REGARD : détail [29]



LA MORT DE CHIONÉ, *un Amour désarmé ?*

LUDMILA VIRASSAMYNAÏKEN

Acquise en 2016 par le musée des Beaux-Arts de Lyon, *La Mort de Chioné* [6] offre l'opportunité d'appréhender les fondements de la personnalité artistique de celui qui est considéré comme le plus grand peintre français du Grand Siècle. Nicolas Poussin peignit en effet ce tableau fascinant avant son installation à Rome en 1624, très vraisemblablement alors qu'il séjournait à Lyon, entre 1619 et 1622, pour Sylvio I Reynon (vers 1580/1590-1666), un soyeux lyonnais d'origine milanaise[1]. Si les œuvres exécutées à compter de 1624 ont fait l'objet d'une profusion de commentaires, ce chef-d'œuvre d'un peintre à l'orée de sa carrière permet de renouveler l'approche de son œuvre, en s'interrogeant sur son inscription dans un contexte lyonnais, mais aussi sur son rapport à la tradition des nus couchés, sur les influences bellifontaines dont elle porterait la marque, sur les sources antiques auxquelles, même avant d'être parvenu à Rome, le peintre aurait pu puiser, ainsi que sur les stimulations que la fréquentation des chefs-d'œuvre florentins aurait pu susciter, caravagisme compris. De fait, ce tableau permet d'entrevoir un peintre dont la culture visuelle paraît déjà complexe et riche des ferments de l'œuvre à venir, en même temps qu'il témoigne de l'assimilation précoce et raffinée des développements les plus récents de l'art italien.

Une métamorphose lyonnaise

L'existence d'un séjour lyonnais de Poussin est connue de longue date, puisque ses biographes, Giovanni Pietro Bellori, André Félibien et Giovan Battitsta Passeri, en ont tous fait état. Poussin serait ainsi resté « plusieurs années à Lyon » « travaillant ici ou là », selon Passeri[2], alors qu'il tentait pour la deuxième fois de gagner Rome, une dette contractée auprès d'un marchand ayant eu raison de ses velléités. La période durant laquelle ce séjour lyonnais eut lieu a pu être précisée grâce à la découverte, en 1994, par Michèle Bimbenet-Privat[3] de documents relatifs à la jeunesse parisienne de Poussin. Le premier consiste en une reconnaissance de dette contractée auprès d'un marchand orfèvre de Paris, Jean Guillemin. Le second nous apprend qu'en août 1622 Poussin n'avait encore rien réglé, puisque Guillemin réclame au Châtelet l'original de cette reconnaissance de dette. Selon Michèle Bimbenet-Privat et Jacques Thuillier, « ce que suggèrent les deux pièces retrouvées, [...] c'est que Poussin quitta Paris vers juin 1619 en laissant impayées ces cent vingt livres, mais avec la pensée de les régler rapidement grâce à quelque commande provinciale, peut-être lyonnaise. [...] Poussin revenu à Paris en juillet 1622 [...] en serait enfin venu à se délivrer de sa dette sitôt payé de son travail[4] ». Le séjour à Lyon et ses alentours pourrait ainsi s'étendre de l'été 1619 jusqu'à l'été 1622. Comme l'a relevé Jacques Thuillier[5], entre son expérience auprès du seigneur du Poitou, vers 1614, et l'été 1622, où il retourna à Paris pour répondre à une importante commande des Jésuites, Poussin était à la recherche d'opportunités en dehors de la capitale, car il ne bénéficiait pas du statut de maître de la Guilde et ne pouvait y travailler que dans un enclos privilégié. L'importance du montant de la dette contractée semble cependant indiquer que l'artiste jouissait dès cette date d'une reconnaissance et de revenus conséquents.

1. Rosenberg [2016] 2021 et Pommier [2016] 2021.
2. Giovanni Battista Passeri, dans Germer 1994, p. 122.
3. Bimbenet-Privat et Thuillier 1994.
4. *Ibid.*, p. 73.
5. Thuillier 1995, p. 10 et 33.

EN REGARD : détail [6]



LES PREMIÈRES ANNÉES *de Poussin à Rome*

PATRIZIA CAVAZZINI

Essayer de comprendre qui furent les mécènes de Nicolas Poussin au cours de ses premières années romaines, celles où il peignit la plupart de ses toiles à sujet amoureux, reste malaisé : hormis quelques certitudes acquises depuis longtemps grâce aux études sur le sujet, on en est réduit aux hypothèses[1]. Contrairement à Simon Vouet et à son ami François Duquesnoy, il rejoignit Rome sans pouvoir compter sur la pension d'un souverain pour subvenir à ses besoins ; et il n'obtint jamais, ou refusa, de faire partie de la cour d'un noble ou d'un cardinal, ce qui lui aurait permis de pourvoir à son entretien en toutes circonstances, y compris en cas de maladie. Par ailleurs, son plan visant à bénéficier du patronage de la famille pontificale par l'entremise du poète Giovan Battista Marino échoua en partie – Marino n'étant pas très bien vu à la cour du pape Urbain VIII, élu en août 1623[2]. Arrivé à Rome en avril 1624, Poussin ne reçut le premier paiement des Barberini pour *La Mort de Germanicus*[3] que quatre ans plus tard, en janvier 1628, une somme de soixante écus, certes conséquente, mais qui n'avait rien d'exceptionnel[4]. Et même la commande du retable du *Martyre de saint Érasme* pour la basilique Saint-Pierre, obtenue sur décision du cardinal neveu Francesco Barberini et payée quatre cents écus en 1629, ne lui valut ni la faveur inconditionnelle de l'entourage du pape, ni d'autres commandes publiques susceptibles de consacrer son succès[5]. En 1630, selon toute apparence, il n'avait pas encore surmonté des difficultés économiques sans doute dues aux dettes contractées lors des années précédentes et à son état de santé précaire, qui s'était aggravé depuis 1629[6].

Un entourage français à Rome

Dès son arrivée à Rome, plus que sur la cour des Barberini, Poussin misa sur des collègues et des compatriotes, comme beaucoup d'étrangers actifs dans la Ville éternelle en avaient l'habitude, comme il continua lui-même de le faire tout au long de son existence et comme en témoigne, d'emblée, une réunion chez Simon Vouet en compagnie de nombreux autres peintres, pour la plupart français[7]. En 1625, un certain « *Nicolò pittore gallo* » vivait avec un peintre lorrain peu connu, Richard Bissonet (ou Massonet), Via Laurina, près de la Via del Babuino ; il s'agit presque à coup sûr de Poussin, puisque les deux artistes furent les protagonistes d'un fâcheux épisode dont la reconstitution correspond au moins en partie au récit de son biographe Giovan Battista Passeri. Le 13 octobre, ils reçurent ensemble des soins médicaux : Bissonet ne souffrait que de coupures aux mains, mais « *Nicolò* » avait été grièvement blessé à la tête, et l'on craignait pour sa vie[8]. Son explication officielle des faits, peu crédible, parle d'une chute d'escalier : il répugnait manifestement à porter plainte contre ses agresseurs par crainte de représailles, et adoptait ainsi un comportement alors fréquent chez les victimes de violences. Selon Passeri, jamais précis dans la relation de ce genre d'épisodes, Poussin et deux de ses compatriotes avaient été attaqués, en raison de leur nationalité, par un groupe de soldats arrivés à Rome en grand nombre à la suite de désaccords entre le pape et le roi de France ; toujours selon Passeri, le peintre normand avait subi, lors de ce

1. Fumagalli 1994.
2. Martini 2008, p. 529.
3. Minneapolis Institute of Art.
4. Voir la note 18.
5. Rice 1997, p. 229.
6. Passeri éd. 1995, p. 325 ; Wilberding 2000 ; Rice 2017.
7. Vodret 2011, p. 510.
8. ASR, TCG, Relazioni di Medici e Barbieri, b. 54, f. 105v : le 13 octobre 1625, un barbier de la Piazza Firenze soigna « *Riccardum Massonettum lorenesem pictorem degentem in via Laurina prope Babuino vulneratum in manu dextera in aliquo periculo et alio vulnera in digito manu sinistra sine periculo dixit fuisse vulneratus in hospitio Torretta in Campo Martio ab incognito; Nicolaum pictorem Gallum degentem in eadem domo vulneratum in capit caedit per scalam in aliquo periculo vita* ». En dépit des affirmations de Bertolotti 1886, p. 99, et Bosquet 1978, p. 107, il ne peut s'agir ici de Nicolas Régnier, qui, dès 1624, habita Via di Ripetta avec sa femme Cecilia et les parents de cette dernière, et dont il n'est pas du tout certain qu'il séjournait encore à Rome en octobre 1625 (Vodret 2011, p. 449-450). En outre, contrairement à ce qu'on a soutenu par le passé, Poussin n'est pas mentionné dans les registres paroissiaux de 1624-1625 et il pourrait bien avoir vécu quelques mois chez Bissonet, même s'il n'apparaît pas dans ses *stati d'anime* (Vodret 2011, p. 492-493).
9. Passeri éd. 1995, p. 324.

EN REGARD : détail [30]



UN REMÈDE *à l'amour*

MILOVAN STANIĆ

Emblèmes d'amour

La Galleria Corsini à Rome conserve un tableau de Poussin que la *targhetta* intitule *Il trionfo del poeta Ovidio* [7]. C'est trancher en faveur du poète romain, là où d'aucuns voulaient reconnaître Giambattista Marino, le plus grand poète italien de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle, mort à Naples en 1625, l'année où fut probablement exécutée la toile. Poussin, dont la paternité de l'œuvre n'est généralement plus remise en cause, aurait bien pu songer à un hommage à Marino, dont il était l'ami et le protégé depuis le séjour du poète à Paris. Marino en effet subissait des critiques de toutes parts et son sulfureux poème *L'Adone*, le plus long de la littérature italienne, publié à Paris en 1623, avait été mis à l'index en juin 1624. Mais nul besoin pour Poussin d'invoquer explicitement Marino quand Ovide, poète dont l'Italien se réclamait comme d'une autorité suprême, représentait parfaitement cette poésie luxuriante chargée d'érotisme et de volupté, le thème même du tableau. En célébrant Ovide à Rome, où il arrive en 1624 et trouve des soutiens grâce notamment à Marino, Poussin défend l'esprit de l'auteur de *L'Adone*.

Au premier plan du tableau, Vénus, endormie, laisse libre cours aux jeux des Amours, ses enfants. En arrière, le poète s'appuie sur deux livres, dont les tranches dévoilent des fragments : « Amorum », et « Amandi » ; *Amorum libri*, *Ars amandi*, ouvrages d'Ovide consacrés à l'amour. La scène est placée dans un paysage au bord de la mer, à la lisière d'un bocage d'où pointe la tête d'un satyre, figure lubrique dans la tradition de la Renaissance, toujours aux aguets de belles endormies. Les jeux des Amours ont des précédents, les fameuses bacchanales de Titien, *L'Offrande à Vénus* (Madrid, musée du Prado ; **fig. 63**), que Poussin a étudiée, ou encore la *Vénus endormie* (Chantilly, musée Condé) d'Annibale Carracci (**fig. 64**), peinte vers 1602 pour le palazzetto Farnese, les deux toiles étant à l'époque à Rome. Chez Annibale déjà, certaines scènes de jeux, comme les Amours tirant à l'arc contre une cible avec un cœur au centre, peuvent être lues comme un emblème : « L'Amour vise le cœur ». C'est ainsi qu'ils sont lus à l'époque par Girolamo Agucchi, le prélat bolonais compatriote d'Annibale, qui a consacré une longue description au tableau alors célèbre, la première de cette nature dans l'histoire de l'art, qui fut reprise sous une forme raccourcie par Giovanni Pietro Bellori dans sa *vita* d'Annibale Carracci : « On sait que la variété et la diversité des cupidons correspondent précisément aux choses aimées et aux penchants des hommes ; c'est pourquoi ils sont appelés les dirigeants des hommes[1]. » Au premier plan au bord du cadre à droite, un petit couple d'Amours joue au jeu du mariage – la jeune mariée est éconduite hors du tableau, scène que l'on retrouvera, *mutatis mutandis*, chez Poussin, à la fin de cet article. Dans *Le Triomphe d'Ovide* [7], toutes les actions des Amours sont fidèles à la riche littérature emblématique : l'Amour aiguisant ses flèches au lait de sa mère, les Amours tirant à l'arc et visant les cœurs, l'Amour tissant un nœud d'amour, l'Amour jouant avec la balle représentant l'univers… (**fig. 40**)

1. Bellori 1672. Voir Enggass 1968, p. 77.

EN REGARD : détail [7]



« sed cuncta timemus amantes »

PEUR ET AMOUR DANS LES ŒUVRES DE POUSSIN

HENRY KEAZOR

Peur et amour : tel est le titre d'un film tourné en 1988 par la réalisatrice allemande Margarethe von Trotta, dont l'action est très librement adaptée de la pièce *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov, créée en 1901, mais dont le titre est clairement inspiré d'une citation tirée des *Métamorphoses* d'Ovide[1] : « *sed cuncta timemus amantes* » – « mais nous, amants, tout nous effraye »[2]. Ces deux affects associés par Ovide – peur et amour – permettent aussi, comme nous allons le montrer, de cerner certains aspects importants de l'œuvre de Nicolas Poussin ; en effet, nombre de sujets traités dans ses tableaux sont empruntés à Ovide, mais de plus, lorsqu'il interprète le thème de l'amour, il est fréquent que le maître français explore précisément le rapport entre ce sentiment et la peur.

La citation placée ici en exergue, qui évoque ces amants que tout effraye, est tirée de l'histoire de Céphale et Procris racontée par Ovide dans les *Métamorphoses*, et dont Poussin, très tôt, a tiré pas moins de deux tableaux en quelques années à peine : la première de ces toiles, réalisée vers 1624/1625 (Yorkshire, Hovingham Hall, Worsley Collection ; **fig. 46**)[3], montre la déesse Aurore enlaçant le jeune Céphale qu'elle a enlevé ; mais le bras gauche du chasseur, inerte, manifeste son indifférence, tandis que son geste du revers de la main droite pour écarter l'assaillante et le déplaisir visible sur son visage, qu'il détourne, expriment sa réticence face aux caresses de la déesse. Un putto à la mine courroucée s'apprête à viser le couple de l'une de ses flèches, mais cela ne changera rien à l'amour qu'éprouve Céphale pour son épouse Procris, à laquelle Aurore a subtilisé son aimé deux mois à peine après leur mariage : « [...] j'aimais Procris, Procris occupait mon cœur, toujours son nom était sur mes lèvres[4] ». La scène peinte par Poussin dans la partie gauche du tableau peut se lire comme la représentation symbolique des puissances maîtrisées par Aurore, qui, pourtant, ne parviendront pas à ébranler l'amour du chasseur pour sa femme : « qu'elle mérite d'attirer les regards, avec son visage de rose, qu'elle règne sur les confins du jour et de la nuit, qu'elle s'abreuve du nectar de la rosée, soit[5] ». De fait, on aperçoit le char de la déesse, sur lequel elle apporte les premières lueurs du jour, symbolisées par deux putti portant des torches.

Je tiens à remercier chaleureusement le professeur Tonio Hölscher (Heidelberg) pour ses précieux conseils.

1. Selon les langues, le film s'intitule *Trois sœurs*, *Three Sisters*, *Paura e amore*, *Fürchten und Lieben*. Voir Monika Raesch (éd.), *Margarethe von Trotta. Interviews*, Jackson 2018, p. xxix.

2. Ovide éd. 2006, VII, 719.

3. Thuillier 1994, p. 245, n° 25.

4. Ovide éd. 2006, VII, 709-710.

5. *Ibid.*, VII, 706-709.

EN REGARD : détail [45]



Apollon amoureux de Daphné

POUSSIN ET LES « DIALOGUES » DE LÉON HÉBREU

HIDENORI KURITA

Voici les premières lignes de la description assez détaillée que fit Giovanni Pietro Bellori, homme de lettres romain du XVII^e siècle, du tableau de Nicolas Poussin *Apollon amoureux de Daphné* [45][1] :

> « L'amour d'Apollon naît d'une dispute avec Cupidon, pour savoir lequel des deux était le plus fort au tir à l'arc. Apollon est assis et, déjà atteint, regarde amoureusement Daphné, en face de lui, près d'un antre, qui embrasse son père, le fleuve Pénée. Amour cependant, afin qu'elle ne l'aime pas et le fuie, lui décoche une flèche plombée. Le peintre s'est amusé à présenter derrière Apollon l'astucieux Mercure qui lui vole adroitement une flèche d'or qu'il tire de son carquois. Le dieu blond ne s'en aperçoit pas, amoureux plongé dans la contemplation de cette nouvelle beauté[2]. »

L'histoire d'Apollon et de Daphné dans laquelle Cupidon intervient, telle que racontée dans le premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide, a été merveilleusement reproduite dans une gravure de Virgil Solis (**fig. 51**) où sont combinés les différents épisodes du mythe[3]. Au pied d'une colonne, au centre, gît le fils de la divinité de la Terre, le terrible serpent Python qui régnait sur les immenses étendues à flanc du mont Parnasse, tué par les flèches d'Apollon. Celui-ci se tient debout à sa gauche : enorgueilli de son exploit, il se moque de Cupidon et de son arc. Ce dernier, représenté à droite de la colonne, lui réplique alors qu'il est parfaitement capable de le blesser avec son arc et que la gloire d'Apollon ne saurait dépasser la sienne. Au second plan, est représentée adossée à la colonne la nymphe Daphné, fille du dieu-fleuve Pénée, atteinte par une flèche armée de plomb que Cupidon a décochée du ciel. Sur la gauche, on reconnaît de nouveau Daphné en train de se métamorphoser en laurier alors qu'elle est poursuivie par Apollon, tombé éperdument amoureux de la nymphe après avoir été touché par la flèche d'or de Cupidon.

1. Milovanovic 2021, n° 439 ; Rosenberg 2015, n° 40.
2. Giovanni Pietro Bellori, *Vita di Nicolò Pussino*, dans Germer 1994, p. 91 ; Bellori éd. 1999, vol. 2, p. 459.
3. Peters 1987, vol. 1, n° 85.

EN REGARD : détail [45]



Vénus et Adonis
FABLE AMOUREUSE ET INSPIRATION POÉTIQUE CHEZ NICOLAS POUSSIN

ELISE KERNER

Nicolas Poussin, si souvent auréolé des mentions d'artiste savant, érudit, philosophe, fut également – on tend à l'oublier – le peintre du désir et des plaisirs sensuels. Il multiplie dans sa peinture les figures féminines, nues ou à peine couvertes d'un voile léger. Les unes jouent en compagnie de satyres et d'Amours [14, 25][1], les autres, voluptueuses, s'abandonnent dans le sommeil [11 à 14]. Au sein de ce monde de nymphes, bacchantes, muses et déesses, s'épanouit une figure, féminine plus que toute autre : celle de Vénus. Bien qu'une familiarité soit certaine entre toutes ces œuvres dédiées à l'amour, où l'on devine des histoires de séduction, de jeux, de convoitises assouvies ou contrariées, on peut s'interroger sur le rôle joué par les compositions invitant le spectateur à identifier précisément personnages et fables. À cet égard, nous souhaitons examiner ici un ensemble de quatre tableaux explicitement consacrés aux amours de Vénus et Adonis. L'existence d'un récit antérieur, sa présence manifeste au sein des compositions, construisent une peinture lettrée dont il est essentiel de considérer les rapports complexes aux sources. Toutefois, nous verrons combien les desseins de Nicolas Poussin se nourrissent des distances prises avec ces dernières. Aussi, l'intérêt de ces rapprochements réside moins, selon nous, dans la proximité qu'entretient le peintre avec les textes, que dans les écarts et détours qu'il exploite : autant de chemins sinueux que Nicolas Poussin nous invite à suivre pour peu que l'on veuille pénétrer dans l'art poétique de son œuvre.

À quelques menues différences près, les spécialistes s'accordent sur les dates de réalisation des quatre toiles qui nous occupent, permettant ainsi d'y voir une production de jeunesse. Notre petit corpus se compose de trois œuvres représentant le temps des amours de Vénus et Adonis : une première conservée à Fort Worth est datée par Alain Mérot comme Jacques Thuillier[2] de la première période romaine, vers 1624-1625 [18], la seconde se trouve à Providence et serait à peine plus tardive [19], tandis qu'une troisième, ayant longtemps été conservée en deux parties, désormais réunies à Montpellier, est située vers 1627 [17]. Une dernière toile, conservée à Caen, dont Mérot et Thuillier signalent une exécution avant 1628[3], représente quant à elle Vénus pleurant son amant défunt [33]. Si les tableaux consacrés aux fables antiques sont nombreux durant toute la carrière de Poussin, aucun autre exemple de plusieurs œuvres dédiées au même sujet, et réalisées en une si brève période, ne nous est parvenu. Aux côtés de cet ensemble, signalons l'existence de plusieurs dessins réalisés sensiblement à la même époque – représentant la naissance d'Adonis (**fig. 58**)[4], ses amours avec Vénus puis sa mort pleurée par la déesse[5] (**fig. 59**) – dont aucun ne semble préparatoire

1. Voir à ce sujet, Milovanovic et Szanto 2017.

2. Voir respectivement Mérot 2011, n° 9, et Thuillier 2015, n° 30.

3. Voir respectivement Mérot 2011, n° 161 et Thuillier 2015, n° 26.

4. Voir Rosenberg et Prat 1994, n° 9.

5. Aujourd'hui considérés de l'entourage de Nicolas Poussin : *Vénus et Adonis*, Venise, Académie, inv. 146 ; *Vénus et Adonis*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen (**fig. 59**) ; *Vénus et Adonis*, Dusseldorf Kunstmuseum (tous signalés dans Fort Worth 1988, respectivement D140, D73, D72).

EN REGARD : détail [19]



POUSSIN ET ÉROS
L'héritage de la Renaissance

ELINOR MYARA KELIF

Le corps féminin dévoilé, un motif hérité de la Renaissance

La connaissance profonde qu'avait Nicolas Poussin des sources écrites relatives aux sujets sacrés ou mythologiques dont il traitait en peinture a maintes fois été relevée et analysée. La juxtaposition des références textuelles, érudites, constitue d'ailleurs l'une des marques de fabrique du peintre conduisant à une multiplication des niveaux de lecture de ses compositions. Mais cet enrichissement permanent de la signification de l'image chez Poussin ne se joue pas uniquement dans le rapport à l'exégèse textuelle.

Avec la découverte il y a peu de la *Vénus épiée par deux satyres* [12], l'intérêt de Nicolas Poussin dans les premières années de sa carrière suivant son installation à Rome en 1624, non seulement pour les sujets mythologiques, mais plus particulièrement pour ceux à la teneur amoureuse voire érotique, est attesté une fois de plus[1]. Si l'érudition dont témoigne l'artiste pour les sources classiques, souvent soulignée, explique sans aucun doute son inclination, elle n'est certainement pas le seul argument qui permette de mieux comprendre la mise en image, les choix iconographiques opérés par Poussin pour figurer ces thèmes.

Un motif est particulièrement remarquable par sa répétition, celui de la nymphe dévoilée et plus généralement du nu féminin endormi, lascivement arc-bouté, repris et répété dans de nombreuses compositions de ces années romaines. Le thème du dévoilement du corps féminin, de sa découverte et de son exposition au regard se trouve au centre d'une série d'œuvres de Poussin[2]. Sa prégnance témoigne d'une connaissance réelle du peintre de ce *topos* figuratif qui fut central chez les artistes de la Renaissance. Car c'est bien au XVI^e^ siècle que ce motif passe de la littérature aux arts visuels, partant du prototype de la célèbre *Vénus endormie* de Giorgione jusqu'à la *Vénus endormie avec des amours* d'Annibale Carracci du musée Condé (**fig. 64**), en passant par la *Vénus endormie* de Giulio Campagnola (**fig. 65**). Il existe ainsi un nombre conséquent d'œuvres produites notamment entre 1500 et 1530, peintures et gravures, largement diffusées, qui véhiculent cette image de la belle endormie, que Poussin reprend dans ses compositions profanes ; ce corpus constitue une source inépuisable de représentations et d'interprétations du nu féminin endormi[3]. Déjà au XVI^e^ siècle, comme Nicolas Poussin le fera plus tard, elles apparaissaient soit dans le contexte de la nymphe dévoilée par des satyres, comme dans la fameuse gravure tirée du *Songe de Poliphile*[4] ou dans la *Métamorphose d'Amynoné* de Girolamo Mocetto (**fig. 66**)[5], soit dans un contexte plus énigmatique, souvent allégorique, comme dans l'allégorie mythologique de Dosso Dossi du Getty Museum (**fig. 67**)[6]. Les exemples sont pléthoriques et la reprise par Nicolas Poussin du motif dans des contextes également variés, qu'il s'agisse de la figure de Vénus ou d'une nymphe endormie comme dans *Nymphe épiée par deux bergers* [10] ou bien de figures féminines

1. Voir notamment à ce sujet Milovanovic et Szanto 2017.

2. Nous ne dresserons pas la liste exhaustive des œuvres qui présentent ce motif mais nous pouvons citer pour les plus saisissantes : *Le Triomphe d'Ovide* (Rome, palais Corsini [7]), *La Nourriture de Bacchus* (Paris, musée du Louvre [22]), *Vénus épiée par deux bergers* (Dresde, Gemaldegalerie [10]), *Midas devant Bacchus* (Munich, Alte Pinakothek [28]), les différentes versions du thème de la Nymphe épiée par des satyres, etc.

3. Pour une étude complète des œuvres présentant ce motif à la Renaissance, voir Ruvoldt 2004, p. 65-121.

4. Sur le lien entre le motif chez Poussin et la gravure tirée du *Songe de Poliphile*, voir notamment Milovanovic et Szanto 2017.

5. La gravure de Girolamo Mocetto, certainement liée à un dessin de l'atelier de Mantegna (Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 14589 F), constitue probablement l'un des exemples les plus précoces de cette iconographie de la femme endormie. Voir à ce sujet Paris 2008, p. 340, cat. 142.

6. On peut également citer la célèbre gravure du *Songe de Raphaël* de Marcantonio Raimondi.

EN REGARD : détail [41]



OFFRANDES DE FLEURS
Les semences du beau

CLÉLIA NAU

Rituels d'amour

Cueillir, offrir des brassées de fleurs, les répandre en pluie sur le sol, tresser des couronnes, les porter, en faire parade ou s'en parer (*parare* en latin dont le mot « parade » est dérivé) sont autant de pratiques en usage dès la plus haute Antiquité, souvent liées à l'amour, au désir, à la fertilité, à la sexualité, ainsi qu'à la beauté dans la mesure où, comme le disait Sappho, « ce qui est paré de fleurs se fait plus agréable à la vue des dieux[1] ». Dans le *Banquet* de Platon, le monde du désir est ainsi donné pour un royaume tout à la fois florissant et parfumé : « Sur ce qui ne fleurit pas ou qui a passé fleur, [...] l'Amour ne vient point se poser », « mais là où il y a des fleurs et des parfums, là il se pose et demeure[2] ». Aussi le printemps, « saison joyeuse et propice aux amours », écrit Bellori à propos du *Triomphe de Flore* de Poussin (**fig. 124**), lui est-elle par excellence associée : Éros se lève « à l'heure même où la terre fécondée se couvre de fleurs printanières ». Une même pulsion, une même force d'attraction, un même élan, courant érotique, traversent alors *tous* les êtres naturels sans distinction : végétation *et* figures humaines, corps frémissants de sève *et* fleurs dans leur puissance d'éclosion. L'amour comme passion humaine s'enracine dans le fond plus ample de cette pulsion érotique – naturelle, cosmique – qui pénètre le monde au printemps et que les fleurs sont les plus à même d'exprimer en tant qu'organes transitoires de la fécondation : la partie qui porte le pollen, l'anthère, va jusqu'à recevoir son nom de la contraction de deux mots grecs : *anthos*, la fleur, et *eran*, aimer. « Toute fleur décèle la présence de l'amour[3]. » Le fait que, dans nombre de civilisations, le jeu amoureux en soit passé par l'échange ritualisé de fleurs l'indique assez : depuis le premier bouquet offert en gage à l'aimée, la marguerite qu'on effeuille pour savoir si l'on aime et à quel degré d'intensité, jusqu'à l'œillet caché sur le corps de la promise que l'époux devait finir par trouver, sans oublier ces couronnes de fleurs que jusqu'au tout début de la chrétienté (Poussin en prend acte dans la deuxième série des *Sacrements*) l'on se devait de porter lors de la cérémonie du mariage, ou ces pétales de roses éparpillés sur la couche des amants ou sous les pas d'un Éros triomphant[4]. Pour ne rien dire des sucs extraits de la fleur dont certains ont la propriété de fertiliser le corps qu'ils touchent ou d'embraser d'amour celui qui s'en teint les yeux[5], quand d'autres font signe vers la défloration : le liquide pourpre que dégorge la jacinthe lorsqu'elle est foulée au pied est, dit Sappho, comparable à la perte de la virginité[6].

Gestes de dépense et de dissémination

Souvent exhibées au tout premier plan dans des cornes d'abondance (**fig. 50**) ou dans de beaux paniers tressés, les fleurs font littéralement « parade » dans nombre de compositions de Poussin des années 1630, dans les triomphes, bacchanales, sacrifices qu'il se plaît alors à exécuter en l'honneur de divinités (Pan, Bacchus, Priape, Vénus, Flore) qui toutes, à des degrés divers, ont à voir avec la nature, sa puissance de germination, ses montées de sève et le renouveau printanier, aussi bien qu'avec l'amour et la sexualité. L'intérêt de Poussin pour la vie végétale est, à l'évidence, très vif durant cette période, sans doute stimulé, comme David Freedberg l'a montré, par la passion nouvelle à l'œuvre dans les

1. Fragment cité par Goody 1994, p. 79.
2. Platon, *Le Banquet*, 196 b.
3. Bataille 1929.
4. Voir Ovide, *Les Amours*, livre I, 2, v. 40.
5. C'est Obéron qui dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare contraint Titania à aimer Bottom, transformé en âne, en teignant ses yeux avec le suc d'une fleur. C'est Flore qui, dans les *Fastes* d'Ovide, rend le corps de Junon fécond en le touchant avec les pétales d'une fleur de son jardin.
6. Voir Sappho, fragment 105 b.

EN REGARD : détail (**fig. 50**)



LE PHALLUS DE LOUIS XIII
Poussin, Bacchus et Richelieu

MICKAËL SZANTO

Durant l'année 1636, Nicolas Poussin achevait trois ambitieuses compositions destinées à orner le cabinet du roi au château de Richelieu alors en construction : *Le Triomphe de Bacchus*, *Le Triomphe de Pan*, suivis quelques semaines plus tard du *Triomphe de Silène* (**fig. 78** à **80**). Contre toute attente, cette importante commande, qui liait pour la première fois le peintre et le cardinal de Richelieu, ne se fit pas sous l'autorité de la religion chrétienne, mais sous les auspices de Bacchus, le dieu du vin et du délire mystique. Car les trois peintures, réalisées à la demande du ministre pour compléter un ensemble de chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne[1], sont un hymne à l'amour, à l'ivresse et au plaisir des sens : ici un Silène aviné que soutiennent de vigoureux sylvains, là une satyresse aux formes ondoyantes qui vient enlacer le torse athlétique d'un compagnon de Bacchus ; là encore un satyre qui tente d'arracher à une bacchante une appétissante cruche de vin ; ici toujours une voluptueuse ménade dont le drapé qui la recouvre oublie de voiler l'enveloppe de ses reins.

D'une *Bacchanale* à l'autre, Poussin déploie avec délice le registre de l'exaltation bachique et de la beauté des corps. Les trompes résonnent, les cymbales tintent, les bacchantes clament avec force « Evohé, Evohé ». On chante, on danse, on s'enlace, on s'agite, on s'endort aussi. La vigne et le délicieux breuvage qu'elle produit, aux effets autant revigorants que soporifiques pour peu qu'on en abuse, sont partout présents. La vigne pousse aux abords du dieu-fleuve dans *Le Triomphe de Bacchus* ; elle grimpe dans les arbres dans *Le Triomphe de Pan* ; elle s'exhibe encore dans *Le Triomphe de Silène* : au cœur même de la composition, un sylvain brandit d'une main un sarment de vigne et verse de l'autre le précieux nectar dans une coupe que le dieu Pan tient avec dévotion.

L'iconographie développée à l'intention d'un dignitaire religieux et de surcroît pour un lieu consacré à la figure du roi a suscité une certaine perplexité chez les historiens de l'art. Pourquoi donc orner de réjouissances charnelles et de danses enivrées le cabinet d'un prince ? L'interrogation est d'autant plus légitime que cette iconographie bachique, fût-elle de l'invention de Poussin, relève de la volonté même du cardinal de Richelieu. Une lettre à lui adressée le 19 mai 1636 par l'un de ses obligés ne dit pas autre chose. Le marquis Frangipani l'informait de l'envoi de deux des trois *Bacchanales* réalisées, précise-t-il, « conformément à votre désir et intention[2] ».

Depuis les premiers travaux d'Anthony Blunt (1967) et de Charles Dempsey (1966), historiens et iconologues n'ont de cesse de questionner le sens de ces images sans toutefois parvenir à une réponse univoque[3]. Il est vrai que les trois peintures, dont aucune n'illustre un texte précisément, ne se laissent pas aisément appréhender. Si beaucoup s'accordent à comprendre ces trois bacchanales comme l'image des bienfaits de la guerre, le temps des réjouissances et de l'abondance – Les *Triomphes* de Pan et de Silène – succédant à celui des conflits militaires – *Le Triomphe de Bacchus* –[4], on continue de s'interroger sur le recours spécifique et pour le moins singulier au dieu du vin.

1. Sur la présentation des peintures du cabinet du roi, comprenant les cinq peintures provenant du studiolo d'Isabelle d'Este (Mantegna, Costa et Pérugin), les trois *Triomphes* de Poussin, auquel il faut ajouter *La Libéralité de Titus* de Jacques Stella placée en dessus de cheminée, voir Tours, Orléans et Richelieu, 2011, p. 314-315.

2. Cité par Thuillier 1994, p. 154.

3. Dempsey 1966 ; Bull 1995 ; Wine 2001, p. 350-365 ; Bastet 2006 ; Olson 2010 ; Rosenberg 2011, p. 129-135 ; Pierguidi 2011 ; Cole 2012 ; Morel 2014, p. 795-817 ; Beeny 2016, p. 190 ; Whitlum-Cooper 2021b.

4. Sur ce point, voir la contribution importante de Bastet 2006.

EN REGARD : détail (**fig. 79**)







CATALOGUE *Poussin*

LE SOUFFLE *de l'inspiration*

Rarement peintre autant que Nicolas Poussin aura traité le thème de l'inspiration poétique. *Le Triomphe d'Ovide* **[7]**, *L'Inspiration du poète* d'Hanovre **[8]**, celui du Louvre **[9]**, ou encore *Le Parnasse* du Prado sont de subtiles méditations sur les sources de la création. Poussin convoque Apollon, les muses, l'univers bachique, mais aussi Vénus. Car la déesse de l'amour, conformément à la tradition néoplatonicienne des quatre fureurs divines, est l'un des principaux souffles de l'inspiration. Aussi la récurrence du thème amoureux dans l'œuvre de Poussin procède-t-elle d'une réflexion sur l'origine du geste créateur, réflexion ô combien singulière qu'une rencontre décisive pourrait avoir déterminé. En 1623, quelques mois avant son départ pour Rome, le jeune peintre se lia d'amitié avec Giambattista Marino, l'un des poètes les plus célèbres alors, que Marie de Médicis avait invité en France. Le poète, informé du génie supérieur du jeune Poussin – les faits nous sont rapportés par l'historien Bellori (1672) –, « le voulut voir » et « l'accueillit pour peindre chez lui ». « Sa compagnie apportait un immense soulagement à Marino, qui, malade et le plus souvent alité, se réjouissait de voir représenter en dessins ses propres poésies, surtout celles d'Adonis. » De fait, le poète italien acheva en 1623 *L'Adone*, poème-fleuve relatant les amours – parfois dans leur forme la plus érotique – de Vénus et Adonis. Et Bellori de préciser : « certains de ces dessins sont conservés en un livre de sa main dans la bibliothèque du cardinal Massimi. Parmi eux, on voit *La Naissance d'Adonis* (**fig. 58**) ».

Ces dessins, les premiers que l'on connaisse de Poussin et aujourd'hui conservés dans les collections du roi d'Angleterre **[1** à **4]**, pourraient, du moins certains d'entre eux, ne pas avoir été réalisés sous l'autorité de Marino, mais un peu plus tôt, durant le séjour lyonnais de Poussin (vers 1619-1622). Ils n'en témoignent pas moins, au même titre que *La Mort de Chioné* **[6]**, peinte à Lyon vers 1622, d'une inventivité et parfois d'un érotisme cru qui ne pouvaient que séduire le poète de *L'Adone*. « Nicolas réussit à se montrer prompt et efficace dans ses inventions et dans ses sentiments, et Marino le louait d'avoir reçu des muses le don d'imitation tout autant que les poètes. » Tout porte à croire que l'illustre poète, loin de se limiter à proposer des sujets, se plut à initier le jeune peintre aux arcanes de la poésie et aux licences qu'elle autorise. Car « Le Parnasse – comme le chante Marino – ne dit le vrai qu'à mots couverts ; au profane ignorant il tait les hauts mystères ; sous une fausse écorce il cache et dissimule (comme en rustre Silène) de célestes arcanes » (Marino, *L'Adone*, 1623, traduction de M.-F. Tristan).

C’est probablement aux côtés de Marino que Poussin comprit l’ambition poétique qu’il devait assigner à sa peinture. La poésie, conformément à l’adage de l’*Ut pictura poesis* d’Horace, « est peinture parlante, et la peinture poésie muette » (Marino, *Dicerie sacre*, 1614). C’est encore à ses côtés que le peintre apprit que toute création se nourrit du souffle de l’inspiration, que cette « fureur » soit donnée par les muses, Apollon, Bacchus ou Vénus. C’est enfin auprès de lui que Poussin mesura combien l’amour était le fondement même de l’invention et qu’aucun poète plus qu’Ovide avait su en exploiter tous les ressorts.

Le Triomphe d’Ovide **[7]** que Poussin réalisa au seuil de son séjour romain – véritable tableau-hommage autant que manifeste esthétique – dit à lui seul tout ce que le peintre devait à son mentor. Dans cette ambitieuse composition, Poussin réaffirme avec force les enseignements fondateurs de Marino : nulle création sans inspiration amoureuse ; nulle beauté sans goûter les vers du poète antique. Le motif de la Vénus endormie au premier plan d’où s’écoule d’un sein le lait nourricier illustre le pouvoir inspirateur de la déesse. Vénus attise les regards, tels ceux du satyre caché derrière les arbres, comme elle nourrit des désirs contrariés et de cruels tourments chez ceux qui se soumettent à son empire. On relèvera dans la composition les deux ouvrages sur lesquels repose le poète, *Les Amours* et *L’Art d’aimer*, chefs-d’œuvre de la poésie élégiaque qu’Ovide n’aurait pu réaliser sans le sein fécond de Vénus.

Dans *L’Inspiration du poète* d’Hanovre **[8]**, réalisée un peu plus tard, vers 1626, Poussin réaffirme la nécessité de boire la coupe de l’inspiration pour chanter en peinture les passions amoureuses et les peines qu’elles infligent. Car dans ce tableau, avec Apollon accompagné de la flûte d’Euterpe, l’instrument des chants d’amour, c’est toujours d’élégie dont il s’agit. Durant ces premières années romaines, Poussin traduit d’un pinceau vibrant et chargé de matière la beauté des corps comme l’amertume des pleurs que souvent fait verser l’amour. Mais en peintre-poète de l’amour Poussin sait varier ses chants. Dans *L’Inspiration* du Louvre **[9]** au format monumental, le peintre sollicite de nouveau Apollon, accompagné cette fois de Calliope, la muse de la poésie épique.

MICKAËL SZANTO



5. *La Mort de Chioné*

Plume, encre brune, lavis brun sur papier
Trait d'encadrement à la plume, encre brune
H. 18,4 ; l. 31,3 cm
Windsor Castle, The Royal Collection / HM King Charles III, RCIN 11935

Hist. : Cardinal Camillo Massimi (1620-1677) ; album Massimi n° 30. Voir ci-avant l'introduction aux dessins Massimi.

Bibl. : Woodward 1863, p. 273-74, n° 29 ; Friedlaender 1929, p. 127, n° 30 ; Jamot 1948, fig. 121 ; Friedlaender et Blunt III 1953, n° 156, pl. 133 ; Costello 1955, p. 296-317, pl. 60a ; Friedlaender 1965, p. 10, repr. ; Blunt 1967, p. 45, fig. 34 ; Badt 1969, I, p. 148, 152-153 ; Blunt 1976, p. 15, n° 30, p. 25, n° 30 ; Blunt 1979, p. 11, fig. 6, 24 ; Michalkowa 1980, p. 19, repr. ; Wild 1980, II, n° 2d, repr. ; Blunt 1988, p. 17, fig. 7 ; Oberhuber dans Fort Worth 1988, p. 58 et n° D 17, repr. ; Zolotov 1990, p. 39, fig. 15 ; Clayton 1991 ; Rosenberg et Prat 1994, p. 18, n° 10, repr. ; Clayton dans Londres, Houston, Cleveland et New York 1995-1996, p. 21, n° 5 ; Thuillier 1995, n° 27, p. 94, repr. ; Pericolo 2001, p. 39, repr. p. 38 ; Prat 2013, p. 20, fig. 11.

Exp. : Fort Worth 1988, n° D 17 ; Londres, Houston, Cleveland et New York 1995-1996, n° 5 (M. Clayton).

Les protagonistes de *La Mort de Chioné*, un épisode des *Métamorphoses* (XI, 318 et suivants) rarement figuré, se meuvent dans un espace resserré simplement caractérisé, à la manière d'un décor de théâtre, par le tertre où gît Chioné, un amas rocheux informe et quelques troncs agrémentés de feuillages rapidement esquissés. D'une beauté telle qu'Apollon et Mercure s'en éprirent, Chioné donna la vie à des jumeaux, Autolycos, le fils de Mercure, et Philammon, celui d'Apollon. L'orgueil insensé de la jeune fille se vantant d'être plus belle que Diane entraîna son châtiment par la déesse, qui transperça sa langue d'une flèche mortelle. C'est ainsi que, dans ce dessin, Chioné « perd ensemble et sa voix, et son sang, et la vie » et que son père, Dédalion, et ses enfants se désolent.
Poussin s'est conformé aux gravures de Salomon et de Tempesta pour dessiner Chioné, dans la mesure où celle-ci agonise vêtue, alors que dans la version peinte [6], elle est nue. Allongée sur le sol, la tête renversée, les jambes fléchies et le bras gauche plié formant un arc au-dessus de sa tête, elle fait écho à l'Adonis mourant dans les illustrations des *Métamorphoses* de Tempesta (**fig. 25**) et donc au tableau sur ce sujet qu'il peignit plus tard à Rome, vers 1625 [33], puisqu'il s'en inspire. Elle rappelle aussi le Niobide mourant (**fig. 28**) appartenant au groupe antique en marbre de *Niobé et ses enfants* (Florence, Galerie des Offices) découvert à Rome en 1583,





9. *L'Inspiration du poète*

Vers 1628-1629
Huile sur toile
H. 182 ; l. 213 cm
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF. 1774

Hist. : Collection du cardinal Mazarin (1602-1661) (inventaire de 1653, n° 266 ; inventaire de 1661, n° 1096) ; par héritage, Armand Charles de La Porte de La Meilleraye, duc de Mazarin (1632-1713) ; acquis de celui-ci par Jeanne Baptiste d'Albert de Luynes, comtesse de Verrue (1670-1736) (testament de 1736, n° 385) ; par testament, Armand de Madaillan, marquis de Lassay (1653-1738), ami de la comtesse de Verrue ; hôtel de Lassay, Paris ; probablement Louis Léon de Brancas, comte de Lauragais (1733-1824), après 1768 ; sa vente, Christie's Londres, 29 février 1772, n° 70 ; probablement acquis à cette vente par Frederick Howard, 5e comte de Carlisle (1748-1825) ; vente Bryan, Londres, 27 avril 1796, n° 136 ; vente Peter Coxe, Londres, 19 mai 1798, n° 36 ; acquis à cette vente par John Howard, 15e comte de Suffolk (1739-1820) ; Thomas Hope (1769-1831), 1824 ; par héritage, Henrietta Adela Hope (1843-1913), épouse du 6e duc de Newcastle ; par héritage, leur petit-fils lord Henry Francis Pelham-Clinton-Hope, 8e duc de Newcastle (1866-1941) ; acquis de celui-ci par Charles Fairfax Murray (1849-1919), 1910 ; chez le marchand Trotti, Paris, 1910 ; acquis sur les arrérages du legs de Jules Maurice Audéoud (1864-1907), 1911.

Bibl. : Chantelou éd. 2001, p. 140 ; Dezallier d'Argenville (A. N.), 1752, p. 362 ; Smith 1837, n° 284 ; Aumale 1861, p. 324 ; Friedlaender 1914, p. 53-54, 128 ; Grautoff 1914, II, n° 79 ; Magne 1914, n° 288 ; Mahon 1960, p. 292, 295, 300 ; Panofsky 1960, p. 45-46, 59 ; Costello 1962, p. 137-138 ; Mahon, 1962, p. 75-78 ; Blunt 1966, n° 124 ; Blunt 1967, I, p. 83-99 ; Badt 1969, II, n° 110 ; Thuillier 1974, n°61 ; Wild 1980, II, n° 18 ; Oberhuber dans Fort Worth 1988, n° 54 ; Fumaroli 1994, p. 53-63, 81-90, 110-139 ; Stanić 1994, p. 10-14, 117-118 ; Thuillier 1994, n° 79 ; Yoshida-Takeda et Lebrun-Jouve 2004, p. 197 ; Szanto 2005, p. 240-243, 248 ; Wright 2007, n° 56 ; Mérot 2011, n° 204 ; Rosenberg 2015, n° 7 ; Milovanovic 2019, p. 76-79 ; Milovanovic 2021, n° 440.

Exp. : Paris 1960, n° 8 (A. Blunt) ; Paris 1989, n° 1 (M. Fumaroli) ; Paris 1994a, n° 30 (P. Rosenberg) ; Londres 1995, n° 18 (R. Verdi).



CORPS *désirés*

On découvre dans les œuvres de cette section un degré de sensualité et d'érotisme auquel on ne s'attend pas chez Poussin. L'artiste est encore considéré comme l'archétype du peintre philosophe, toujours sérieux et cérébral. C'est pourtant aussi un maître du désir, de la chair brûlante, un peintre à la touche vibrante, aux tableaux parfois si franchement érotiques qu'ils ont choqué ses contemporains. Dans la *Nymphe épiée par deux satyres* présentée ici **[12]**, vestige probable d'un acte de vandalisme, la figure de la jeune femme comprend une large lacune au niveau du fessier. Il en est de même pour la *Nymphe et satyre* de Dublin **[25]**. D'autres actes de vandalisme sont attestés par les sources anciennes : ainsi à la fin du XVII^e^ siècle, Loménie de Brienne, pourtant amateur éclairé et collectionneur de Poussin, n'hésite pas à raconter comment il a découpé l'une de ses propres toiles du maître des Andelys afin de la rendre plus chaste. La peinture érotique de Poussin procède des inventions du groupe d'artistes qui redécouvrirent l'érotisme et la pornographie antique à Rome, autour de Raphaël, au cours des années 1510 : Marcantonio Raimondi et Giulio Romano en particulier. L'audace culmina lors de la publication des *Modi*, estampes montrant des couples faisant l'amour de diverses manières, planches gravées par Raimondi d'après Giulio Romano en 1524. Malgré la condamnation du pape Clément VII, la destruction des planches et des estampes (mais les vers de l'Arétin qui les accompagnaient nous sont parvenus) et l'emprisonnement de Raimondi, la vogue d'un art très ouvertement érotique se perpétua à Rome, y compris pendant la Réforme catholique. Probablement entre 1590 et 1595, Antonio Carracci grava les *Postures*, estampes s'inscrivant dans la droite ligne des *Modi*, qui furent comme ceux-ci condamnées par le pape, cette fois Clément VIII. On pourrait s'étonner d'une telle vogue de l'art érotique à la fin du XVI^e^ et au début du XVII^e^ siècle, alors que la Réforme catholique battait son plein. Mais le goût du public romain pour la sensualité et l'érotisme était alors porté à son comble : en témoignent les décors d'Annibale Carracci dans la voûte de la galerie Farnèse, le succès de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, de *L'Adone* du Cavalier Giambattista Marino et l'admiration que suscitèrent les nudités de Titien, en particulier les compositions peintes par le maître vénitien pour Alfonso d'Este : *Offrance à Vénus* et *Bacchanale des Andriens* (aujourd'hui au Prado ; **fig. 62** et **63**). Ces toiles furent particulièrement admirées et influentes à Rome, où elles furent d'abord conservées dans la collection Aldobrandini, entre 1598 et 1621, puis dans la collection Ludovisi, entre 1621 et 1637.

Les tableaux les plus érotiques de Poussin s'inspirent des peintures de Titien aussi bien que des gravures de Raimondi, de Marco Dente da Ravenna, d'Agostino et d'Annibale Carracci. Le plus souvent, c'est le désir charnel qui est mis en scène par la rencontre d'un satyre et d'une nymphe (ou d'une Vénus) dénudée, généralement endormie, son corps voluptueux occupant tout le premier plan de la composition. Poussin s'attache à représenter les différents moments du désir, d'abord par la vue puis par le toucher, en rapprochant progressivement satyres et bergers des jeunes femmes qu'ils convoitent : dans la *Nymphe épiée par deux bergers* de Dresde **[10]**, les deux bergers observent de loin, dissimulés derrière des buissons ; dans *Vénus épiée par deux satyres* de Londres **[13]**, le satyre à l'arrière-plan paraît se masturber derrière un tronc d'arbre en fixant la déesse ; puis dans la *Vénus surprise par des satyres* de Zurich **[11]**, le satyre s'est rapproché afin de retirer le drapé et découvrir la nudité d'une déesse paraissant surprise au milieu d'un rêve érotique ; enfin, dans le dessin de Windsor **[14]**, le satyre s'enhardit à caresser de la main la cuisse d'une nymphe encore plongée dans le sommeil.

Cette veine amoureuse de Poussin comprend également un ensemble de tableaux narratifs qui illustrent l'histoire de Vénus et d'Adonis telle qu'elle est racontée par Ovide dans *Les Métamorphoses*. Poussin a représenté les deux amants dans différentes attitudes et à différents moments de leur passion amoureuse : dans le tableau de Fort Worth **[18]**, Vénus, renversée sur le dos, repose voluptueusement sur le sein d'Adonis, levant le bras pour caresser les cheveux de son amant, tandis que des Amours jouent avec les colombes et les cygnes de la déesse ; dans le tableau de Montpellier **[17]**, les deux amants sont enlacés dans le feu de la passion au milieu d'une nature riante ; dans le tableau de Providence **[19]**, ils sont endormis dans les bras l'un de l'autre, peut-être après avoir fait l'amour, et c'est Adonis qui repose cette fois sur le corps entièrement dénudé de son amante, tandis que des Amours s'emparent d'un lièvre, symbole de la concupiscence. Le peintre s'attache ainsi à représenter toute la variété du désir et du contentement amoureux.

Tous ces tableaux ont été peints au cours des années 1625-1628 sur des toiles bon marché, aux tissages très grossiers (7 à 11 fils au cm^2), parfois par-dessus d'autres compositions restées inachevées, et il semble que le marchand Giovanni Stefano Roccatagliata, un proche des frères Dal Pozzo, eut un rôle important dans leur commerce et leur écoulement auprès d'amateurs peu pudibonds. Le coloris est vénitien, il privilégie les tonalités chaudes, toute une gamme de jaunes et de bruns que Poussin fait contraster avec les bleus du ciel et des drapés. La touche est franche et libre, la main de l'artiste n'étant pas encore affectée par ce tremblement que l'on discernera dans les tableaux et dessins de la maturité. On est ici bien loin de ce Poussin « pétrifié dans un classicisme presque inhumain » qui a été érigé en grand homme par les historiens de l'art des XIX^e^ et XX^e^ siècles.

NICOLAS MILOVANOVIC



10. *Nymphe épiée par deux bergers*

Vers 1626
Huile sur toile
H. 71 ; l. 96 cm
Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, 721
[non exposé]

Hist. : Acquis à Paris avant 1722 par Raymond Le Plat (vers 1664-1742) pour Auguste le Fort (1670-1733), Électeur de Saxe et roi de Pologne (inventaire 1722-1728, A 528).

Bibl. : Blanc 1865, p. 23 ; Grautoff 1914, n° 23 ; Magne 1914, n° 110 ; Vaudoyer 1925, p. 11 ; Blunt 1966, n° 189 ; Wild 1967, p. 6 ; Badt 1969, I, p. 512 ; Thuillier 1974, n° B12 ; Rosenberg 1978, p. 83 ; Wild 1980, II, n° R36 ; Mérot 1990, n° 157 ; Rosenberg dans Paris 1994a, p. 185 ; Thuillier 1994, n° 28 ; Standring 2000, p. 185-186 ; Marx et Spenlé 2001, p. 232 ; Rosenberg et Mandrella 2005, p. 152, n° 874 ; Wright 2007, n° 34 ; Hipp 2007, p. 416, n° 721 ; Mérot 2011, n° 157.

Exp. : Fort Worth 1988, n° 12 (K. Oberhuber) ; Cologne, Munich et Anvers 2000-2001, n° 5 (G. M. Weber) ; Bilbao et New York 2007-2008, n° 11 (P. Rosenberg).

La *Nymphe épiée* est une œuvre arcadienne qui accorde une place primordiale au paysage, une campagne riante où des bergers s'adonnent à l'amour, ainsi ce couple enlacé à l'arrière-plan au milieu des brebis. Bien entendu la figure principale, celle qui aimante le regard, est cette nymphe peinte dans une attitude provocante et séductrice. Elle a le bras droit replié le long de la tête, posture caractéristique de la séduction passive. Poussin s'est sans doute inspiré de l'*Ariane endormie* antique du musée du Vatican (voir Rosenberg [2016] 2021, p. 112, fig. 44), mentionnée pour la première fois en 1512, gravée à plusieurs reprises dans l'entourage de Raphaël. Mais Poussin peint ici une nudité triomphante, offerte aux regards comme la ménade au premier plan dans la *Bacchanale des Andriens* de Titien (**fig. 62**) que l'artiste avait également étudiée en compagnie de François Duquesnoy dans la collection Ludovisi. Nous ne serions pas étonné que le drapé transparent sur la cuisse de la nymphe peinte par Poussin se révèle être un repeint de pudeur plus tardif.





21. *Renaud et Armide*

Vers 1628
Huile sur toile
H. 82,2 ; l. 109,2 cm
Londres, Dulwich Picture Gallery, DPG 238

Hist. : Probablement à Paris dès la seconde moitié du XVII^e^ siècle ; probablement vente anonyme, Londres, Christie's, 29 avril 1788, n° 88 ; Noël Desenfans en 1804 ; légué à sa mort à sir Francis Bourgeois et par ce dernier au Dulwich College en 1811.

Bibl. : Smith 1837, n° 286 ; Grautoff 1914, II, p. 64 (considéré comme une copie) ; Magne 1914, n° 329 ; Blunt 1966, n° 202 ; Thuillier 1974, n° 24 ; Wild 1980, n° M43 (comme Mellin) ; Wright 2007, n° 64 ; Oberhuber dans Fort Worth 1988, n° 81 ; Mérot 1990, n° 193 ; Thuillier 1994, n° 20.

Exp. : Paris 1960, n° 14 (A. Blunt) ; Édimbourg 1981, n° 8 ; Fort Worth 1988, n° 81 (K. Oberhuber) ; Birmingham 1992, n° 5 ; Paris 1994a n° 25 (P. Rosenberg) ; Londres 1995, n° 8 ; Rome 1998, n° 36 (Mahon) ; Madrid et Bilbao 1997-1998, n° 12 ; Londres 2011, n° 14 ; Vienne et Amsterdam 2019-2020, n° 18.

C'est dans les grands textes des poètes antiques, Ovide plus que tout autre, que Poussin puisa les sujets de ses histoires d'amour, mais on lui connaît une exception : *La Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (1544-1595). Texte majeur de la fin du XVI^e^ siècle – il fut publié à Ferrare en 1581 – qui inspira nombre de peintres avant Poussin lui-même – Annibale Carracci, le Dominiquin ou encore le Guerchin. *La Jérusalem délivrée* relate, au rythme de vingt chants, l'épopée de la dernière croisade et la reconquête de la ville sainte. De Poussin, on ne connaît pas moins de cinq compositions peintes tirées du chef-d'œuvre du Tasse : le merveilleux *Tancrède et Herminie* de l'Ermitage et quatre tableaux illustrant les amours du chevalier Renaud et d'Armide la magicienne, dont deux sont aujourd'hui perdus. La récurrence du sujet dit l'intérêt spécifique que porta Poussin au texte du Tasse, et ce très tôt. Il faut dater, comme l'a proposé Jacques Thuillier, vers 1626 le *Renaud et Armide* (**fig. 109**) du musée Pouchkine, à Moscou, tandis que le tableau du



L'IVRESSE *dionysiaque*

L'imaginaire bachique est omniprésent dans l'œuvre profane de Poussin. Le peintre, en lecteur attentif des textes antiques, n'ignorait rien du mythe de Bacchus, le dieu du vin, de la fécondité de la nature et de l'exaltation des sens. Né des amours adultères de Jupiter et de Sémélé, une simple mortelle, Bacchus, par son ambiguïté même, est l'une des divinités les plus complexes de la mythologie. Dieu de l'abondance et de la régénération, des doux plaisirs et de la folie destructrice, il préside au repos comme il invite à la guerre. Ce n'est cependant pas le Bacchus des hauts faits militaires, des conquêtes et des victoires, qui intéresse Poussin, mais celui de l'ivresse et des plaisirs, celui qui préside aux festivités organisées en son honneur – les bacchanales –, où l'on se plaît « à rire, chanter, danser », « boire d'autant, faire l'amour, mommer [se déguiser], folastrer » (Conti, Lyon, 1597). Poussin relate au gré de ses œuvres la vie du dieu des mystères : Bacchus enfant, adolescent, triomphant, amoureux, célébré. Il met en lumière un univers rêvé, animés de satyres et de nymphes, de bergers et de bacchantes, de putti enivrés et de belles endormies. On boit, on danse, on joue de la musique, on se récrée et se laisse emporter par le plaisir des sens. Les terres de Bacchus, dans l'œuvre de Poussin, renvoient à un monde fait de liberté et de volupté. Nul interdit. Tout y est plaisir, abondance et sensualité.

Au sein de cette diversité iconographique, un motif se fait le fil rouge du thème bachique développé par Poussin : le vin, dont Bacchus est l'inventeur. Le jus de raisin remplit la coupe qu'offrent des satyres à Bacchus enfant **[22]** ; le vin enivre un putto qui sous ses effets s'est assoupi aux côtés d'une ménade aux formes d'un érotisme exacerbé **[28]** ; le vin coule de nouveau dans la *Bacchanale à la joueuse de guitare* **[27]** ou dans *Nymphe et satyre buvant* **[26]**. Il est encore le seul responsable de l'agitation brouillonne des putti de la *Bacchanale* du palais Barberini **[24]**. Poussin décline tous les effets que le vin peut produire sur les hommes : l'ivresse, l'amour, la joie, l'excitation des sens, l'abandon du corps, le sommeil.

Par l'invention du vin, « la plus utile » qui soit au monde, rapporte Natale Conti dans son *Explication des fables* (Lyon, 1597, p. 491), Bacchus « a trouvé moyen de faire oublier à l'homme tous ses maux passés ». Car, pour citer Ovide, « Le vin prépare les cœurs et les rend aptes aux ardeurs amoureuses ; les soucis fuient et se noient dans des libations multiples. Alors naît le rire ; alors le pauvre prend de la hardiesse ; alors disparaît la douleur, ainsi que nos soucis et les rides de notre front » (*L'Art d'aimer*, I, 237-240).

Le vin est un aiguillon de volupté, conformément au célèbre adage de Térence, « *Sine Cerere et Libero friget Venus* » (« Sans Cérès et Bacchus, Vénus se refroidit ») ; il est aussi un précieux médicament permettant de panser les cœurs affligés et la mélancolie amoureuse. Il est encore, au même titre que le « lait de Vénus », un nectar donnant accès à l'inspiration divine. Car Bacchus, selon une tradition néoplatonicienne, avec les muses, Apollon et Vénus, préside à l'une des quatre fureurs de l'imagination créatrice. Aussi, nombreux furent les poètes, d'Horace à Pontano, de Virgile à Ronsard, à invoquer le dieu de l'ivresse pour mieux chanter la beauté du monde. Sous le pinceau de Poussin, cette réitération des sujets bachiques ne serait-elle pas l'expression d'une quête poétique à la manière de Virgile : « jusqu'ici j'ai chanté les guérets et les constellations du ciel ; maintenant c'est toi, Bacchus, que je m'en vais chanter, et avec toi, les plants des forêts et les fruits de l'olivier si lent à croître. Viens ici, ô père lénéen (ici tout est plein de tes bienfaits ; en ton honneur, alourdi des pampres de l'automne le champ s'empourpre et la vendange écume à pleins bords), viens ici, ô père lénéen, et, détachant le cothurne [soulier] de tes jambes nues, rougis-les avec moi dans le moût nouveau » (Virgile, *Les Géorgiques*, livre II, invocation à Bacchus) ?

MICKAËL SZANTO



22. *La Nourriture de Bacchus*

Vers 1626
Huile sur toile
H. 97 ; l. 136 cm
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV 7295

Hist. : Collection Pierre Alexis Ponce de La Feuille (mort en 1684) ; acquis par Louis XIV en 1671 ; exposé au Louvre depuis 1816.

Bibl. : Smith 1837, n° 206 ; Grautoff 1914, n° 25 ; Magne 1914, n° 15 ; Blunt 1966, n° R64 ; Thuillier 1974, n° 37 ; Wild 1980, n° R27 ; Oberhuber dans Fort Worth 1988, n° 23 ; Thuillier 1994, n° 50 ; Mérot 1994, n° 124 ; Wine 2001, p. 276, 278, 280 ; Wright 2007, n° 23 ; Rosenberg 2015, n° 3, p. 58-63 ; Milovanovic 2021, n° 425, p. 201.

Exp. : Paris 1934, n° 266 ; Rome 1956, n° 225 ; Stockholm 1958, n° 38 ; Paris 1960, n° 29 (Blunt) ; Rouen 1961, n° 77 ; Bordeaux 1964, n° 50 ; Atlanta 1968, p. 16 ; Paris, Rouen et Nantes 1977-1978, n° 11 (non exposé) ; Düsseldorf 1978, n° 11 ; Paris, Budapest et Dublin 1985, n° 1 (Paris), n° 37 (Budapest), n° 33 (Dublin) ; Fort Worth 1988, n° 23 ; Paris 1994b, n° 5 ; Rome 1998, n° 14 (Mahon) ; Budapest 2005, n° 6 ; Bilbao et New York 2007-2008, n° 9 (Rosenberg) ; Taipei et Séoul 2012, n° 21.





28. *Midas devant Bacchus*

Vers 1629-1630
Huile sur toile
H. 98,5 ; l. 130 cm
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München - Alte Pinakothek, 528

Hist. : Mentionné dès 1787 dans le catalogue de Munich.

Bibl. : Grautoff 1914, n° 56 ; Magne 1914, n° 35 ; Blunt 1966, n° R. 89 ; Badt 1969, n° 168 ; Thuillier 1974, n° 62 ; Wild 1980, n° 28 ; Oberhuber dans Fort Worth 1988, n° 7 ; Thuillier 1994, n° 65 ; Mérot 1994, n° 153 ; Rosenberg et Mandrella 2005, p. 154, n° 882 ; Bull 2006, p. 233 ; Unglaub 2006, p. 143 ; Wright 2007, n° 49 ; Abidri 2016, p. 67-86.

Exp. : Amsterdam 1948, n° 99 ; Paris 1949, n° 102 ; Londres 1949, n° 83 ; Rotterdam 1949-1950, n° 81 ; Berne 1949, n° 51 ; Oslo et Bergen 1955, n° 145 ; Rome 1977, n° 18 (P. Rosenberg) ; Düsseldorf 1978, n° 13 (P. Rosenberg) ; Fort Worth 1988, n° 7 (K. Oberhuber) ; Vienne 2008, n° 13.

L'histoire de Midas occupe une place spécifique dans l'œuvre de jeunesse de Poussin. On ne compte pas moins de quatre compositions (Chantilly, Ajaccio [**fig. 35**], New York et Munich), dont celle de Munich, la plus complexe dans son montage, représente l'ultime cogitation de Poussin sur la cupidité du roi Midas et la vanité des richesses.

Selon la fable (Ovide, *Les Métamorphoses*, livre XI, 85-193), Bacchus, pour remercier Midas de lui avoir remis Silène, son précepteur et fidèle capitaine, lui offrit « le libre choix d'une récompense » : « Fais que tout ce que touchera mon corps se mue en or fauve » répondit le roi de Phrygie, sans mesurer l'imprudence de sa demande. Car tout ce qu'il toucha de sa main se transforma en or, mais aussi le vin et la nourriture. Le pauvre Midas, affamé et assoiffé, supplia Bacchus de le délivrer de ce pouvoir mortifère. Le dieu lui accorda son pardon et l'invita à remonter le fleuve Pactole jusqu'à sa source : « Pose alors la tête à l'endroit où l'eau écumante jaillit le plus abondant, et en même temps lave ton corps et purifie-toi de ta faute. » Depuis lors, l'eau du fleuve regorge de paillettes d'or.



AMOUR *et mort*

Certains des tableaux les plus sensuels de Poussin sont aussi les plus mélancoliques, l'ombre de la mort n'étant jamais très éloignée des plaisirs de l'amour. C'est là un trait ovidien qui procède de la lecture par l'artiste des *Métamorphoses*, où la succession implacable de la vie et de la mort est décrite et variée à l'infini, cycle de transmutations et de renaissances perpétuelles. On trouve cette association de l'amour et de la mort dans les tableaux les plus précoces de l'artiste comme la *Chioné*, récemment acquise par le musée de Lyon, présentée ici dans la première section **[6]**.
La sensualité du corps dénudé de Chioné, offert aux regards, y contraste brutalement avec la flèche plantée dans sa bouche, signe effrayant d'une mort cruelle. Chioné a eu bien peu de temps pour se louer de sa beauté confondante et de celle de ses deux enfants, fils d'Apollon et de Mercure, deux divinités que la jeune femme avait séduites tour à tour.
Après l'installation de Poussin à Rome, les sujets érotiques acquièrent une profondeur nouvelle. La mort n'y est plus aussi visible et actuelle, elle y est en puissance, elle s'annonce sans se montrer tout à fait. Ainsi dans l'admirable *Acis et Galatée* de Dublin **[29]** : le premier plan célèbre la fête des sens, les jeux érotiques des tritons et des néréides dans les vagues, la sensualité et le romantisme amoureux des deux jeunes amants enlacés à gauche ; mais ceux-ci sont dominés par la figure menaçante, triste et solitaire du géant Polyphème, amoureux transi de Galatée, assis sur un rocher, replié sur sa douleur et sa frustration, jouant de la flûte de Pan. Devant ce tableau, on croirait entendre le son grêle de la flûte annonciateur du déchaînement de violence qui va suivre, lorsque Polyphème écrasera son rival sous un rocher.
Au cours de cette première période romaine, lorsque la mort se montre, elle n'a plus rien d'âpre ni de terrible comme dans la *Chioné*, elle est désormais d'une tristesse douce et apaisée. Dans *La Mort d'Adonis* du musée de Caen **[33]**, Vénus s'agenouille gracieusement devant le corps de son amant décédé. L'artiste recourt à la tradition classique pour peindre une scène qui paraît figée dans le temps. Dans les deux *Narcisse* **[31, 32]**, le personnage est solitaire : Écho est absente de la première version, elle se confond déjà avec le rocher dans la seconde, tandis que Narcisse paraît plutôt endormi que mort. L'effroi que la mort suscite dans la *Chioné* a ici entièrement disparu : la mort apparaît touchante et mélancolique.

Deux décennies plus tard, dans le *Pyrame et Thisbé* de Francfort **[34]**, l'une des œuvres les plus impressionnantes de Poussin par le format et la puissance expressive, cette réflexion sur l'amour et la mort s'approfondit en une méditation philosophique sur les passions humaines. L'histoire tragique des deux amants malheureux qui préfigurent Roméo et Juliette se déroule au premier plan d'un immense paysage secoué par la tempête. L'agitation est générale, les arbres plient sous la force du vent, les éclairs zèbrent le ciel. L'un d'eux paraît frapper Thisbé au premier plan, au moment où elle découvre le corps sanglant de son amant, qui vient de lâcher le couteau avec lequel il s'est poignardé. Le peintre établit ainsi une relation visuelle directe entre l'agitation du paysage et celle qui trouble l'âme de la jeune femme. L'éclair foudroie le cœur et non le corps de Thisbé. Seule la surface du lac, au centre de la composition, demeure parfaitement calme et lisse comme une image de la permanence et de l'impassibilité divine. C'est une leçon de sagesse stoïcienne et augustinienne : l'âme du sage doit demeurer immobile face à la mort et au milieu des pires épreuves. Mais est-ce vraiment possible ?

Au terme de sa vie, Poussin a peint un tableau qu'il n'a pas eu la force d'achever, qui est présenté dans la dernière section du catalogue : l'*Apollon amoureux de Daphné* **[45]**. L'artiste y a représenté le moment précis où Apollon est enflammé de l'amour de Daphné. Les deux personnages sont séparés par toute la largeur du tableau : Apollon, accablé par la puissance du sentiment amoureux, Daphné, ne se doutant encore de rien et enlaçant son père, le dieu-fleuve Pénée. Dans cet épisode tiré des *Métamorphoses* d'Ovide tout comme la *Chioné*, la mort se joint à l'amour, mais d'une manière bien différente, plus méditative. Encore immobiles, les acteurs se préparent à jouer sous nos yeux les deux moments forts du drame universel de la vie humaine : l'amour dans le regard d'Apollon et la mort dans ce cadavre dissimulé au milieu de la composition, celui de Leucippe, amoureux transi de Daphné, qui annonce la mort et la transmutation en laurier de la nymphe elle-même. L'*Apollon amoureux de Daphné* est une œuvre-testament qui met en scène la puissance souveraine, vitale et destructrice de l'amour, tandis que la beauté terrestre, son objet, s'échappe sans cesse pour prendre des formes nouvelles.

NICOLAS MILOVANOVIC



29. *Acis et Galatée*

Vers 1626
Huile sur toile
H. 97 ; l. 135 cm
Dublin, National Gallery of Ireland, NGI 814

Hist. : Probablement en Angleterre dès le XVIII^e^ siècle ; peut-être collection Bragge, vente Phillips, Londres, 16 février 1750, n° 31 ; peut-être collection John Knight, vente Phillips, Londres, 17 mars 1821, n° 24 ; collection comte de Spenser, Althrope House, 1831 ; vendu à sir John Leslie, 1856 ; acquis des descendants de ce dernier par sir Hugh Lane, qui le lègue au musée en 1918.

Bibl. : Smith 1837, n° 239 ; Grautoff 1914, II, p. 258 ; Magne 1914, n° 3 ; Bodkin 1932, p. 180 ; Jamot 1948, pl. 130 ; Bertin-Mourot 1948, n° XXI ; Friedlaender et Blunt 1953, III, p. 36 ; Mahon 1962, p. 29, 53 ; Blunt 1966, n° 128 ; Badt 1969, I, p. 106, 514 ; Thuillier 1974, n° 46 ; Wild 1980, II, n° 37 ; Mérot 1990, n° 116 ; Thuillier 1994, n° 54 ; Wright 2007, n° 46 ; Mérot 2011, n° 116.

Exp. : Londres 1932, n° 163 (*Commemorative Catalogue*, n° 118) ; Rome 1977, n° 19 (P. Rosenberg) ; Düsseldorf 1978, n° 17 (P. Rosenberg) ; Dublin 1985, n° 34 (S. Laveissière) ; Fort Worth 1988 n° 58 (K. Oberhuber) ; Paris 1994a, n° 22 (P. Rosenberg) ; Londres 1995, n° 6 (R. Verdi) ; Rome 1998, n° 27 (D. Mahon).

Incontestablement l'un des tout premiers et des plus grands chefs-d'œuvre de Poussin. La scène superpose le cyclope Polyphème et les deux amants, Acis et Galatée. Ceux-ci sont abrités par la draperie rouge portée par les Amours. Ils sont accompagnés à droite de la troupe tumultueuse des tritons et des néréides. Polyphème est solitaire, assis sur un rocher, absorbé dans sa douleur, l'exprimant par le son de la flûte de Pan qu'il serre entre ses mains. Le contraste entre la joie et la tristesse est saisissant. La figure de Polyphème est à la fois poignante et menaçante, quand on connaît la suite du récit, la mort d'Acis écrasé par un rocher projeté



OMNIA *vincit amor*

D'une fable à l'autre, d'un fol amour à une peine de cœur, Poussin nous relate l'histoire du monde au rythme de la passion amoureuse : Vénus et Adonis, Zéphire et Flore, Acis et Galatée, Écho et Narcisse, Apollon et Daphné, que leur amour soit réciproque ou non. Poussin chante la beauté des désirs, les étreintes passionnées, l'impudeur des corps. En peintre élégiaque nourri aux sources de la poésie latine, il conte la molle volupté, les cœurs affligés et les souffrances intérieures. Sous son pinceau, Écho pleure la mort de Narcisse **[32]**, Apollon pleure la métamorphose de Daphné **[30]**, Polyphème pleure de ne pas être aimé par Galatée **[29]**, Vénus pleure la fin tragique d'Adonis **[33]**. La passion amoureuse est avec Poussin douleur et bonheur, régénération et force mortifère. Car Narcisse se noiera dans sa propre image, Polyphème tuera Acis qu'il jalouse, et Thisbé se suicidera sur le corps de son amant.

Au gré de cette polyphonie amoureuse, où l'amertume se mêle à la douceur, où la mort produit des fruits et des fleurs, Poussin vient rappeler la puissance universelle de l'amour. L'amour est le maître du monde ; il soumet les hommes comme les dieux à son empire. Personne ne saurait échapper à sa toute-puissance. Principe organisateur du chaos originel, il est, selon une conception néoplatonicienne, le moyen et le premier degré d'élévation de l'âme.

Et c'est bien de cela dont il est question dans l'œuvre de Poussin. Dès 1624, à peine établi à Rome, il affirme avec *Le Triomphe d'Ovide* **[7]** sa conception de l'amour qu'il associe étroitement aux fondements mêmes de sa création : l'amour est fureur inspiratrice, l'amour est moteur du monde. Les deux putti qui jouent à la balle au premier plan ne sont que la citation d'un emblème dont la devise *Pila mundus amorum est* (« Le monde est un globe d'amour » *;* **fig. 40**) rappelle la domination absolue de l'amour.

Dans le petit dessin de Windsor Castle réalisé vers 1627, *L'Amour triomphe de Pan* **[35]**, Poussin redit haut et fort, dans le sillage des Carracci, la suprématie de l'amour. Par le truchement d'une image mythologique – Pan, qui représente la totalité cosmique, est chahuté par Cupidon – le peintre illustre avec délice la célèbre formule de Virgile « *Omnia vincit amor* », « L'amour triomphe de tout » (*Bucoliques*, X, 69). De même que dans le dessin du Louvre représentant les amours de Mars et Vénus **[42]**, il s'agit toujours de la domination de l'amour. Même Mars, le dieu de la guerre, incapable de renoncer aux charmes de Vénus, se laisse désarmer pour goûter aux lèvres de la déesse.

À gauche de la composition, l'Amour bandé, emblème de l'inconstance des désirs amoureux, évoque non sans humour l'inextinguible appétit de la plus belle des déesses. Chez Poussin, Vénus l'impudente, Vénus la vulgaire, mais Vénus la puissante, ne rougit de rien. Dans le tableau du Louvre **[41]**, elle va jusqu'à faire le geste des « cornes » – insulte suprême – au-dessus de la tête de Mars, fût-il le dieu des hauts faits militaires, pour indiquer que son amant n'est déjà plus que le cocu d'un prochain.
Mais Poussin souligne dans ses *Amours combattant* **[36]**, où l'on voit Éros lutter contre son frère Antéros – image du « combat heureux » de l'amour dans la tradition emblématique –, qu'il n'y a pas d'amour absolu sans réciprocité de l'être aimé.
Cette méditation sur l'amour, bien qu'elle inspirât avant tout ses œuvres des premières années romaines (1624-1630), nourrit l'ultime chef-d'œuvre de Nicolas Poussin, l'*Apollon et Daphné* du musée du Louvre **[45].** Depuis 1660, l'artiste souffre, sa main tremble, mais au crépuscule de la vie, Poussin veut revenir sur l'une des plus belles fables d'Ovide, la première histoire amoureuse des *Métamorphoses*, où l'Amour affirmait déjà sa toute-puissance. Car, avant de décocher sa flèche contre Apollon, le dieu de la poésie, pour lui inspirer une passion irrépressible pour Daphné, Cupidon, sûr de sa supériorité, asséna : « Ton arc a beau tout transpercer, Phébus, mais le mien peut te transpercer, toi ; autant que tous les vivants le cèdent à un dieu, ainsi en gloire moi je l'emporte sur toi. »
Dans cet ultime tableau qu'il ne put achever, la mort approchant, Poussin reformulait les liens étroits entre la puissance de l'amour et l'inspiration poétique, dont les lauriers, en mémoire de Daphné, sont à jamais le symbole : « Eh bien, puisque tu ne peux être mon épouse, au moins tu seras mon arbre ; toujours, tu serviras d'ornement, ô laurier, à mes cheveux, à mes cithares, à mes carquois », se consola le dieu poète en signe d'un ultime adieu. Poussin mourut le 19 novembre 1665.

MICKAËL SZANTO



35. *L'Amour triomphe de Pan*

Vers 1627
Plume et encre brune sur traces de pierre noire sur papier
H. 11,5 ; l. 14,1 cm
Windsor Castle, The Royal Collection / HM King Charles III, RCIN 911980

Hist. : Collection cardinal Camillo Massimi (1620-1677) ; son frère Fabio Massimi (1621-1686) ; Frédéric (1707-1751), prince de Galles, fils de George II ; par héritage son fils, George III (1738-1820).

Bibl. : Woodward 1863, n° 5 ; Blunt 1945, n° 176 ; Bardon 1960, p. 130 ; Friedlaender et Blunt III 1953, n° 209 ; Costello 1962, p. 140 ; Blunt 1967, p. 110 ; Blunt 1976, p. 20 ; Wild 1980, I, p. 192 ; Rosenberg et Prat 1994, n° 55.

Exp. : Paris 1927, n° 1219 ; Fort Worth 1988, n° D171 (K. Oberhuber) ; Londres, Houston, Cleveland et New York 1995-1996, n° 16 (M. Clayton).

Ce dessin, montrant Pan voulant s'emparer d'un vase tenu par une nymphe, assailli par un Amour qui l'a saisi aux cornes, s'inscrit dans un contexte néoplatonicien, celui du triomphe de l'amour. C'est le sujet de l'ensemble du décor de la galerie Farnèse, où figure un tondo montrant, d'une manière très similaire à notre dessin, un Amour en train de malmener Pan : la signification du sujet est explicitée par une gravure d'Agostino Carracci qui représente la même scène disposée dans un paysage (**fig. 122**), tout comme dans la feuille de Poussin, avec l'inscription : « *Amor vincit omnia* », c'est-à-dire « L'amour triomphe de tout ». Cette formule dérive du célèbre vers 69 de la dixième églogue de Virgile : « *Amor vincit omnia et nos cedamus amori* » (« L'amour triomphe de tout, et nous aussi cédons à l'amour »). Elle exalte la puissance universelle de l'amour. En effet, par un jeu étymologique, Pan signifiant « tout » en grec, il symbolisait la totalité de la Nature.



41. *Mars et Vénus*

Vers 1625
Huile sur toile
H. 81 ; l. 145 cm
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV 7293

Hist. : Collection Pierre Alexis Ponce de La Feuille (mort en 1684), ingénieur, architecte et collectionneur ; acquis de celui-ci par Louis XIV, 1671 (inventaire Le Brun, n° 299 ; voir Brejon de Lavergnée, 1987).

Bibl. : C.B.R. [1664-1715] éd. 1881-1901, I, col. 553 ; *Mercure galant*, décembre 1681, p. 282 ; Dezallier d'Argenville (A. J.) 1762, IV, p. 40 ; Smith 1837, n° 198 ; Ruskin [1849] éd. 1904, p. 453-454 ; Jouin 1889, p. 54 ; Engerand 1899, p. 312-313 ; Friedlaender 1914, p. 127 ; Grautoff 1914, II, p. 276 (élève de Poussin) ; Magne 1914, n° 70 ; Jamot 1948, p. 26-27 ; Blunt 1961, p. 457-458 (Maître de Hovingham) ; Blunt 1966, n° R 104 (Maître de Hovingham) ; Thuillier 1974, n° R 97 (Charles Alphonse Dufresnoy) ; Wild 1980, II, n° R 16 (Pierre Lemaire) ; Brejon de Lavergnée 1987, n° 299 ; Schnapper 1994, p. 105, 276, 316 ; Thuillier 1994, n° R 84 ; Rosenberg 2012, p. 23 ; Arguillère, Joyerot, Lett et Ravaud 2017, p. 37-54 ; Rosenberg 2015, n° 1 ; Milovanovic 2021, n° 442.

Exp. : Rouen 1961, n° 96 (P. Rosenberg) ; Paris 1994b, n° 8 (G. Chomer).

Le *Mars et Vénus* est une œuvre qu'il est bien difficile d'apprécier en raison de son médiocre état de conservation. La couche picturale est non seulement usée sur toute la surface, mais elle s'est effondrée sur une toile au tissage grossier, ce qui lui donne aujourd'hui un aspect pavimenteux assez déplaisant. Les troncs d'arbres et le feuillage ne montrent plus que des tons moyens, tous les effets de texture et de volume ayant disparu. La vivacité de la touche du maître n'étant plus visible, le tableau a été dénigré. Dès 1914, Otto Grautoff doutait de l'authenticité de la toile. Ces doutes furent confirmés par Anthony Blunt et par Pierre Rosenberg après l'exposition de 1960, où l'œuvre ne figura pas, étant mise à l'écart.













PICASSO *bacchanales* POUSSIN



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON

in fine

Picasso
Célébration
— 1973.2023

978-2-38203-107-0 39 €

PICASSO *bacchanales* POUSSIN



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON

in fine

Picasso
Célébration
— 1973.2023

978-2-38203-107-0 39 €

« Célébration Picasso 1973-2023 :
50 expositions et événements
pour célébrer Picasso »

Le présent ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition-dossier
« Picasso | Poussin | Bacchanales »,
présentée du 26 novembre 2022 au 5 mars 2023,
comme l'exposition « Poussin et l'amour » qu'elle accompagne.

L'exposition est organisée par le musée des Beaux-Arts de Lyon
avec le soutien exceptionnel du Musée national Picasso-Paris.

La « Célébration Picasso 1973-2023 » a été placée
sous le haut patronage de Monsieur Emmanuel Macron,
Président de la République française.

Avertissement
Les numéros entre crochets de couleur **bleu** renvoient
aux œuvres au catalogue « Picasso | Bacchanales | Poussin » ;
ceux de couleur **corail** au catalogue « Poussin et l'amour ».

Picasso
Célébration
— 1973.2023

PICASSO *bacchanales* POUSSIN

Sous la direction de
Zoé Marty et de Sylvie Ramond

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON
in fine

Nous tenons à remercier Grégory Doucet, maire de Lyon, et Nathalie Perrin-Gilbert, adjointe au maire de Lyon déléguée à la culture, ainsi que le directeur général des services de la Ville de Lyon, Jérôme Maillard, et le directeur général adjoint délégué à la culture, Xavier Fourneyron, pour leur soutien.

À la direction régionale des Affaires culturelles, Marc Drouet, directeur, et Sophie Onimus-Carrias et Brigitte Liabeuf, conseillers pour les musées.

L'exposition est organisée par le musée des Beaux-Arts de Lyon avec le soutien exceptionnel du Musée national Picasso-Paris. Nous exprimons notre reconnaissance à Cécile Debray pour les prêts consentis dans le cadre de la « Célébration Picasso 1973-2023 ». Nos remerciements s'adressent également à son équipe, tout particulièrement, Léa Borg, Sophie Daynes-Diallo, Caroline Lacour, Leslie Lechevallier, Emilia Philippot, Sophie Soupou, Jeanne-Yvette Sudour, ainsi que Jessica Watson pour la « Célébration Picasso 1973-2023 ».

Nous tenons à exprimer notre gratitude aux institutions et aux collectionneurs qui ont contribué par leurs prêts à cette exposition :

LISTE DES PRÊTEURS

Espagne
Madrid, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte
Almine et Bernard Ruiz-Picasso, co-présidents

France
Aix-en-Provence, collection particulière en dépôt au musée Granet
Bruno Ely, directeur

Antibes, musée Picasso
Jean-Louis Andral, directeur des musées

Belfort, Musée d'art moderne – Donation Maurice Jardot
Marc Verdure, conservateur et directeur des musées et de la Citadelle

Grenoble, Musée de Grenoble
Guy Tosatto, directeur

Paris
Bibliothèque nationale de France
Laurence Engel, présidente
Sylvie Aubenas, directeur du département des Estampes et de la photographie
Jean-Marc Chatelain, directeur de la Réserve des livres rares

Institut national d'histoire de l'art (INHA)
Éric de Chassey, directeur général

Musée du Louvre
Laurence des Cars, présidente-directrice
Sébastien Allard, directeur du département des Peintures

Musée national d'art moderne / Cci - Centre Pompidou
Xavier Rey, directeur

Musée national Picasso-Paris
Cécile Debray, présidente

Paris Musées
Carine Rolland, présidente

Musée d'Art moderne
Fabrice Hergott, directeur

Saint-Étienne Métropole, Musée d'art moderne et contemporain
Aurélie Voltz, directrice

Collection Aldo Crommelynck

Estate Brassaï Succession

Que soient également remerciés les prêteurs qui ont souhaité garder l'anonymat.

Nous adressons nos plus vifs remerciements à Picasso Administration, en premier lieu Claude Picasso, et très particulièrement Christine Pinault, ainsi qu'Élodie de Almeida Satan.

Nous témoignons notre reconnaissance aux bibliothécaires et documentalistes, aux photographes et collaborateurs des services images que nous avons sollicités.

Que soient remerciés toutes celles et ceux qui, à des titres divers, nous ont apporté leurs précieuses contributions :
Noëlle Albert, Violette Andres, Mickaël Basmadjian, François Belet, Tiphaine Besnard, Raphaële Bianchi, Marc Bœuf, Claire Böhm, Marielle Bonnand, Emmanuel Boussard, Sophie Bravo Morales, Christian Briend, Corinne Buchet, Laura Cartolaro, Nathalie Chaix, Cyril Chazal, Christophe Cherix, Agnès Cipriani, Céline Chicha-Castex, Victor Claass, Sennen Codjo, Laura Couvreur, Léo Debusscher, Sophie Derrot, Anne-Claire Duperrier, Sylvie Ferreira, Geneviève Galliano, Evelyne Granger, Emmanuel Guigon, Jodi Hauptman, Géraldine Heinis, Salima Hellal, Sophie Krebs, Stéphanie Lardez, Isabelle Le Druillennec, Brigitte Léal, Sonia et Albert Loeb, Véronique Manniez-Rivette, Héléna Marcotte, Séverine Maréchal, François-René Martin, Marie-Christine Meynet, Delphine Minotti, Isabelle Monod-Fontaine, Nathalie Muller, Jacqueline Munck, Éric Pagliano, Ewa Penot, Johan Popelard, Cléa Raousset, Philippe Ribeyrolles, Tony Riga, Brigitte Robin-Loiseau, Manon Sarda, Fanny Schulmann, Joanne Snrech, Jonas Storsve, Jude Talbot, Carla Tulinski, Isabelle Varloteaux, Annaëlle Veyrard, Pauline Vidal, Chiara Vitali, Claire Yi.

Enfin, nos remerciements vont à l'ensemble de l'équipe du musée des Beaux-Arts de Lyon, dont la liste détaillée figure en premières pages du catalogue « Poussin et l'amour ».

EXPOSITION

Commissariat scientifique :
Zoé Marty, conservatrice du patrimoine, responsable du service collections,
Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole
Sylvie Ramond, conservateur en chef du patrimoine, directeur du musée des Beaux-Arts,
directeur général du pôle des musées d'art MBA | MAC, professeur associé à l'ENS de Lyon

Nous renvoyons au catalogue « Poussin et l'amour »,
pour la mention des collaborateurs que nous remercions en page 6.

OUVRAGE

Conception : Sylvie Ramond et Léna Widerkehr
Conception graphique : Nelly Riedel

Nous adressons notre reconnaissance à l'équipe d'In Fine
dédiée à la réalisation de cet ouvrage à double entrée :
Nelly Riedel, pour son inspiration graphique,
Stéphanie Méséguer, responsable éditoriale et de fabrication,
Anna Bertaccini Tadini pour son engagement dans le suivi éditorial
et *Renaud Bezombes* pour la préparation des textes.

SOMMAIRE *Picasso*

Préface 312
SYLVIE RAMOND

Bacchanales 316
SYLVIE RAMOND

Anthologie. Bacchanale d'après
Le Triomphe de Pan de Nicolas Poussin 326
DOSSIER PRÉPARÉ PAR SYLVIE RAMOND ET ZOÉ MARTY,
AVEC LA COLLABORATION DE LÉNA WIDERKEHR

La revanche des bacchantes 334
ZOÉ MARTY

CATALOGUE 342

Bibliographie 360

PRÉFACE

« Picasso | Poussin | Bacchanales » : l'exposition est un développement de *Poussin et l'amour*, laquelle doit son origine à l'acquisition par le musée des Beaux-Arts d'un tableau de jeunesse de Nicolas Poussin, *La Mort de Chioné*, inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide, tableau un temps disparu et devenu fondamental dans les *juvenilia* de l'artiste. Une œuvre qui correspond à une source d'inspiration essentielle du peintre et qui va fonder une part de sa postérité. D'autres artistes, au XX^e^ siècle, vont se placer dans son sillage, interroger sa création, enfin s'approprier sa posture de *pictor doctus* ou de peintre de l'excès, de la dépense amoureuse. Ainsi Pablo Picasso. Avec les bacchanales de 1944 qu'il exécute d'après une copie du *Triomphe de Pan* de Nicolas Poussin entrée au Louvre en 1941. Un dessin à la plume daté du 23 août et une gouache-aquarelle, exécutée entre le 24 et le 29 août, bien documentés, conservés dans une collection particulière. Quel fut l'héritage de Poussin dans l'imaginaire bachique et érotique de Picasso ? Quelle fut son interprétation du thème de la bacchanale des années 1930 jusqu'à la fin des années 1960, tout particulièrement dans les dessins qui ont précédé et accompagné *La Joie de vivre* (1946, Antibes, musée Picasso) et dans les cycles gravés de 1930 à 1968 : la *Suite Vollard* composée entre septembre 1930 et mars 1937, le cycle de linogravures réalisées en 1959 chez un imprimeur de Vallauris, Hidalgo Arnéra, et la *Suite 347* présentées à la galerie Louise Leiris le 18 décembre 1968 ? La politique, l'esthétique, le biographique et même plus précisément l'intime : tous ces registres se mêlent dans ces œuvres. Déjà il faut resituer les bacchanales de 1944 dans le corpus des œuvres réalisées par Picasso pendant l'Occupation, une période de création bien représentée dans les collections du musée des Beaux-Arts de Lyon par deux natures mortes, deux dépôts du Musée national Picasso-Paris en 1991, *Tête de mouton écorchée* (4 octobre 1939) et *Vanité* (1^er^ mars 1946), ainsi que par *Le Buffet du Catalan* (30 mai 1943), donné par l'artiste à la suite de la rétrospective qui lui fut consacrée par le musée en 1953.

Cette exposition est pour nous le prolongement d'un travail mené sur la réception des maîtres anciens aux XX^e^ et XXI^e^ siècles. Pierre Daix nous avait guidée dans notre réflexion sur Picasso et les maîtres lors de l'exposition « Regards contemporains sur Grünewald. Variations autour de la crucifixion » présentée en 1993 au musée Unterlinden à Colmar. Nous avions pu également discuter avec Susan Grace Galassi lors de la préparation de son livre publié en 1996 qui proposait une première synthèse sur le sujet : *Picasso's Variations on the Masters. Confrontations with the Past*. Dans ces travaux qui éclairent l'appropriation faite par Picasso des maîtres anciens, en premier lieu Poussin,

il nous faut citer aussi l'étude fondamentale que Victoria Beck Newman a publiée en 1999 proposant une lecture politique de la bacchanale de 1944 dans le contexte sociopolitique si particulier de la Libération : « "The Triumph of Pan": Picasso and the Liberation ». Certaines expositions nous ont particulièrement marquée : À Paris, en 2008, l'exposition « Picasso et les maîtres » présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, sous le commissariat d'Anne Baldassari et Marie-Laure Bernadac, a réuni autour de l'œuvre de Picasso les principaux artistes qui furent à la source de son art alors que le Louvre et le musée d'Orsay avaient choisi de privilégier deux cycles de variations : au Louvre autour des *Femmes d'Alger* de Delacroix ; à Orsay autour du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Le dialogue Picasso/Poussin était évoqué à travers la série de toiles de *L'Enlèvement des Sabines* réalisées par Picasso entre le 24 octobre 1962 et le 7 février 1963 qui s'inspirent à la fois du tableau de Poussin sur ce thème légendaire et de sa composition du *Massacre des Innocents*. L'exposition fut réinterprétée en 2009 à la National Gallery de Londres par Christopher Riopelle et Anne Robbins : « Picasso: Challenging the Past ». Plus récemment, l'exposition « Les Louvre de Pablo Picasso » présentée au Louvre Lens a rappelé la place à part qu'occupe cette institution dans l'imaginaire de l'artiste de sa première visite en 1900 jusqu'à l'exposition de ses œuvres dans la Grande Galerie en 1971. Autant d'expositions dans lesquelles les questions de réception et d'appropriation étaient abordées. Le dossier lyonnais s'inscrit bien dans ce lignage. Il vise également à éclairer cette question en la resituant dans plusieurs contextes, politique pour la Libération et les commencements du dialogue avec Poussin, intime également, la question de l'érotisme chez Picasso étant aujourd'hui considérée, dans une perspective féministe, en regard de ses relations avec les femmes.

Nous avons bénéficié pour notre projet de la participation exceptionnelle du Musée national Picasso-Paris qui a souhaité renouveler le partenariat avec le musée après l'exposition « Picasso. Baigneuses et Baigneurs » présentée en 2020 qui réunissait de manière exceptionnelle les trois baigneuses de Picasso de février 1937. L'exposition-dossier « Picasso | Poussin | Bacchanales » s'inscrit avec un peu d'avance dans le programme de la « Célébration Picasso 1973-2023 » qui correspond au cinquantième anniversaire de la disparition de l'artiste espagnol le 8 avril 1973 et place l'année 2023 sous le signe de son œuvre et de son héritage artistique en France, en Espagne et sur la scène internationale.

SYLVIE RAMOND



[1] École française XVII^e siècle, d'après Nicolas Poussin, *Le Triomphe de Pan*, 1636,
huile sur toile, 138 × 157 cm,
Paris, musée du Louvre, département des Peintures



[2] D'après Pablo Picasso, *Bacchanale : Le Triomphe de Pan (d'après Poussin)*,
aquatinte [?] réalisée d'après le dessin original de Picasso daté au dos « 24 – 25, 26, 28, 29 – août 44 »,
33 × 43,2 cm, collection particulière en dépôt au musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence

BACCHANALES

SYLVIE RAMOND

Entre le 19 et le 25 août 1944, le peuple parisien se bat contre les forces d'occupation allemandes, prenant en charge la libération de la capitale alors que les forces alliées qui ont débarqué en juin préfèrent mener leur offensive au nord et vers le Rhin. C'est dans ce contexte bien précis que Pablo Picasso exécute une gouache et aquarelle sur papier, une *Bacchanale d'après Poussin*, désignée aussi comme *Le Triomphe de Pan* **[2]**. L'artiste y travaille entre le 24 et le 29 août 1944[1] d'abord dans son atelier de la rue des Grands-Augustins puis dans l'appartement que Marie-Thérèse Walter et leur fille Maya occupent boulevard Henri-IV dans l'île Saint-Louis, chantant « à tue-tête », comme il le confie à Roland Penrose, « pour couvrir le fracas des rues »[2]. Picasso ne s'est jamais séparé de cette œuvre, de nos jours en collection particulière : il l'avait encore sur la table de la salle de séjour du mas de Notre-Dame-de-Vie en octobre 1972[3].

Le Triomphe de Pan

Souveraine indifférence aux événements d'un artiste qui méditerait sur la grande peinture et ses sujets mythologiques, au moment où une ville, un pays, touchaient enfin à leur libération ? Ingres, et la critique de son temps n'avait pas manqué de s'indigner, avait peint sa *Vénus anadyomène* (Chantilly, musée Condé) au moment des journées sanglantes de 1848. Mais Pan n'est pas Vénus, et les deux événements ne peuvent coïncider. Et la critique, on le verra, loin d'y voir quelque indifférence, acceptera sans trop de problèmes l'articulation de l'œuvre et des journées d'août 1944.

La gouache et aquarelle emprunte sa composition à la copie ancienne conservée au Louvre **[1]** du *Triomphe de Pan* de Nicolas Poussin (Londres, The National Gallery ; **fig. 79**). Un des grands tableaux commandés en 1634 à l'artiste pour compléter le décor du cabinet du roi dans le château que le cardinal de Richelieu avait fait bâtir en Poitou et qui devaient rejoindre les célèbres allégories de Mantegna, Pérugin et Costa, provenant du studiolo d'Isabelle d'Este à Mantoue[4]. Relèvent de cette première commande royale deux autres bacchanales : un *Triomphe de Bacchus* (Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art ; **fig. 78**) et un *Triomphe de Silène* (Londres, The National Gallery ; **fig. 80**)[5]. Poussin met en scène une célébration religieuse en l'honneur du dieu Pan dont le terme est couronné par un cortège de bacchantes.

Plusieurs sources d'inspiration ont été évoquées : Mantegna (*Le Parnasse* présent à Richelieu, aujourd'hui au Louvre) et Giulio Romano (à travers son *Sacrifice de Priape* gravé par le Maître au Dé ; **fig. 86**). On sait aussi tout l'intérêt que Poussin portait à l'art antique dont il copiait les vestiges à Rome ou qu'il connaissait par des recueils de gravures et des ouvrages comme celui de Guillaume du Choul, *De la religion des anciens Romains* (Lyon, 1556). Il disposait également d'une documentation de premier choix avec le *Museo cartaceo* alors en préparation à l'initiative de Cassiano dal Pozzo, l'un de ses principaux mécènes, immense collectionneur et grand érudit passionné par l'archéologie. Cette polysémie de sources ne pouvait que plaire à Picasso de même que les allusions à l'Antiquité. Comme Poussin, Picasso découvre avec émerveillement l'art antique quand il se rend en Italie début 1917 pour travailler avec la troupe des Ballets russes de Diaghilev[6]. Derrière la référence à Poussin, le rapport à l'antique est évidemment en jeu (**fig. 1**).

1. Ces dates figurent au revers de la gouache-aquarelle reproduite par Sabartès 1957 **[4, 5]** : elles sont indiquées de manière manuscrite.
2. Penrose 1982, p. 413. Nous renvoyons ci-après à l'extrait cité dans l'anthologie, p. 331-332.
3. Comme le précise Pierre Daix : « Bacchanale d'après Poussin », Daix 2012, p. 75.
4. Voir Friedlaender 1965, p. 126-129, Blunt 1967, p. 137-146, Mérot 1990 et 1994, p. 87-92, Rosenberg 1994a, p. 224-226 et Thuillier 1994, p. 44-51.
5. Sur le contexte et les enjeux, nous renvoyons à l'essai de Mickaël Szanto dans cet ouvrage, p. 120-133.
6. Sur le rapport de Picasso à l'Antiquité, voir Los Angeles 2011, tout particulièrement Christopher Green, « Pablo Picasso. More than pastiche, 1906-1936 », p. 125-131.



fig. 1
Pablo Picasso, *Silène en compagnie dansante*, Cannes, 6 juillet 1933, crayon, encre et gouache sur papier, 34 × 45 cm,
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Museum Berggruen, NG MB 49/2000

ANTHOLOGIE
Bacchanale d'après *Le Triomphe de Pan* de Nicolas Poussin

Dossier préparé par SYLVIE RAMOND et ZOÉ MARTY,
avec la collaboration de LÉNA WIDERKEHR

La sélection des textes de l'anthologie est présentée selon l'ordre chronologique de leur édition. Ci-dessous, les notes d'édition débutent, pour certaines, par un nom d'auteur entre crochets : il s'agit de la reprise du contenu de la note originale de l'auteur. En outre, en guise de complément pour expliciter le contexte, nous proposons au lecteur des renvois utiles à la bible picassienne que constitue *Le Nouveau Dictionnaire Picasso* de Pierre Daix (abrégé « Daix 2012 »). Le renvoi donne la désignation de l'entrée, suivi de la pagination. Par ailleurs, « Z. » en note renvoie au catalogue raisonné en trente-trois volumes des peintures et dessins de Picasso établi par Christian Zervos et paru aux « Cahiers d'art » entre 1932 et 1978. Que Laura Couvreur soit vivement remerciée pour les compléments documentaires.

1. Dès après 1905 et toute sa vie durant, Picasso témoigna un intérêt pour la radicalité de l'œuvre d'Henri Matisse, qu'il fréquenta et dont il avait dix œuvres réalisées entre 1901 et 1947. Voir les collections en ligne du Musée national Picasso-Paris, MP1981-2, MP3605 et MP2017-21 à MP2017-27. Voir aussi Daix 2012, « Matisse, Henri », p. 562-575.

2. La poésie de l'autodidacte Henri Rousseau toucha Picasso, qui avait acquis quelques œuvres (Musée national Picasso-Paris, MP2017-37 à MP2017-40). Voir Daix 2012, « Rousseau, Henri », p. 793-794.

3. Daix 2012, « Guernica », p. 420-422.

4. [Pudney] Comme, par exemple, *Le Vert-Galant*, 25 juin 1943, Paris, Musée national Picasso-Paris, MP190.

5. Pudney renvoie à *Tête de jeune garçon* dans Z XIV. 30-33. Voir aussi l'estampe datée du 7 novembre 1945 au Musée national Picasso-Paris (MP3295).

JOHN PUDNEY,
« Picasso – A glimpse in sunlight », *The New Statesman and Nation*, Londres, 16 septembre 1944, p. 182-183, repris dans Marilyn McCully, *A Picasso Anthology : Documents, Criticism, Reminiscences*, Princeton University Press, 1997, p. 225-226.

1944 – John Pudney, "Picasso: A Glimpse in Sunlight"
When the firing died down and one wept less often at the singing of the Marseillaise and less champagne was forced across one's altogether willing palate in the name of liberation, I went to see Pablo Picasso. [...]
There was a hall littered with books. Then came a large room, 'a little of a factory and something of a studio'. Picasso pointed with his foot lightly towards a Matisse[1]*, then with his hand to another Matisse half hidden among the bronzes and* objets d'art *– to use a rare but strictly accurate phrase. There were other pictures belonging to my host, a superb Douanier Rousseau*[2] *for example. There were no works by Picasso.*
But at last we began to talk about the closed years: and Picasso's fine hands with the long regular finger nails smiled with his eyes. He turned from the works of other men and beckoned me to follow him up one more staircase. 'I have worked on,' he said. 'They would not let me exhibit but I worked and all my work is here.' We came into a working studio perched amid the Montparnasse roofs, so recently – and still occasionally – battlegrounds for snipers. This studio was packed with the four years' work of Picasso.
I forget how it was ranged, how one looked at it. There was no order just a sufficient orderliness. During all the closed years Picasso has never ceased to work, in this studio. As the horror one seen at Guernica extended over the face of the earth, Picasso has worked with undiminished zeal[3]*. He believes that outside events caused him to seek a greater objectivity. He said that the tendency in the creative artist is to stabilize mankind on the verge of chaos. These are the sort of things we talked about, not using many words, but referring from time to time to the collection of pictures not yet enjoyed by the critics of a free world. There was a series of brilliantly coloured and comparatively objective paintings of the Seine round the Ile St. Louis – nearly the most hackneyed landscape in Paris.*[4] *There were four very exact likeness of a boy drawn during the summer of war.*[5]



[20] Lee Miller, *Picasso and Lee Miller in his studio*, Paris, rue des Grands-Augustins, 1944, épreuve gélatino-argentique, 21,2 × 20,3 cm, Paris, musée d'Art moderne de Paris, AMVP 3888
D'autres photographies de cette série ont été publiées dans l'article de Lee Miller [Miller 1944].

LA REVANCHE *des bacchantes*

ZOÉ MARTY

L'Antiquité apparaît comme un référent presque permanent dans l'œuvre de Pablo Picasso. Présent dès ses années de formation académique, ce rapport aux œuvres et à la tradition classique se renforce après 1917 et son voyage en Italie, pour la préparation des décors et des costumes du ballet *Parade*. *La Source* [7], réalisée en 1921 pendant un séjour estival à Fontainebleau, témoigne de la maturation de cette veine classicisante nourrie à la fois par la référence directe à la tradition gréco-romaine et par le prisme des « grands maîtres », ici Nicolas Poussin. L'exposition qui s'est tenue en 2021 à Lens a montré l'importance du musée du Louvre dans l'assimilation de l'art de ces prédécesseurs mais aussi des iconographies héritées de la mythologie[1]. En 1930, Picasso réalise à l'eau-forte une série d'illustrations pour une édition des *Métamorphoses* d'Ovide[2]. C'est dans ce contexte que s'élabore une forme de panthéon dionysiaque régulièrement réinvesti par l'artiste tout au long de sa carrière. Souvent interprété à l'aune de la sexualité de Picasso, cet univers bachique constitue un matériel propice à la mobilisation des outils hérités des études de genre et des écrits féministes afin d'en appréhender les représentations.

Violées/dévoilées

La *Suite Vollard*, composée de cent estampes réalisées en 1930 et 1937, rassemble différentes figures et thèmes inspirés de l'Antiquité. Faunes, minotaures et nymphes y sont au service de l'expression de la sexualité de l'artiste, particulièrement exacerbée dans la seconde moitié des années 1920, en écho à la fois au contexte surréaliste et à sa rencontre avec Marie-Thérèse Walter en 1927[3].

Ces images, dont les thèmes s'inscrivent dans la continuité de modèles iconographiques hérités des traditions artistiques occidentales, témoignent d'une vision bestiale de la sexualité incarnée notamment par les figures de faunes et de minotaures. Dans la planche 27 de la *Suite Vollard* [47], Picasso invoque le modèle d'une estampe de Rembrandt représentant *Jupiter et Antiope*[4]. Intitulée *Faune dévoilant une dormeuse* (1936), elle représente un satyre soulevant du bras gauche le drap qui recouvre le corps d'une dormeuse, tandis qu'il s'apprête à la toucher de sa main droite. Chez Rembrandt, le titre fait référence à la stratégie utilisée par Jupiter pour séduire la nymphe Antiope. Le dieu, qui ne peut s'unir à des mortelles sans user de subterfuge, prend la forme d'un satyre pour la violer pendant son sommeil.

Cette iconographie a fait l'objet d'interprétations par Titien, Corrège, Poussin, Watteau et Ingres[5], qui se focalisent toujours sur le geste de l'exposition du corps de la dormeuse par le satyre. Dans le catalogue de l'exposition parisienne *Posséder et détruire. Stratégies sexuelles dans l'art d'Occident* (Louvre, 2000), son commissaire Régis Michel prend la version d'Antoine Watteau comme exemple de sa thèse sur la représentation de la sexualité dans l'art occidental[6]. Pour l'auteur, la toile rend compte d'une vision de la sexualité pensée et représentée majoritairement par le prisme de la violence. Il qualifie l'œuvre de Watteau d'« agression sexuelle avec circonstances aggravantes (à l'insu de sa victime) et tentative de viol présumée – Watteau : *Nymphe et satyre*[7] ».

1. Voir à ce sujet Salmon 2021.
2. Ovide, *Les Métamorphoses*, eaux-fortes originales de Pablo Picasso, Lausanne, Albert Skira, 1931.
3. Rosenblum 1976, p. 76.
4. Rembrandt van Rijn, *Jupiter et Antiope*, 1659, burin et pointe sèche.
5. Titien, *Jupiter et Antiope*, dit aussi *La Vénus du Pardo*, vers 1525-1550, huile sur toile, Paris, musée du Louvre ; Le Corrège, *Vénus, satyre et l'Amour endormi* (fig. 26), 1524-1527 ; Nicolas Poussin, *Nymphe et satyre* (fig. 6) ; Antoine Watteau, *Jupiter et Antiope*, 1715-1716, huile sur toile, musée du Louvre ; Jean Auguste Dominique Ingres, *Jupiter et Antiope*, 1851, huile sur toile, musée d'Orsay.
6. Michel dans Paris 2000, p. 22.
7. *Ibid.*
8. La mise en scène du corps dans cette position est plus rare dans la tradition occidentale. On en trouve néanmoins un exemple chez Giovanni Baglione et dans une allégorie de la peinture conservée au musée de Tessé au Mans aujourd'hui attribuée à Spadarino et anciennement donnée à Artemisia Gentileschi. Voir à ce sujet Keith Christiansen, Judith W. Mann (dir.), *Orazio and Artemisia Gentileschi* [...], Rome (Museo del Palazzo di Venezia), New York (The Metropolitan Museum of Art) et Saint Louis (The Saint Louis Art Museum), 2001, p. 353-354.



[47] Pablo Picasso, *Faune dévoilant une dormeuse (Jupiter et Antiope, d'après Rembrandt)*, Paris, 12 juin 1936, aquatinte au sucre et au vernis, grattoir et burin, VI^e^ état, 38,5 × 50,5 cm, Paris, Musée national Picasso-Paris, donation Roger et Madeleine Lacourière en 1982, MP1982-86

CATALOGUE *Picasso*



[7] Pablo Picasso, *La Source*, Fontainebleau, été 1921, crayon gras sur toile, 153,5 × 201 cm, Paris, Musée national Picasso-Paris, dation Pablo Picasso, 1979, MP75



[8] Pablo Picasso, *Joueur de flûte et nu allongé*, Boisgeloup, 8 octobre 1932, crayon graphite et estompages sur intérieur d'enveloppe dépliée, 25,2 × 37,2 cm, Paris, Musée national Picasso-Paris, dation Pablo Picasso, 1979, MP1084



[54] Pablo Picasso, *Bacchanale au hibou*, 2 décembre 1959, linogravure en couleurs, 53,2 × 64,2 cm,
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, DC-583(B,3)-FT 5



[56] Pablo Picasso, *Bacchanale*, Cannes, 22-23 septembre 1955, plume, encre de Chine, lavis et gouache sur papier vélin d'Arches, 50,5 × 65,7 cm, Paris, Musée national Picasso-Paris, dation Jacqueline Picasso en 1990, MP1990-92



[73] Pablo Picasso, *Oasis avec flûtiste et danseurs*, 3 août 1968, eau-forte, 25 × 32,5 cm, Collection Aldo Crommelynck



[49] Pablo Picasso, *Bacchanale avec chevreau et spectateur*, Cannes, 27 novembre 1959, linogravure en couleurs, 62 × 75 cm, Paris, Musée national Picasso-Paris, dation Pablo Picasso en 1979, MP3472

POUSSIN *& l'amour*



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON

in fine