



Nicolas Poussin. *L'Assomption*.
Vers 1629, huile sur toile, 134,4 x 98 cm.
Washington, National Gallery of Art,
Ailsa Mellon Bruce Fund.

La Beauté de Dieu

PAR VINCENT QUÉAU

Poussin et Dieu

MUSÉE DU LOUVRE, HALL NAPOLÉON – DU 2 AVRIL AU 29 JUIN 2015
Commissariat : Nicolas Milovanovic et Mickaël Szanto

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

MUSÉE DU LOUVRE, HALL NAPOLÉON – DU 2 AVRIL AU 29 JUIN 2015
Commissariat : Louis Frank et Philippe Malgouyres

Nicolas Poussin, philosophe d'un christianisme nourri par l'antique, s'affranchit des grands axes édictés par la Contre-Réforme pour mieux les soumettre à son inspiration poétique ; confrontation, en deux expositions au Louvre, du maître avec toute une époque...

Le deuxième commandement de Dieu à Moïse étant formel « Tu ne feras point d'images {...} », il subsistera toujours une tentation iconoclaste pour tous ceux qui, attachés au Livre sacré, le brandissent comme seule transcription de la parole inspirée existante. Mais, si cet interdit cimentera toujours la spiritualité juive, le messianisme chrétien le contourne dès l'origine pour mieux instruire ses prosélytes. Car la divine puissance, par Jésus-Christ, a permis que s'imprime miraculeusement son image trois fois : au roi d'Édesse sur une serviette, à sainte Véronique sur un linge durant la Passion, aux saintes femmes, enfin, qui ne trouvèrent qu'un linceul au tombeau – le saint suaire de Turin. Ainsi, plus saint Luc et ses portraits de la Vierge dits « non fabriqués » (c'est-à-dire sans que s'y mêle l'invention), l'existence de l'image sacrée se vit justifiée par les auteurs du dogme et consolidée tout au long des conciles. À Nicée d'abord, en 787, à l'issue d'un déchaînement iconoclaste sous Constantin V, puis à Trente, dont le concile s'achève en 1563 durant les querelles allumées par le sac de Rome trois décennies plus tôt, l'Église réaffirme le statut privilégié de l'image, qui diffère de l'idole en ce qu'on ne doit pas l'adorer pour

sa nature, mais parce qu'elle montre ce qui a été révélé. La démonstration, pour le moins complexe, autorise à la fois le choix esthétique de l'icône orientale, qui stylise une idée



Atelier de Philippe de Champaigne. *La Sainte Face*.
Huile sur panneau de chêne, 36,6 x 27,7 cm. Paris, musée du Louvre.



Nicolas Poussin. *La Mort de la Vierge*. Vers 1623, huile sur toile, 203 x 138 cm, Sterrebeek (Belgique), église Saint-Panrace.

d'après les prototypes « imprimés » longtemps visibles à Constantinople, tout comme elle bloque, en théorie, certaines licences introduites par la trop grande liberté des artistes. De là, au XVI^e siècle, l'essoufflement de la maniera, dont certaines abstractions rebutent les autorités ecclésiastiques, la suppression de quelques expressions de la spiritualité gothique comme les *Vierges ouvrantes*, ou encore l'élaboration en Italie d'une nouvelle volonté de transmettre des images de la Révélation, vraies... Et, comme l'Église politique devait défendre sa légitimité face aux attaques iconoclastes protestantes, il importait qu'elle donne l'impulsion en revendiquant son infaillibilité originelle. Ainsi furent entreprises les fouilles et rénovations des sanctuaires paléochrétiens de Rome. Ainsi les orfèvres les plus novateurs furent-ils associés aux meilleurs sculpteurs pour magnifier les plus vénérables portraits réputés du pinceau de saint Luc. Ainsi, à Bologne, autour des Carrache, de Guido Reni, de l'Albane, les peintres concilièrent-ils des scènes approuvées à une

vision oscillant entre une forme d'archaïsme raphaélesque, une frontalité primitive inspirée de Florence et un réalisme humecté du Corrège. Ainsi, enfin, Caravage va-t-il affirmer que le Verbe s'étant incarné dans Jésus-Christ, la réponse picturale à ce défi ne peut résulter que de la stricte imitation du réel. Et on lira avec avidité la justification du refus par les carmes de la *Mort de la Vierge*, sans que le poncif de la prostituée repêchée dans le Tibre n'accuse plus la susceptibilité des saints Pères, qui refusèrent également une œuvre plus convenue à Carlo Saraceni, avant d'en accepter une troisième par Lanfranco, bien plus conforme à la tradition canonique... À l'opposé, dans la même recherche de légitimité, Sassoferrato répugne à toute innovation sur ce que la perfection du goût papal a sanctifié par Raphaël, qu'il reproduira toute sa vie sans servitude. Et, dans cette effervescence pour contrer les sceptiques, Nicolas Poussin va apparaître aux générations de l'école classique en germe comme le renovateur du sublime antique concilié aux raisons de l'Église. Au-delà, de Vouet à Champaigne et Le Sueur, sans négliger les frères Le Nain, l'exposition décortique la mystique française du Grand Siècle à travers la sensibilité de tous ces ordres de la reconquête des âmes perdues dans l'hérésie : carmes, jésuites, dominicains, janséniste, chartreux...

Peintre de la re-Renaissance

L'art de Nicolas Poussin doit aujourd'hui se relire avant tout comme une impalpable variation de Raphaël, modernisé de manière féconde à l'école antiquaire, et où leur génie commun éblouit jusqu'à rendre l'idéal véritable, laissant naître l'illusion que notre réalité quotidienne est aussi belle que les mondes qu'ils recréent. Sujet d'un roi très chrétien qui va bientôt vouer la France à la Vierge, arrivé à Paris aux premiers temps de la régence d'Anne d'Autriche, parcourant la province jusqu'en 1623, alors que les troupes royales réduisent les derniers félons protestants, Nicolas Poussin fuit la misère d'une situation politique embrouillée et s'installe à Rome en 1624. Nul doute que sa profession de peintre l'ait sensibilisé à des querelles religieuses qui régissent ses commandes ; homme de culture augustinienne, lettré stoïcien à la mode de Montaigne, il s'est tout naturellement conformé, par un juste dosage, aux lumineuses instructions de la savante assemblée. Nul doute non plus, en



Nicolas Poussin. *Paysage de tempête avec Pyrame et Thisbé*.
1651, huile sur toile, 192,5 x 273,5 cm, Francfort, Städelisches Kunstinstitut.

parcourant sa correspondance, que Nicolas Poussin fut un homme de son temps, d'une piété toute sensible, retenue mais quotidienne. Il ne se rencontre dans aucune de ces *Joyeuses Compagnies* nées de la paillardise foisonnante des artistes du Nord, on ne lui connaît qu'une vie conjugale exemplaire, aucune affaire criminelle – contrairement à certains de ses confrères – et cependant, pieux sans être dévot, il sait peindre la Fable et même des libations à Priape ! Bel esprit sans doute, mais pas libertin, même dans cette Rome où le temporel peut étreindre le sordide. Surtout Poussin, indépendant de la commande jusqu'à un certain point, affirme sa liberté de poète et choisit les scènes que son inspiration lui dicte. Et on découvre, ailleurs dans ses lettres, que peindre la *Passion* le remplit d'une douleur telle qu'elle se signale par la quasi-absence d'images de la cruauté humaine dans son œuvre. Dénombrons : un *Martyre de saint Érasme*, commande papale prestigieuse déterminant la réussite de sa carrière, un *Calvaire*, deux *Lamentations sur le Christ*

mort – dont une version, perdue, peinte pour son ami Pointel et complétant une suite à l'iconographie complexe – à situer en pleine maturité, enfin deux *Massacres des Innocents*... Voilà une iconographie réduite qui tranche dans la foison de martyres de l'Italie baroque.

L'imagination stricte des deux Testaments

Le volet religieux de l'œuvre de Poussin s'oriente majoritairement autour des axes fondateurs du monothéisme biblique. Ainsi, son élection des patriarches (Noé, Moïse, Salomon, David) répond à la double série des *Sacrements* en ce que tous réaffirment, en miroir, les fondamentaux du culte ; infaillible car émanant de Dieu sous deux formes. Peintre de la légende de Moïse, préfiguration christique majeure, dont il aime particulièrement l'épisode de la découverte du couffin au bord du Nil – lui permettant de placer des groupes dans un paysage antique –, Poussin participe à



Nicolas Poussin. *La Lamentation sur le Christ mort*. 1657-1658, huile sur toile, 94 x 130 cm, Dublin, National Gallery of Ireland.

la défense de l'Église de Rome, héritière des lois divines. À ce titre, sa confrontation avec l'épisode du *Buisson ardent*, cette entreprise taboue qu'est représenter Dieu le Père dans toute sa splendeur, témoigne à la fois de l'affirmation du rôle des images dans l'Église régénérée et de sa liberté d'interprétation comme poète. Poussin affectionne les épisodes de la divine enfance, images de cette incarnation, de l'inimaginable, et réflexion sur l'évidence : humbles bergers ayant tout naturellement su voir, serviteurs anonymes comme dans *le Repos en Égypte* de l'Ermitage, Sainte Famille stupéfaite. Et, en rivalisant avec les *Vierges à l'Enfant* de Raphaël, il se conforme aussi aux inflexions du concile de Trente, voulant offrir une image douce du catholicisme tout en améliorant les grands modèles de la Renaissance. Les innovations qu'il sait y introduire en révisant les cadrages, les architectures, affirment sa conscience de créateur maniant les références philosophiques classiques. Il éblouit encore dans sa vision géométrique des *Annonciations* de

Munich et Londres, où la position d'extase de la Vierge tient à la fois de la restitution « archéologique » des usages de la lecture du temps de Jésus et à la figuration de l'enseignement de Bérulle. Au début de sa carrière romaine, Poussin choisit des moments de *Ravissement* et d'*Apparition*, donnant à voir à tous ce qui n'eût pour témoin que des champions de la foi nouvelle tels qu'apôtres et évangélistes ; autant de scènes plongées dans des nuées venues voiler les plénitudes célestes, d'un bleu riche et brillant, qui annoncent la parousie promise. Mais sa peinture religieuse s'égare aussi dans des cités mythiques rêvées par une romanisation abusive. Or il n'est sans doute pas anodin, dans ses Jérusalem comme dans ses cités d'Égypte et de Mésopotamie, qu'il copie l'architecture italo-romaine moderne, ses vestiges insurpassables aussi, au point que ces choix peuvent s'inscrire dans le même travail de légitimation de la vérité originelle. Ainsi, les colonnes des *Belles Portes* du Temple se soutiennent sur une base ionique, Saphire succombe dans un simu-



Nicolas Poussin. *La Sainte Famille à l'escalier*.
1648, huile sur toile 73 x 106 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

lacre d'agora, des obélisques d'importation précédent des temples corinthiens, les villes dans le lointain reproduisent des panoramas volés à Tivoli, au château Saint-Ange...

Une émulation contemporaine

Aussitôt propulsé chef de file d'une nouvelle proposition picturale opposée aux baroques caravagesques comme cortonesques, Nicolas Poussin n'en demeure pas moins un novateur tant sur le plan technique – prenons-en pour preuve cette préparation terracotta qui, avec le temps, finit par ronger la peinture de surface – qu'en matière de style. Tout son œuvre peut ainsi s'interpréter comme une longue série de confrontations avec les grands maîtres ses contemporains, à commencer par Caravage, que Poussin méprisait tant, dans les scènes imposées par l'iconographie de la série des *Sacrements* : théâtres de nuit où expérimenter les effets de la lumière artificielle dans une démarche plus paisible.

Ailleurs, il louche sur l'école bolognaise et notamment les Carrache (*Le Miracle de saint François-Xavier*), sur les Vénitiens et Pierre de Cortone (*Le Martyre de saint Érasme*), Vélasquez, même, avec ce *Triomphe de David*, d'une nature argentée qui rappelle le maître espagnol, à Rome en 1630, soit à la date retenue pour cette toile d'un Poussin sublime et différent... Cet œuvre peint apparaît incomplet sans son pendant graphique qui n'en est pas seulement l'accompagnement, en sourdine, mais bien une manière toute personnelle de fixer sur le papier une première pensée, une étude. Et, paradoxalement – pour celui qui sera le champion des « dessinateurs »! –, Poussin dessine en peintre, mouillant sa feuille d'un lavis sépia étudiant le rapport des masses colorées entre elles ; la plume n'y participe qu'incidemment pour préciser les contours des formes humaines, végétales, mobilières. Un doublé où apprendre à revoir et surtout réapprendre ce que la culture a dénié à la foi pour se l'arroger à elle seule. ■