

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
COLLOQUES INTERNATIONAUX
SCIENCES HUMAINES

NICOLAS POUSSIN

PARIS

19-21 Septembre 1958

EXTRAIT

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
13, quai Anatole-France - PARIS-VII^e

MCM LX

LES "NATURES MORTES" CHEZ POUSSIN

par

François-Georges PARISSET

Nature morte ? Le terme « accessoires » conviendrait davantage, et c'est dire que nous resterons à côté, en dehors de l'essentiel : comprendre comment l'artiste a interprété les grands rêves qui l'ont habité, les triomphes de Pan, de Bacchus et de Priape, la glorification de l'être humain, sa beauté, ses passions, son intelligence, sa communion avec le cosmos, voilà l'essentiel, et les accessoires ne sont que les objets qu'il a peints pour mieux signifier ses intentions, armures et armes, costumes et bijoux, et aussi les meubles, les décos-rations, les architectures, voire les fleurs et les fruits.

Etudier ces formes, leurs couleurs et leur éclairage, connaître leurs sources et leurs transformations, une telle enquête, même limitée à quelques points, demanderait des recherches plus complètes, un examen plus direct de nombreux documents. Je ne puis que poser des questions, dire parfois mon étonnement, avancer avec prudence quelques hypothèses.

Un premier point à retenir est que Poussin a fait des études de nature morte. Il a accumulé une documentation de motifs antiques. En 1939, M^{me} Emmerling¹ a donné un catalogue, certes incomplet, de ses sources : peintures, sculptures, ronde-bosse ou bas-reliefs, gemmes ; compositions, groupes, figures isolées, sarcophages, autels, sièges, chapiteaux, éléments décoratifs constituent un butin arraché à la Rome antique. Elle a montré aussi comment il interprète ces détails et les planches IX et X de son ouvrage sont significatives. Il résume en quelques hachures les mouvements d'une draperie et cette tendance mène à des dessins sans lavis, sans ombre, et finalement sans hachures. Un trait parfois anguleux, saccadé, voire tremblant, traduit son effort pour rendre aussi exactement que possible son modèle et il dessine sans se lasser des casques, des boucliers, des carquois, des vases, des guirlandes, des masques. Par contre quand il étudie le sarcophage de Léda, il cherche encore la précision avec des contours nets, mais un lavis léger engen-

(1) Sophie-Charlotte EMMERLING, *Antikenverwendung und Antikenstudium bei N. Poussin*, Wurzbourg, 1939, in-8° avec ill.

Fig. 85 et 86

dre des ombres locales, et pour le sarcophage d'Endymion *, il use d'un lavis violent qui crée des ombres épaisses dans les creux. L'effet compte ici plus que la ligne et l'on arrive à des dessins encore plus énergiques, à une vision sculpturale et dynamique.

Ces manières ont coexisté dans le temps. Toutefois les études sont plus vibrantes vers 1635, puis elles deviennent plus calmes, claires et détaillées avant même le voyage de France, et elles sont plus rares après le retour en Italie. La récente exposition du XVII^e siècle français présentait deux dessins postérieurs à 1643, l'un, celui du musée de Lille, dont le lavis roussâtre et les contrastes lumineux s'apparentent à d'autres créations du même goût, le second, celui du musée de Valenciennes, une étude claire et blonde de casques et d'armes avec une torche enflammée que M. A. Blunt placerait volontiers à la fin de la décennie 1640-1650, et nous aurions peut-être là le terme d'une évolution ².

Les motifs antiques relevés par Poussin ont été utilisés dans ses inventions, dessins ou tableaux. Il est possible de déceler le souvenir de compositions qu'il avait étudiées, de groupes, de figures, de gestes ou de draperies, mais il ne s'agit jamais de copies littérales. De même, à plus forte raison, pour les détails de nature morte. Les documents ont seulement été des sources d'inspiration. Nous notons des analogies générales et rien de plus. Les objets rappellent l'antiquité par leur décoration, mais leur beauté est encore plus évidente quand l'artiste, renonçant à décrire leurs ornements, les ciseaux ou les cannelures, se contente de rendre leurs formes dans leur pureté.

Des questions doivent être posées ici. Outre son répertoire personnel, Poussin n'a-t-il pas utilisé des recueils de modèles, dessins ou gravures, suites du XVI^e ou du XVII^e siècle, comme le petit album exposé à la Sorbonne lors du récent Congrès d'Histoire de l'Art, qui viendrait du château d'Anet et qui réunit des études de vases au crayon blanc sur papier bleuâtre, dans la manière de l'école de Fontainebleau, de Delaune ou de Boyvin ? — N'avait-il pas comme tout vrai artiste une collection de curiosités, d'étoffes, d'objets précieux, antiques ou exotiques ? Bien plus, il a su tirer parti d'objets familiers, et nous en reparlerons bientôt. Pourquoi s'en étonner ? L'étonnant est que nous n'ayons aucune étude de nature morte de la vie quotidienne alors que les documents antiques sont conservés en si grand nombre.

Dans les dessins qui préparent aux peintures, les détails de nature morte sont en général des signes, des schémas nés de quelques traits et parfois rehaussés de lavis. Les plats sont des ovales ouverts, les carquois des cylindres, les flèches, les lances, les piques sont faits de deux lignes et les glaives se devinent par la rondeur du pommeau. Dans tel dessin du Louvre, R.F. 759,

(2) *Le XVII^e Siècle français. Chefs-d'œuvre des musées de Province*, Paris, Petit-Palais, 1958; dessins n°s 232 et 236. — On sait que l'ensemble a d'abord été présenté à Londres.

des traits, des taches qui font d'abord penser à des brindilles signifient une épée, un carquois, un arc et ne deviennent intelligibles que par le rapprochement avec d'autres dessins.

Ces idéogrammes sont parfois précisés et retouchés, mais seul l'examen du dessin original permet de lire les étapes du travail. Ainsi dans le dessin de la *Sainte Famille à l'Escalier* * (au Louvre, n° 32439), dessin exceptionnel parce qu'on y reconnaît une première construction très méticuleuse, les vases esquissés au crayon ont été ensuite enrichis par le lavis qui ajoute les ombres. A la gauche d'une autre *Sainte Famille*, également au Louvre (n° 32437), Poussin avait d'abord indiqué un enfant et la robe de la Vierge, mais il a ajouté une vasque, le dessus fait de deux ou trois traits, un pied rendu par des traits à la plume, recourbés, gonflés, impatients, les autres pieds marqués par des griffonnages rapides, et pour faire ressortir l'ensemble, il a ajouté un léger rehaut gouaché.

Fig. 109

Il faudrait bien entendu distinguer les croquis rapides, les études et les dessins plus amples et médités qui sont déjà des compositions achevées. Dans l'ensemble, la nature morte dessinée évolue nettement. Autour de 1625, à l'époque des illustrations du Cavalier Marin, peu de détails, un travail appuyé, presque sec, avec peu de lavis, mais déjà des notations plus expressives. Ainsi vers 1628-1630, le dessin de *Vénus et Mars* au Musée Condé frappe par ses traits brutaux et son lavis chaleureux qui fait sortir le bouclier du fond. Cette tendance mène aux chefs-d'œuvre des années 1630-1635 comme l'admirable dessin de *Vénus et Mercure* * au Louvre exécuté vers 1633 : le lavis crée l'instrument de musique et les partitions; il ménage les contrastes lumineux avec tant d'aisance que l'on pense aux gravures en camaïeu italiennes; mais Poussin ne doit-il pas le goût et la science du camaïeu à son maître parisien Georges Lallemant ? Un autre élève de Lallemant, Businck, a exécuté plusieurs gravures en camaïeu. Après 1635, les natures mortes ne disparaissent pas des dessins de notre artiste, mais elles sont traitées plus rapidement, elles deviennent plus anguleuses, elles cessent d'avoir cette perfection paisible des années précédentes.

Fig. 193 (dét.)

Dans les peintures, les détails de nature morte sont nécessaires à la composition et au sens même de l'œuvre, qu'ils soient rares ou surabondants, qu'ils soient indiqués sans insistance ou prennent une évidence frappante. Autour de 1625, Poussin prodigue son érudition dans des compositions en frise. Dans les deux *Batailles de Josué* *, à l'Ermitage, il rassemble les motifs antiques les plus divers : casques à plume magnifiquement décorés, boucliers étudiés avec soin, par exemple ce bouclier retourné pour bien montrer les deux courroies. Des détails aussi caractéristiques, aussi riches paraissent dans la *Destruction de Jérusalem*, avec, dans le fond, toutes les dépouilles du temple, les vases, le chandelier à sept branches. Pour expliquer ces reconstitutions archéologiques, il faut tenir compte de l'ambiance romaine comme des

Fig. 307

désirs des clients de l'artiste, et on notera que plusieurs de ces tableaux ont été peints pour le cardinal Francesco Barberini, mais aussi de l'influence de Jules Romain et des artistes humanistes de la Renaissance tardive. Tant de science, une telle profusion pourraient mener à l'encombrement, mais tout est sauvé par la vie intense et le drame des compositions.

Les natures mortes n'évoquent pas seulement l'antiquité romaine, elles font revivre aussi d'autres civilisations, et Poussin dans les deux cas s'aide de détails vestimentaires. Son invention d'ailleurs est infatigable quand il s'agit de décrire sandales, cnémides et jambières avec leurs rubans, coiffures féminines * avec leurs nattes, leurs diadèmes, vêtements et parures de toute sorte. A comparer les nuances, les moirures de ces étoffes et de ces liens, leurs clarités et leurs ombres, à noter les façons différentes de poser les touches, on relèverait des différences qui aideraient à séparer les travaux de l'artiste et

Fig. 126

Fig. 153

ceux de ses imitateurs. Dans l'*Entrée du Christ à Jérusalem* * du musée de Nancy que M. Blunt rend à Poussin et qui aurait été exécuté en deux étapes avant et après 1630, la robe de la femme agenouillée au premier plan est ornée d'une bande brodée de feuilles bleues sur un fond gris, et encadrée de trois liserés aux motifs différents, le tout changeant de nuance au gré de l'éclairage ou des plis. S'opposant au tableau de Nancy et à d'autres œuvres lumineuses et sereines, la *Peste d'Azoth* du Louvre exécutée vers 1630 frappe par son agitation désordonnée qui est voulue et par le pathétique de ses figures : les rats que l'on ne voit pas tout de suite, mais qui rôdent partout augmentent encore l'horreur de la tragédie. Or pour cette foule désespérée, peu de détails, mais qui suffisent à évoquer l'exotisme philistin, deux turbans dont l'un est fait d'une étoffe enrichie de filets bigarrés et deux mantes, rayées, l'une bleue avec des motifs blancs, comme une couverture arabe, l'autre plus compliquée, avec des bandes vertes ou rouges, comme un tapis oriental.

Les compositions de la période 1630-1640 témoignent d'une prise de position nouvelle en ce qui concerne les accessoires. Certes la *Chasse de Médéagre* exécutée entre 1632 et 1636 accumule un luxe incroyable de détails et l'apparat excentrique de la cavalcade, les longues nattes des crinières sont les derniers échos du maniérisme. Mais par rapport aux œuvres de la décennie précédente, le tableau est plus aéré, plus harmonieux et il en est de même pour les Triomphes pompeux, les Bacchanales frénétiques, les Histoires tumultueuses de ces années. Les accessoires plus rares sont plus éloquents et Poussin les place volontiers en évidence au premier plan.

De cette tendance, voici quelques exemples. Pour l'*Adoration du Veau d'or*, à Londres, exécutée vers 1637-1639, une foule aux vêtements de couleurs vives, un autel décoré d'un bas-relief et paré de guirlandes de fleurs, et au premier plan le sistre de cuivre orange avec ses rubans bleu et rose. Dans le *Pyrrhus sauvé* * du Louvre peint vers 1635, on note au premier plan

Fig. 198 (dét.)

trois boucliers, un coffret sculpté, un sac d'étoffe bleue et contre le coffre, une gourde plate de terre grisâtre avec de petites anses d'où part un cor-donnet rouge; ce motif emprunté à la vie quotidienne est ennobli par un médaillon en relief qui est orné d'une figure laurée, et nous aurions dû relever déjà, ça et là, des paniers ou des corbeilles d'osier * remplis de fleurs, de fruits ou d'étoffes. De 1635 environ date aussi la *Bacchanale à la joueuse de luth* au Louvre. A gauche, une fragile coupe d'or battu qui brille dans l'ombre, presque au centre le luth éclairé de côté, puis à droite le satyre, un bras orné d'un pesant bracelet d'or, penchant l'aiguière dorée pour remplir la coupe d'or que dresse l'enfant, et déjà Bacchus tend à bout de bras un verre de cristal qu'une goutte de vin rose, des points brillants, un cerne clair font sortir non point d'un néant obscur, mais d'une pénombre vibrante, et ce seul détail affirme la maîtrise de l'artiste.

Les natures mortes les plus belles sont celles des compositions moins peuplées de la même période autour de 1630-1635, les Bacchanales tranquilles et rêveuses et les suites romanesques. Ainsi pour la *Rencontre de Renaud et d'Armide* avec le miroir qui emprisonne l'image de l'héroïne, image indécise, buste noyé dans la pénombre, visage rêveur et lointain, qui fait penser à Vélasquez. Ainsi encore pour les célèbres tableaux de l'Ermitage, *Tancrède et Herminie* *, *Renaud et Armide* *, avec leurs armures, leurs armes, leurs grands boucliers riches de reflets et de taches brillantes. Ces accessoires symbolisent le courage et la noblesse des héros, car tout est calculé chez Poussin. Mais parfois ils s'étalent avec ostentation et peut-être l'artiste est-il pris à son jeu. Et voici un beau dessin au lavis qui montre Renaud endormi*; au premier plan des accessoires traités à merveille, de façon à bien se détacher du sol et de l'ombre. Massé a gravé le dessin et a traduit les intentions du maître. Une autre gravure, celle de Chasteau, reprend le même thème d'après une autre invention perdue, dessin ou peinture, et non sans plusieurs différences par rapport à la première, et cette fois il y a sur le bouclier une lance et un casque orné d'un double jeu de plumes et décoré sur le devant d'un mufle de lion. Le graveur a noté l'ombre de la lame sur le bouclier et son reflet, mais aussi l'ombre de l'arbre qui se répand en ondes concentriques sur l'acier brillant et l'image déformée du casque et du mufle qui s'étale en suivant la courbure du métal. Ces notations traduites avec fidélité attestent une fois de plus la virtuosité du peintre³. Et c'est dans le tableau de *Vénus et d'Enée*, au musée de Rouen, daté de 1639, qu'elle atteint son comble. M. Bardon nous a expliqué hier les intentions de Poussin, pourquoi il devait montrer la panoplie et pourquoi elle devait avoir des couleurs rouges. Cuirasse jaunâtre d'où sort un ruban bleu, glaive jaune et brun,

Fig. 195

Fig. 169 - 171 - 167

Fig. 194 (dét.)

⁽³⁾ G. WILDENSTEIN, *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, Paris, [1958], in-4°, voir les n° 164 (Chasteau) et 165 (Massé). Le dessin du Louvre (n° 32455), reproduit par W. Friedländer, t. II, pl. III, n° 144.

fourreau dont les ornements gris, jaunes et rouges sont décrits sans défaillance, puis, pendu à l'arbre par un ruban bleu, le casque ciselé, rouge, jaune et brun avec des plumes rouges, enfin le bouclier, des lances, tous ces accessoires n'ont pas suffi, ni les armes de Mars, ni les urnes près du dieu, ni le flambeau allumé. Il a fallu encore poser sur le sol, au premier plan, des lances, un bouclier avec une gorgone dorée, un vase de grès, couché en racourci, brutalement éclairé, de sorte que pour un peu, on croirait qu'il va rouler vers le bord du tableau.

Fig. 215

Cette science de la nature morte, qui est un des secrets de Poussin lors du voyage à Paris, rejoint le trompe-l'œil, et les grisailles d'Hercule * devront donner l'impression de bas-reliefs. Elle se manifeste aussi dans le *Miracle de saint François Xavier* commandé par Sublet de Noyers pour le Noviciat des Jésuites de Paris, exécuté en 1641 et conservé au Louvre. L'œuvre a perdu ses parties latérales avec une cassolette sur un socle splendide et une table chargée d'un crucifix, d'un livre et d'autres objets. Mais elle présente toujours un admirable accessoire, le pied du lit *, puissante verticale dorée qui est l'axe même de la composition; son style est d'un classicisme robuste avec sa volute qui soutient le matelas, ses gonflements successifs à la manière d'un balustre, son pied pointu. Sur la surface de cuivre, des éclats dorés, le reflet rougeâtre d'une étoffe rouge placée à gauche, reflet qui paraît à droite, à cause de l'arrondissement de la surface, et plus bas des ombres, des reflets, des clartés qui forment des facettes géométriques. Nous avons là le document le plus saisissant sur la façon dont Poussin conçoit l'étude des accessoires à cette époque.

Fig. 197 (dét.)

Le séjour parisien n'a pas marqué une rupture, et il suffit de comparer les deux suites des *Sept Sacrements*. Longtemps encore, Poussin aimera détailler de riches accessoires à l'antique, ainsi dans le *Jugement de Salomon*, peint vers 1649, un casque orné d'une chimère ailée * dont l'invention d'ailleurs fait penser à la Renaissance plus qu'à l'Antiquité. Mais de nouvelles tendances se précisent dans d'autres œuvres et la plus caractéristique demeure la *Rencontre d'Eliezer et de Rebecca*, maintenant au Louvre, exécutée en 1648 pour Pointel qui voulait avoir un tableau de belles filles. Le sujet ne permettait pas de présenter des figures nues comme les bacchantes de naguère, du moins nous avons de nobles apparitions, des vêtements aux couleurs vives et contrastées dans une lumière ensoleillée *, une profusion d'ornements, et Rebecca reçoit un bijou magnifique d'or et d'émeraudes avec des franges de soie verte. Nous avons aussi de nombreux vases, le plus riche près de Rebecca *, et les autres plus simples *, de cuivre ou de terre. Pour faire valoir leurs formes dépouillées, pour faire tourner les volumes, autant d'habileté qu'autrefois, mais les contrastes lumineux sont moins appuyés. Et il en est de même pour les accessoires d'autres tableaux du même temps. Eclairés par une lumière plus claire et calme, les objets acquièrent une solitude paisible et

Fig. 200 (dét.)

Fig. 16 (dét.)

**Fig. 192 (dét.)
et 201 (dét.)**

les détails qui entourent la *Vierge à l'escalier*, le coffre, les vases, le panier d'osier et même les fleurs donnent une impression d'éternité.

Dans les œuvres de la fin, les accessoires deviennent plus rares. Ils sont moins décorés, moins précis, car la main de l'artiste tremble. On s'étonne de rencontrer alors davantage de détails très simples *, mais ne correspondent-ils pas précisément au culte de la nature qui habite maintenant Poussin ? A l'arrière-plan des *Funérailles de Phocion*, un char tiré par un bœuf passe lentement et Diogène jette à terre une écuelle rustique. Dans le tableau de l'*Automne*, une paysanne monte sur une échelle *. Dans celui de l'*Eté*, les notations familières abondent. Coiffé d'un bonnet rouge, un paysan souffle dans la cornemuse pour rythmer le travail des glaneuses et ses grosses mains rouges contrastent avec les délicates nuances brunes et violettes de l'instrument. Vers le premier plan des fauilles et vers le fond un homme qui boit à une gourde de terre blanche *. A gauche une femme qui presse une outre et remplit un vase et, près d'un panier fait de branches tressées et rempli de pains ronds et croustillants, un vase, une jarre, puis une femme qui tient une louche et enfin deux pauvres marmites * dont les nuances bleuâtres ou laiteuses sont si raffinées, dont l'exécution est si habile que peut-être après tout le vieil artiste n'en est pas l'auteur, mais ces détails infimes perdus dans l'ombre, il les a voulu, ils concourent à l'impression d'activité et de prospérité qu'il désirait rendre. Il serait insensé de le considérer comme un réaliste parce qu'il a su rendre la réalité, et il ne s'est jamais servi des détails de « nature morte » que pour illustrer des intentions supérieures.

Au total les natures mortes de Poussin dont l'évolution correspond à celle de son art attestent sa science archéologique et son goût de l'observation. Elles nous intéressent par leurs formes et leurs couleurs, mais aussi par les effets lumineux qui les animent et qui sont étudiés avec patience et rendus avec rigueur. L'étude des architectures et des paysages confirmerait ce que les accessoires nous révèlent sur les recherches lumineuses de l'artiste. Que des influences aient soutenu ses efforts, certes : celles du caravagisme peut-être et celle de la peinture vénitienne du XVI^e et du XVII^e siècle sûrement ; il serait bon de demander aux spécialistes dans quelle mesure il se rapproche à ce point de vue de Reni, du Guerchin et surtout de Claude. En tout cas, à force de méthode et de conscience, Poussin fut, à une époque où le problème de la lumière était essentiel, un des plus grands parmi les luministes.

Fig. 203 (dét.)

Fig. 191 (dét.)

Fig. 181 (dét.)

Fig. 204 (dét.)

DISCUSSION

M. René JULLIAN suggère que l'abondance des objets antiques dans les tableaux de Poussin des premières années romaines peut s'expliquer non seulement par le goût des clients, mais aussi par l'émerveillement de Poussin au moment où il découvre Rome. M. François-Georges PARISSET : « *C'est l'évidence. Poussin, sortant de Paris, est encore une sorte de peintre humaniste érudit, et peut-être quelque peu écrasé par son érudition...* »

M. Pierre DU COLOMBIER rappelle le passage de Sandrart, où l'ami de Poussin conte que le peintre avait toujours sur lui un carnet « où il notait tout le nécessaire tant par croquis que par écriture ». Il avait donc toujours à sa portée une multitude d'études de détail, qu'il utilisait ensuite, librement, dans le sens de son œuvre, qui se trouvaient immédiatement disponibles pour la création.

M. Charles STERLING insiste sur cet aspect de la création chez Poussin.

« *M. Pariset a attiré notre attention sur les objets inanimés dans les tableaux de Poussin : or ces objets sont chez lui traités en fonction du même sentiment que tout le reste. — La force de cet homme, la puissance de sa création étaient tellement complètes qu'il n'y a pas une pierre, pas une feuille qui n'obéisse à la même conception. De sorte qu'on peut aussi bien discerner l'évolution de la peinture, de l'esprit de Poussin d'après les objets inanimés qu'il a peints que d'après les paysages. On peut très bien montrer comment dans les natures mortes de l'époque 1635, les natures mortes ne sont pas fixées, pas solides, la lumière joue sur elles, des accents lumineux passent; elles tremblent, elles vibrent dans la lumière * comme les feuilles d'un paysage. Prenons plus tard un tableau où la nature morte joue un rôle important, par exemple dans La Madone à l'Escalier. Il y a là une corbeille de fruits. Les fruits sont des fruits de pierre polychromée; ils sont de la même substance que les colonnes, on sent qu'à ce moment la nature morte fait chez lui partie de la pérennité universelle. Je ne vois aucune raison particulière de privilégier tel ou tel aspect de l'œuvre de Poussin. C'est vraiment l'artiste où tout est parfaitement pensé, et M. Pariset très heureusement a touché une partie de son œuvre négligée par trop de critiques qui croient qu'il faut se consacrer seulement à l'étude de l'homme ou des paysages, qui oublient l'universalité de Poussin. »*

* *

M. François-Georges PARISSET prend occasion de ce problème du luminisme chez Poussin pour rappeler un texte inédit de Nocret¹ :

« *Le luminisme de Poussin, si nous avons tendance à l'oublier à cause des autres aspects de son génie sérieux et profond, a été relevé et apprécié à d'autres époques.*

« *Le problème de la lumière a intéressé l'Académie autant que ceux du dessin et de la couleur et les conférences de Jean Nocret autour de 1670 nous en donnent la preuve¹. Ce Lorrain survit à l'oubli grâce à ses portraits mythologiques de la cour de Louis XIV et leur maniériste qui est un dernier écho de l'école lorraine s'unit aux raffinements de la couleur et de la lumière. Nocret a été l'élève de*

¹⁾ Paris, Ecole des Beaux-Arts, Manuscrits, n° 146. « Conférence de Nocret sur le Ravissement de saint Paul du Poussin, 6 décembre 1670 ». Le résumé de la conférence par Guillet de Saint-Georges est publié par H. JOUIN, « Conférences de l'Académie Royale... », Paris, 1883, in-8°, p. 104-106.

Jean Le Clerc et par lui il a connu la tradition de Saraceni et de Venise, mais nous savons aussi qu'il a copié une Vierge de Parmesan quand il était en Italie et nous le savons par Poussin qui en parle dans deux lettres à Chantelou en 1643. Il n'est donc pas indifférent de noter que Nocret, non content de parler de Raphaël et du Guide, a consacré deux conférences à des œuvres de Véronèse et du Titien où il insiste sur les couleurs et les lumières, et une autre, le 6 décembre 1670, au Ravissement de saint Paul exécuté par Poussin pour Scarron et acquis par le Roi.

« Certes le travail est un peu décevant comme tous les discours de l'Académie, et on regrette l'absence de toute allusion à la splendide nature morte du premier plan, le livre ouvert et l'épée posés sur la marche, avec des nuances délicates et des éclairages subtils. Mais il vaut la peine de se reporter au texte même, bien supérieur au résumé de Guillet de Saint-Georges, et de relever les passages où il est question de l'éclairage.

*« Vous avez fait connaître, dit Nocret à l'Académie, la manière de bien traiter les contours, savoir bien poser une figure, observer les principales lumières et les ombres, donner de l'intelligence du fort au faible... » Examinant l'ensemble du tableau, il note que Poussin « a disposé le derrière de son groupe d'une teinte fort douce, discrètement éclairée ... et d'une pâte légère et transparente pour donner l'avantage aux parties supérieures de se détacher sans confusion... » Il admire dans le lointain « les contrastes des lumières qu'il donne à propos tant sur son horizon que sur les terrasses... » et aussi « un grand jour sur l'escalier du devant qui chasse par son opposition d'une teinte brune ledit paysage au lointain... * »*

Pour l'ange du fond, son étoffe de lin est « fort discrètement éclairée, qui va se noyant insensiblement sur le champ dont elle participe. La tête de ce grand saint posée sur cette douce lumière, qui par le contraste de la noirceur de ses cheveux la renvoie au dehors, se détache quoi qu'elle ne soit peinte que de demi-teinte par l'assistance de son ombre qui porte sur la même draperie et [celle] de quelques jours qui se rencontrent, s'opposant à l'ombre du col. Les bras [de l'ange] étant élevés et par conséquent plus proches de notre vue reçoivent leur jour et leur ombre suivant l'endroit où ils sont situés ... le bras droit et la main, se trouvant proches de la lumière, reçoivent également la distribution qu'ils doivent avoir du jour et de l'ombre... » Pour la draperie rouge et ses plis, Poussin a « soigneusement observé » les « grandes parties de jour et d'ombre ». Le bras de l'ange « se détache par la participation de l'ombre où cette draperie est exposée et comme il a trouvé lieu de continuer l'ombre de la même draperie pour y exposer la plus grande lumière et la plus apparente qui est celle qui domine généralement sur tout le tableau.

« L'ange qui se trouve dans l'obscurité ... ne reçoit aucune clarté que par quelques rayons faibles qui s'échappent par hasard au travers des ouvertures ... [celle-ci] vient à rencontrer quelques extrémités sur les bras et un bout de la manche ... comme aussi quelques autres endroits où la clarté a si peu de force qu'elle ne fait qu'anoblir tout ce qui l'environne sans faire tort à aucune partie... Il a fait les draperies d'un bleu assez doux quoiqu'il soit ombré afin de distribuer les carnations avec plus de tendresse bien qu'elles ne soient éclairées que par échappée... C'est une dégradation de couleurs si soigneusement observées tant par les jours, les ombres et les reflets qu'il ne se voit pas un endroit qui n'ait sa légitime retraite pour anoblir la masse de son tableau. » Enfin l'ange le plus proche a une draperie d'un arrangement admirable et « éclairée d'une entente merveilleuse... ». Le tableau est beau par la disposition, la correction du dessin, le mélange des couleurs, « la belle entente des lumières et la soigneuse distribution des ombres ».

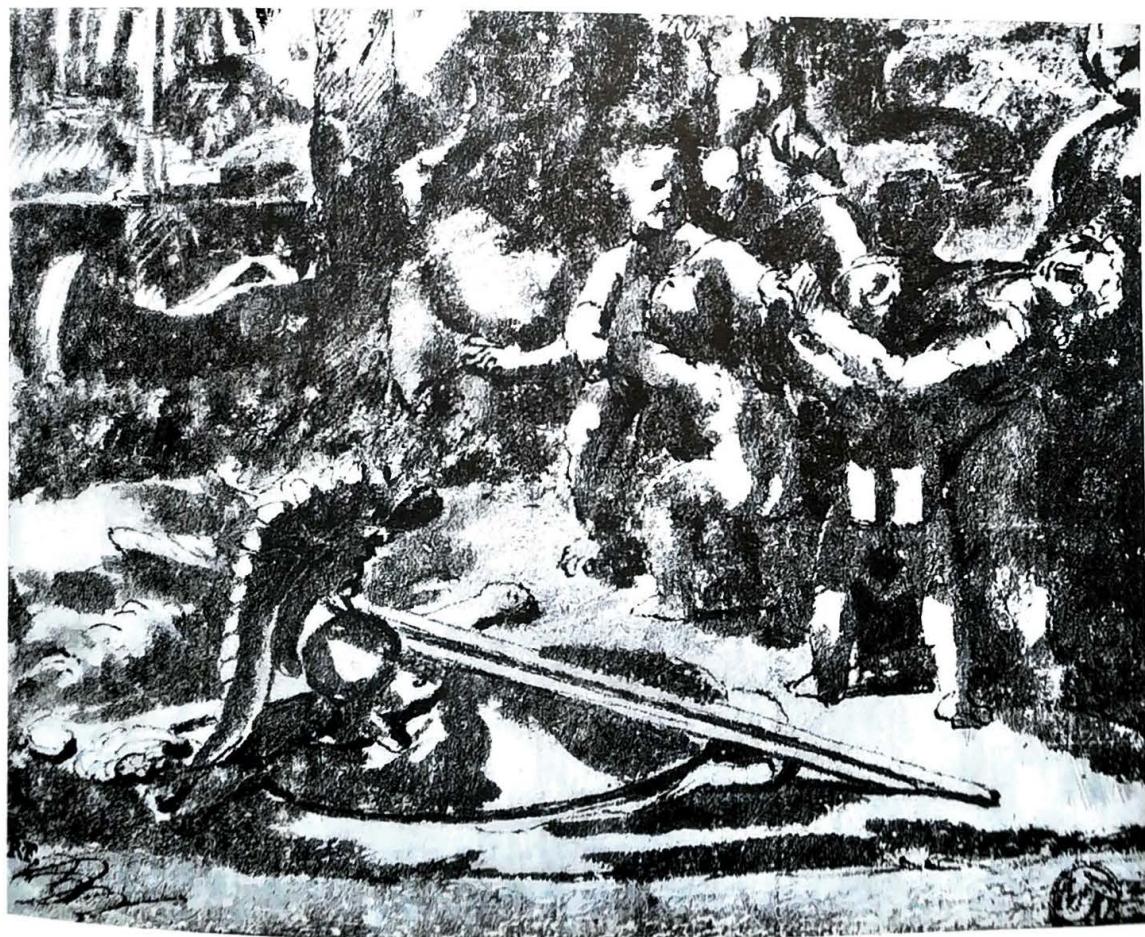
Fig. 199 (dét.)

PLANCHES

- FRONTISPICE. — Fig. 192 : POUSSIN : *Eliézer et Rébecca*. Détail. Musée du Louvre. (Ph. Giraudon).
- Fig. 193 : POUSSIN : *Vénus et Mercure*. Dessin. Détail. Cabinet des Dessins, Musée du Louvre. (Ph. Roger Roche).
- Fig. 194 : POUSSIN : *Armide transportant Renaud*. Détail. Dessin, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre. (Ph. Roger Roche).
- Fig. 195 : POUSSIN : *L'Annonciation*. Détail. Musée de Chantilly. (Ph. Giraudon).
- Fig. 196 : POUSSIN : *Déploration du Christ*. Détail. Munich, Pinacothèque. (Ph. Bulloz).
- Fig. 197 : POUSSIN : *Le Miracle de Saint François-Xavier*. Détail. Musée du Louvre. (Ph. Giraudon).
- Fig. 198 : POUSSIN : *Le Jeune Pyrrhus sauvé*. Détail. Musée du Louvre. (Ph. Giraudon).
- Fig. 199 : POUSSIN : *Le Ravissement de Saint Paul*. Détail. Musée du Louvre. (Ph. Giraudon).
- Fig. 200 : POUSSIN : *Le Jugement de Salomon*. Détail. Musée du Louvre. (Ph. Giraudon).
- Fig. 201 : POUSSIN : *Eliézer et Rébecca*. Détail. Musée du Louvre. (Ph. Giraudon).
- Fig. 202 : POUSSIN : *Moïse sauvé des eaux*. Détail. Musée du Louvre. (Ph. Giraudon).
- Fig. 203 : POUSSIN : *Moïse sauvé des eaux*. Détail. Musée du Louvre. (Ph. Giraudon).
- Fig. 204 : POUSSIN : *L'Eté, ou Ruth et Booz*. Détail. Musée du Louvre. (Ph. Giraudon).



193



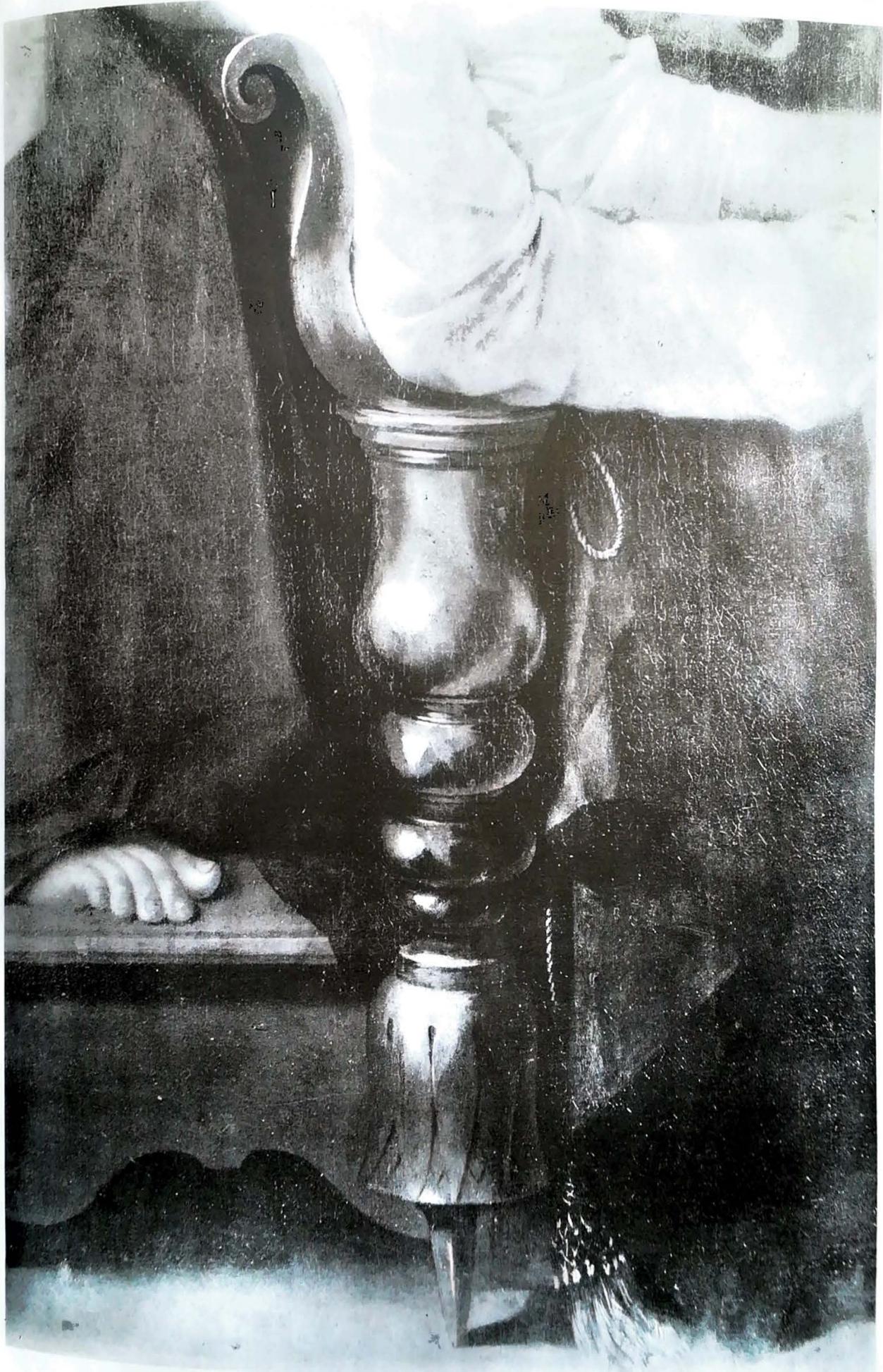
194



195



196



F.-G. PARISSET

Fig. 198



96x













