



HAL
open science

Iconographie romaine et influence florentine dans La Fuite en Égypte de Nicolas Poussin

Thibault Girard

► **To cite this version:**

Thibault Girard. Iconographie romaine et influence florentine dans La Fuite en Égypte de Nicolas Poussin. *Anabases - Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 2018, Historiographie et identités culturelles, 28, pp.83-109. 10.4000/anabases.7565 . halshs-01724039

HAL Id: halshs-01724039

<https://shs.hal.science/halshs-01724039v1>

Submitted on 5 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ANABASES

Traditions et Réceptions de l'Antiquité

N° 28

2018

Un objet d'histoire : massacres à Rome
Thucydide et le fascisme Traduire Plaute
aujourd'hui La fuite en Égypte *de Poussin*
Jésus de Nazareth : biographie impossible ?
Entretien avec Pauline Schmitt Pantel

ANABASES

Traditions et Réceptions de l'Antiquité

N° 28

2018

E.R.A.S.M.E.

Université Toulouse - Jean Jaurès

Sommaire

N°28 - 2018

Historiographie et identités culturelles

Nathalie BARRANDON

Les massacres de la République romaine.
De l'*exemplum* à l'objet d'histoire (xvi^e-xxi^e siècles) 13

Luca IORI

Tucidide e il Fascismo. Su una pagina dimenticata
de la *Rivoluzione Liberale* di Piero Gobetti 47

Traditions du patrimoine antique

Thibault GIRARD

Iconographie romaine et influence florentine
dans *La fuite en Égypte* de Nicolas Poussin 83

Clara DANIEL

Une farce antique à la sauce moderne : comment traduire
le théâtre de Plaute aujourd'hui ? III

Archéologie des savoirs

Journée d'étude organisée par Philippe FORO et Corinne BONNET

« Jésus de Nazareth : biographie impossible ? »
9 décembre 2016, Université Toulouse - Jean Jaurès. 127

Philippe FORO,

Introduction 129

Daniel MARGUERAT

Traces du Jésus de l'Histoire. L'état des sources documentaires 135

Daniel BARBU, L'Évangile selon les Juifs : à propos de quelques témoignages anciens	157
Hélène MICHON L'Abrégé de la vie de Jésus-Christ de Pascal, entre poétique et spiritualité	181
Robert D. PRIEST Lecture, écriture et croyance dans la France du XIX ^e siècle : la réception de la <i>Vie de Jésus</i> de Renan auprès du grand public	197
Philippe DAZET-BRUN Mauriac et sa <i>Vie de Jésus</i> : le romancier devenu biographe	241
Philippe FORO Un pape biographe : <i>Jésus de Nazareth</i> de Joseph Ratzinger-Benoit XVI	253

Actualités et débats

Pauline SCHMITT PANTEL L'histoire dans la cité : le métier d'historienne (Entretien, Toulouse, 19 janvier 2018)	267
Federico SANTANGELO, "Writting Mommsen", on M. BUONOCORE, ed., <i>Lettere di Theodor Mommsen agli Italiani</i> , Città del Vaticano, 2017	301
Claude AZIZA Curiosa (3), <i>Monstruosa</i>	307
Claude AZIZA Antiquités parallèles (9). Les Gaulois sont dans la plaine	309

Lire, relire la bibliothèque des sciences de l'Antiquité

Grégory REIMOND Ce jour de mars où Pierre Paris partit pour la Grèce. Quelques notes sur ses « Souvenirs d'Athènes » (1894)	315
Pierre PARIS Souvenirs d'Athènes (École d'Athènes, mars 1883)	325

L'atelier de l'histoire : chantiers historiographiques

L'Atelier des doctorants (coordonné par Adeline Grand-Clément) (15)

Anissa YELLES Reproduire les ruines au XIX ^e siècle. Pour une approche comparative de la représentation photographique des sites archéologiques en Méditerranée. L'exemple de l'Algérie et de l'Italie	343
--	-----

Les mots de l'Antiquité (coordonné par Magali Soulatges) (8)

- Manuel ROYO,
Péri-, para-, sub- urbain : les préfixes de la banlieue urbaine antique . . . 349

Comptes rendus

- Bas van BOMMEL
Classical Humanism and the Challenge of Modernity. Debates on Classical Education in the 19th-century Germany (A. Davadie) 357
- Ljuba Merlina BORTOLANI
Magical Hymns from Roman Egypt: A Study of Greek and Egyptian Traditions of Divinity (L. Bricault) 359
- Claude CALAME
La tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical (V. Longhi) 361
- Neil COOKE, Vanessa DAUBNEY (éd.)
Lost and Now Found: Explorers, Diplomats and Artists in Egypt and the Near East ; Han LAMERS, Bettina REITZ-JOOSSE, *The Codex Fori Mussolini: A Latin Text of Italian Fascism* ; Helen ROCHE, Kyriakos DEMETRIOU (éd.) *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany* (M. Dondin-Payre) 363
- Lucrezia CUNIGLIO, Natacha LUBTCHANSKI, Susanna SARTI
Dipingere l'Etruria. Le riproduzioni delle pitture etrusche di Augusto Guido Gatti (C. Colonna) 367
- Eleanor DICKEY
Learning Latin the Ancient Way. Latin Textbooks from the Ancient World (S. Clément-Tarantino) 368
- Konrad DOMINICAS, Elżbieta WESOŁOWSKA et Boğdan TROCHA (dir.)
Antiquity in Popular Literature and Culture (R. Ludot-Vlasak) 370
- Marcus Sidonius FALW avec Jerry TONER
Libérez le Romain qui est en vous (Cl. Aziza) 370
- Andrew FAULKNER, Athanassios VERGADOS, Andreas SCHWAB (éd.)
The Reception of the Homeric Hymns (E. Colangelo) 372
- Angus FLETCHER
Comic Democracies. From Ancient Athens to the American Republic (A. de Cremoux) 373
- Laurel FULKERSON
Ovid. A Poet on the Margins (C. Landrea) 375

Marta GARCIA MORCILLO, Federico SANTANGELO et James H. RICHARDSON (éd.) <i>Ruin or renewal? Places and the transformation of memory in the city of Rome</i> (C. Landrea)	376
Brooke HOLMES, Karen MARTA (dir.) <i>Liquid Antiquity</i> (T. A. Besnard)	378
Michael D. KONARIS <i>The Greek Gods in Modern Scholarship. Interpretation and Belief in Nineteenth and Early Twentieth Century Germany and Britain</i> (C. Bonnet)	380
C.W. MARSHALL, Tom HAWKINS (éd.) <i>Athenian Comedy in the Roman Empire</i> (A. de Cremoux)	381
Carlos MORAIS, Lorna HARDWICK, Maria de Fátima SILVA (éd.) <i>Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth</i> (P. Butti de Lima)	383
Olga POLYCHRONOPOULOU, René TREUIL (dir.) <i>Nous avons rêvé la Grèce. Représentations et idéalizations de l'héritage hellénique</i> (T. A. Besnard)	384
Walter Duvall PENROSE JR. <i>Postcolonial amazons. Female masculinity and courage in ancient greek and Sanskrit literature</i> (J. Zaganiaris)	386
Walter PUCHNER <i>Greek theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830</i> (A. Ballabriga)	387
Helmuth SCHNEIDER <i>Antike zwischen Tradition und Moderne. Gesammelte Schriften zur Wirtschafts-, Technik- und Wissenschaftsgeschichte</i> (H. Bruhns)	390
Yannick SCOLAN <i>Le convive et le savant : sophistes, rhéteurs, grammairiens et philosophes au banquet de Platon à Athénée</i> (M. Cambron-Goulet)	392
Zoe STAMATOPOULOU <i>Hesiod and classical Greek poetry: reception and transformation in the fifth century BCE</i> (E. Colangelo)	394
Alexandre VINCENT <i>Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain</i> (A. Saura-Ziegelmeier)	396
Edward J. WATTS <i>Hypatia: the life and legend of an ancient philosopher</i> (M. Cambron-Goulet)	398

Sophia XENOPHONTOS

Ethical education in Plutarch: moralising agents and contexts

(M. Cambron-Goulet) 400

Résumés 403

Index 411

The background features a light gray color with intricate white line art. The design includes various elements: long, pointed leaves, circular buds, and a large, stylized flower with five rounded petals. The lines are clean and elegant, creating a classic, decorative feel.

**Traditions
du patrimoine antique**

1. Le(s) tableau(x)

Dans un article pénétrant, Anthony Blunt a analysé de façon magistrale les paysages du peintre Nicolas Poussin (1594-1665) sur la fin de sa carrière¹. On distingue chez Poussin certaines phases dans la composition du paysage, communément désignées sous les termes de « paysage classique », « paysage idéal » et « paysage héroïque », comme chez les Carracci, Friedrich et bien d'autres artistes². A. Blunt ne s'attarde pas sur ces concepts mais relève judicieusement combien les deux derniers termes peuvent s'appliquer dans un sens très littéral aux paysages de Poussin. A. Blunt remarque qu'un changement s'opère autour des années 1658, vis-à-vis de la précision des éléments architecturaux qui composent ses paysages héroïques entre 1648 et 1651. L'artiste se tourne vers des paysages dans lesquels la nature domine. Aux paysages héroïques donc, Poussin préfère, à partir de cette date, des paysages idéaux, librement inspirés de ses lectures antiques³. Dans l'intervalle entre ces deux périodes, A. Blunt note qu'entre 1651 et 1657 Poussin tend à se désintéresser du paysage – sauf quelques exceptions – pour mettre l'accent sur les figures et le sentiment religieux⁴. *La Fuite en Égypte* du musée des Beaux-Arts de Lyon (**fig. 1**)⁵, tableau définitivement attribué à Poussin il y a une dizaine d'années, se situe précisément à la toute fin de cette phase artistique, à la croisée des chemins entre le désintéret et le regain d'attention pour le paysage.

Poussin redécouvert. C'est à peu près en ces termes que la réapparition du célèbre tableau de Nicolas Poussin, *La Fuite en Égypte*, qu'on ne connaissait qu'au travers de mentions sommaires et de quelques gravures, a été célébrée par le musée des Beaux-Arts de Lyon en 2007. Pendant presque trente années, les spécialistes de l'histoire de l'art classique ont argumenté pour savoir lequel des quatre tableaux était de la main de Poussin. Outre le tableau de Lyon, étaient en compétition celui de la collection privée de feu Mme Barbara Piasecka Johnson⁶, celui d'Émile Wolf⁷, et celui du Musée André-Malraux de Verrières-le-Buisson⁸. L'enquête passionnante de Bernard Lahire établit l'historique trouble de cette peinture⁹ – nul besoin d'y revenir ici¹⁰. Malheureusement, avec le décès des experts qui contestaient l'authenticité du tableau de Lyon, le débat prit fin. Un *consortium* d'investisseurs privés et

Mes plus vifs remerciements à Jean-Marc Moret, Aurélie Monteil, Raphaël Maurel-Ségala et Thomas Mansier qui m'ont fait l'amabilité de porter un regard critique sur ce texte.

¹ A. BLUNT, « The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin », *JWCI* 7 (1944), p. 154-168.

² Pour une définition de ces termes, on consultera principalement O. BÄTSCHMANN, *Entfernung der Natur : Landschaftsmalerei 1750-1920*, Cologne, 1989 et, plus récemment, A. MEROT, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, 2009.

³ BLUNT, *Heroic*, p. 165 sqq. ; C.G. DEMPSEY, « The Classical Perception of Nature in Poussin's Earlier Works », *JWCI* 29 (1966), p. 246-247.

⁴ BLUNT, *Heroic*, p. 164.

⁵ En 1944, Blunt signale l'œuvre comme perdue, ignorant de fait toutes les gravures très fidèles du tableau que nous connaissons. Voir BLUNT, *Heroic*, p. 161.

⁶ I. DUBOIS-BRINKMANN, et S. LAVEISSIERE, *Nicolas Poussin. La Fuite en Égypte. 1957*, Paris-Lyon, 2008, p. 56, fig. 1.3.

⁷ BUBOIS-BRINKMANN/LAVEISSIERE, *Poussin*, p. 56, fig. 1.4.

⁸ BUBOIS-BRINKMANN/LAVEISSIERE, *Poussin*, p. 66, fig. 2.2.

⁹ B. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau : essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, 2015.

¹⁰ Et encore moins de s'attarder sur les considérations sociologiques que l'auteur prête à toute cette affaire.

publics achète finalement cette œuvre exceptionnelle, témoignage des dernières années du maître en tant que peintre.

La toile représente la fuite en Égypte de la Vierge et de l'enfant Jésus, accompagnés de Joseph. Au premier plan, les trois protagonistes se dirigent vers la droite. Marie, qui marche dans cette direction la tête tournée vers la gauche, jette un dernier regard derrière elle. Elle tient dans ses bras l'enfant Jésus qui occupe le centre de la composition, les yeux fixés sur le spectateur. Joseph conduit l'âne ; il tourne la tête vers le haut comme pour suivre le geste de l'Ange qui escorte la troupe et indique le chemin. Un personnage que les marcheurs ont déjà dépassé est allongé sur le bas-côté du chemin. À l'aplomb de cette figure énigmatique, un arbre penché vers la gauche ainsi qu'un édicule « à l'antique » surmonté de deux vases de bronze prennent place. À l'arrière-plan, un paysage idyllique est développé en des tons pastels. De l'autre côté, derrière Joseph, deux monuments eux aussi inspirés de l'Antiquité empiètent sur le ciel bleu. Enfin, à l'extrême droite du tableau, une falaise escarpée est peinte, théâtre de la nature sauvage, où l'on voit un aigle saisir en ses serres un serpent.

Longtemps considéré comme une copie de l'original, le tableau n'a pas convaincu¹¹. Il est vrai que la facture, c'est-à-dire la manière dont l'œuvre est composée sur le plan technique, n'est pas digne du maître que l'on connaît. Le trait est tremblotant, la composition inhabituelle. Mais ne sont-ce pas là simplement les signes de la vieillesse ? En son temps, Bernin, grand admirateur de Poussin, avait lui-même avoué qu'« il faudrait cesser de travailler dans un certain âge ; car tous les hommes vont déclinant »¹². Pourtant, si l'on a très vite perdu la trace de l'original, il a tout de suite fait l'objet de copies et de gravures¹³. À peine sortie de l'atelier, la toile a été gravée par Pietro del Pò¹⁴, contemporain du peintre – gravure qui a servi à l'authentification du tableau. Dans son sillage, les gravures se sont multipliées¹⁵, preuve de l'intérêt qu'il a suscité.

Les descriptions de l'œuvre, quant-à-elles, si elles n'ont pas toujours été élogieuses, sont pour la plupart sommaires¹⁶. Outre les mentions du tableau dans des catalogues de ventes, les commentateurs ont souligné la composition tout à fait originale et la force symbolique du tableau – nous reviendrons plus loin sur cet aspect. Rien qui ne permette toutefois de privilégier une toile plutôt qu'une autre. Les mots du Bernin ont pourtant eu un impact non négligeable sur les commentateurs. Dans la guerre qu'ils se sont livrés, les experts ont appliqué leur jugement au tableau qu'il considérait comme le véritable.

Occupés exclusivement à séparer le grain de l'ivraie, les commentateurs anglais (Anthony Blunt et Sir Denis Mahon en tête) et français (Pierre Rosenberg et Jacques Thuillier) n'ont pris en compte que les critères stylistiques, sans analyser le contenu du tableau. Un élément en particulier de la composition appelle l'attention : la « *porta sacra* », qui pourtant prend une place importante dans la construction de l'image. C'est seulement après l'authentification du tableau de Lyon que se sont posées de telles questions. Dans un article très complet, né dans le sillage du colloque organisé à Lyon en l'honneur de cette nouvelle acquisition, I. Dubois-

¹¹ LAHIRE, *Tableau*, p. 507-522.

¹² S. LAVEISSIERE, « *La Fuite en Égypte* de Poussin disparue et retrouvée », in DUBOIS-BRINKMANN/LAVEISSIERE, *Poussin*, p. 36 (d'après l'édition de Stanić 2001, p. 112, du *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, 10 août et 10 octobre 1665, par Chantelou).

¹³ Sur la fortune de sa composition, voir Y. DI DOMENICO, « La fortune de *La Fuite en Égypte* de Nicolas Poussin », in DUBOIS-BRINKMANN/LAVEISSIERE, *Poussin*, p. 63-73.

¹⁴ LAVEISSIERE, *Fuite*, p. 58, fig. 1.5 et bibliographie associée.

¹⁵ LAVEISSIERE, *Fuite*, p. 58-61.

¹⁶ LAVEISSIERE, *Fuite*, p. 37-50.

Brinkmann s'est attachée à décortiquer l'œuvre pour mieux en comprendre les inspirations¹⁷. Tout est passé en revue, y compris l'architecture qui nous intéresse. À son sujet, l'auteur enquête sur les différentes images que Poussin aurait été susceptible de connaître et de s'approprier. Mais étudier séparément cette architecture et l'arbre me paraît contestable : pas plus pour ce tableau que pour les images de l'Antiquité ces deux motifs ne peuvent être dissociés. L'imbrication de ces deux composants est telle que vouloir les dissocier revient à détruire le sens du motif.

2. Le motif architectural

Avant d'aborder les images, une mise au point de vocabulaire s'impose. Le terme de « *porta sacra* » (que tous les manuels d'art romain utilisent indifféremment) doit être précisé. Dans la peinture, le motif inclut – et tous les commentateurs l'ont noté – la notion de sacré. En revanche, il est pour le moins inexact de parler de porte puisque, de toute évidence, jamais aucune figure ne l'a franchie¹⁸. L. Dall'Olio, qui a analysé cette architecture, déplore l'approximation terminologique sans donner pour autant une solution¹⁹. Ce problème d'appellation n'a rien de futile : B. Ashmole, éminent connaisseur de la sculpture, est tombé dans le piège. Dans son article sur le vase Portland – que nous examinerons plus loin –, il affirme que Pélée franchit cette « porte »²⁰. Le langage iconographique est précis, jamais ambigu. Si l'imagier avait voulu signifier un passage, il aurait usé de moyens univoques pour le montrer : un pied, une main ou même l'étoffe se trouverait dans l'embrasement²¹. Mais ici, comme dans tous les autres cas, il n'en est rien. D. H. L. Haynes²², qu'Ashmole contredit, a proposé une interprétation irréfutable : « ... an athletic youth.... moves to the right in front of a simple rustic shrine in the Doric style, behind which grows a small-leaved shrub, perhaps a myrtle ». Non seulement il note que le personnage passe devant l'édicule (non à l'intérieur), mais il suggère une appellation des plus adéquates pour cette architecture. *Rustic shrine* (sanctuaire rustique) définit avec finesse le caractère sacré de l'édifice et limite par là même sa fonction. C'est pourquoi nous adopterons dans les pages qui suivent cette dénomination, renonçant à l'appellation conventionnelle mais erronée de « *porta sacra* ».

Le motif du sanctuaire rustique est un poncif de l'iconographie romaine²³. L'étude complète de L. Dall'Olio²⁴ atteste, par le nombre même des images qu'elle recense, que le motif a connu un succès retentissant dans tout le bassin méditerranéen, sur tous les supports. Outre les

¹⁷ I. DUBOIS-BRINKMANN, « *La Fuite en Égypte* de Nicolas Poussin : sources et interprétations », in DUBOIS-BRINKMANN/LAVEISSIERE, *Poussin*, p. 141-171.

¹⁸ Notons que Vitruve, VII, 5, 2, qui énumère les *topoi* des paysages des peintures romaines, ne l'a jamais mentionnée. M. ROSTOVITZEFF, « Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft », *RM* 26 (1911), p. 24, a été le premier à employer le terme. L'appellation « dipylon », fréquemment utilisée dans les volumes du *PPM*, présente les mêmes difficultés : la fonction première de la porte est inopérante pour ce motif.

¹⁹ L. DALL'OLIO, « Il motivo della 'porta sacra' nelle pittura romana di paesaggio », *Latomus* 48-3 (1989), p. 514, n. 7.

²⁰ B. ASHMOLE, « A New Interpretation of the Portland Vase », *JHS* 87 (1967), p. 5 : « He has entered through a gateway. »

²¹ Sur ces conventions de représentation, voir T. GIRARD, *L'oblique dans le monde grec : concept et imagerie*, Oxford, 2015 p. 55-59.

²² D.H.L. HAYNES, *The Portland Vase*, Londres 1964, p. 14.

²³ On ne compte plus les études sur le thème. Voir surtout ROSTOVITZEFF, *Architekturlandschaft* et DALL'OLIO, *Porta Sacra* et, plus généralement sur la peinture de paysage à l'époque romaine, I. COLPO, *Ruinae... et putres robore trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I secolo a.C.-I secolo d.C.)*, Rome, 2010.

²⁴ DALL'OLIO, *Porta Sacra*.

peintures de Pompéi²⁵, on le rencontre sur des mosaïques d’Afrique romaine²⁶, de même que sur des fresques et des stucs de la Villa Farnesina²⁷ et de la maison de Livie sur le Palatin²⁸. Mais comment Poussin a-t-il pu voir toutes ces images, encore ensevelies sous les cendres du Vésuve ou sous des remblais de construction ? Un tel motif ne peut pas ressurgir du passé *ex nihilo*. Directement impliqué dans l’entreprise du Museo Cartaceo de son mécène Cassiano dal Pozzo²⁹, on a souvent prêté à Poussin ces mots : « jamais je n’ai pris la liberté de rien donner à l’antiquité qui ne fût tiré de ses monuments »³⁰. Le motif du sanctuaire rustique apparaît déjà dans des peintures découvertes aux XVe et XVIe siècles, comme la *domus Aurea* de Néron³¹. Cependant, les maîtres de la peinture de la Renaissance (Ghirlandaio, Raphaël, Michel-Ange), dont Poussin n’a jamais fait mystère de leur influence, n’ont pas employé cette architecture dans leurs peintures : manifestement le motif ne les a pas intéressés. C’est probablement dans les découvertes archéologiques du XVIIe siècle que l’artiste a trouvé son inspiration³². Quelques exemples s’imposent dès lors à l’esprit.

On pense bien sûr à la mosaïque de Palestrina³³ ou encore au paysage Barberini³⁴, qui ont frappé les imaginations au XVIIe siècle³⁵. Mais, quoi qu’on ait dit, le sanctuaire rustique n’apparaît pas sur ces deux monuments³⁶. Comme le souligne I. Dubois-Brinkmann, Poussin a pu puiser à trois sources : les petites saynètes du *columbarium* de la Villa Pamphili³⁷ (**fig. 2**) ;

²⁵ Voir la liste établie par DALL’OLIO, *Porta Sacra*, p. 526-531, à laquelle on ajoutera au moins les deux mosaïques d’El Jem (voir n. suivante) et le fragment de mosaïque de Santa Maria in Trastevere (voir n. 39), pourtant illustré dans ROSTOVITZ, *Architekturlandschaft*, fig. 64.

²⁶ Mosaïque d’El Jem (Thysdrus) : scènes du triomphe de Bacchus provenant de l’*æcus* de la Maison de Tertulla et des deux lions dévorant un sanglier provenant du *triclinium* de la Maison de la Procession Dionysiaque.

²⁷ DALL’OLIO, *Porta Sacra*, cat. 47 (peinture), 56, 57, 58 (stucs).

²⁸ DALL’OLIO, *Porta Sacra*, cat. 11 [W.J.T. PETERS, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Assen 1963, p. 36, fig. 26].

²⁹ Poussin a collaboré à l’élaboration du Museo Cartaceo : d’une manière générale, voir F. Solinas (éd.), *I segreti di un collezione: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, Rome, 2001 ; et en particulier, S. SOMERS-RINEHART, « Poussin et la famille dal Pozzo », in A. CHASTEL (éd.), *Nicolas Poussin*, Actes du colloque C.N.R.S. Paris 19-21 septembre 1958, Paris 1960 (vol. I), p. 25 et P. DU COLOMBIER, « Poussin et Cl. Lorrain », in CHASTEL, *Poussin*, p. 47-56. Voir aussi LAVAGNE, *Barberini*, p. 766.

³⁰ *Œuvres de Fénelon*, 1823, XIX, p. 338. Ce qui n’est pas toujours vrai : dans le paysage de *Moïse sauvé des eaux* (1651) de la Nationale Gallery NG6519 [A. BLUNT, *The paintings of Nicolas Poussin : a critical catalogue*, Londres, 1966, cat. 14, p. 13-14 ; J. THUILLIER, *Nicolas Poussin*, Paris, 1994, cat. 197, p. 261], l’édifice au toit concave derrière le grand temple, à côté de l’obélisque, n’a rien de connu.

³¹ DALL’OLIO, *Porta Sacra*, cat. 13 et 14 [T. ASHBY, « Drawings of Ancient Paintings in English Collections », *PBSR* 7 (1914), cat. 41, p. 24, pl. XIb ; S. REINACH, *Répertoire des Peintures grecques et romaines*, Paris, 1922, p. 237.3].

³² DEMPSEY, *Classical Perception*, p. 221-222. Notons que le dessin de Bartoli reproduit par ASHBY, *Drawings* montre le sanctuaire rustique seul, sans l’arbre qui l’accompagne habituellement.

³³ Naples MAN 9990 [P.G.P. MEYBOOM *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian religion in Italy*, Leiden – New York – Cologne, 1995, fig. 6-27].

³⁴ Aujourd’hui disparu. Voir H. LAVAGNE, « Une peinture romaine oubliée : le paysage du nymphée découvert au Palais Barberini en 1627 », *MEFRA* 105-2 (1993), p. 747-777.

³⁵ Ces deux images ont été vues par Poussin, soit *in situ* pour le paysage Barberini (P. SENECHAL, « Fortune de quelques antiques Farnèse auprès des peintres de Rome au début du XVIIe siècle », in O. BONFAIT *et al.* (éds.), *Poussin et Rome*, Actes du colloque de l’Académie de France à Rome, 1994, Paris, 1996, p. 30-45), soit dans l’atelier de restauration de Calandra pour la mosaïque de Palestrina (H. LAVAGNE, « Poussin et la Mosaïque du Nil à Palestrina. De l’érudition à la théologie », in M. BAYARD et E. FUMAGALLI (éds.), *Poussin et la construction de l’antique*, Actes du colloque « Poussin et l’antique », 13-14 novembre 2009, Paris-Rome, 2011, p. 433-450), entre 1637 et 1640.

³⁶ Impossible d’associer, comme l’a fait SENECHAL, *Fortune*, p. 30, le portique du paysage Barberini avec le motif qui nous occupe. Son rattachement à un édifice plus important ainsi que l’absence de l’arbre constituent des preuves dirimantes.

³⁷ Paroi C (W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, I-IV* (4^e éd.), Tübingen 1963, III, p. 464-465, n° 2490). DALL’OLIO, *Porta Sacra*, cat. 5-8, recense quatre exemples du motif.

un fragment de mosaïque provenant vraisemblablement de Palestrina³⁸, encore visible aujourd'hui dans le passage conduisant à la sacristie de l'église Santa Maria in Trastevere³⁹ (**fig. 3**) ; enfin, un autre fragment de mosaïque de Sant'Alessio, aujourd'hui perdu, illustré par Pietro Santi Bartoli⁴⁰. Il est bien difficile de privilégier l'une plutôt que l'autre de ces possibilités. La redondance du motif soit sur ces monuments soit dans les gravures ou les dessins qu'il a pu voir aura poussé Poussin à s'en saisir. Précisons que, dans le *columbarium*, le sanctuaire rustique apparaît à plusieurs reprises. Sa découverte en 1644 avait fait sensation, et l'on ne doute pas que Poussin, alors à Rome, ait pu voir la trouvaille avant qu'elle n'ait été de nouveau cachée aux yeux du public par la construction de la Villa Doria-Pamphili, en 1652⁴¹. Ces quatre apparitions sur un fond blanc, dénuées d'autres décors et sans couleurs criardes, devaient impressionner un artiste comme Poussin, avec sa sensibilité à la peinture et son goût à la composition. Notons enfin que c'est durant la courte période où le *columbarium* a été visible que Poussin s'est emparé du motif : dans un dessin préparatoire au *Baptême du Christ*⁴² (**fig. 4**) – tableau de la deuxième série des *Sept Sacrements* exécuté en 1646 –, l'édicule est intégré au paysage, l'arbre rejeté un peu à l'écart, à droite de la composition. Le rejet du motif dans la version finale du tableau donne à penser que c'est bel et bien la peinture du *columbarium* qui avait constitué l'élément déclencheur⁴³.

Sont-ce là les seuls exemples du motif connus au XVIIe siècle ? Un autre monument non moins célèbre doit être ajouté à la liste : le vase en pâte de verre bleue communément appelé vase Portland⁴⁴ (**fig. 5a**). Sur la face A de cette petite amphore sont figurés quatre personnages⁴⁵. Arrivant de la gauche, l'un d'eux passe devant un sanctuaire rustique guidé par Éros volant devant lui. Les gestes des figures et la composition générale ne correspondent pas *stricto sensu* à la peinture de Poussin⁴⁶ – le motif de l'édifice tout comme le vol de l'Éros ne sont pourtant pas sans rappeler l'agencement de la *Fuite en Égypte*. Si Poussin n'a pas strictement transposé la scène dans son tableau, tout porte à croire qu'il se l'est appropriée, de façon particulière, en conservant l'esprit de la figuration vasculaire. Les rapports étroits que Nicolas Poussin a entretenus à Rome avec Cassiano dal Pozzo, collectionneur de dessins

On s'étonnera de ne voir mentionnée ni illustrée dans DUBOIS-BRINKMANN, *Sources*, comme dans DEMPSEY, *Egypt*, qu'une seule image du sanctuaire rustique qui, de surcroît, ne représente pas l'arbre. Une deuxième montre en effet l'association bien plus pertinente de l'architecture et de l'arbre. Au Palazzo Massimo, deux exemples issus du *columbarium* Pamphili sont exposés côte à côte.

³⁸ Federico Cesi (1614), comme Giulio Mancini et Giuseppe Maria Suares (*Praenestes antiquae libri duo*, 1637, p. 291) laissent comprendre que le fragment proviendrait de la salle souterraine du sanctuaire de Palestrina, sans toutefois donner de preuves indiscutables.

³⁹ DUBOIS-BRINKMANN, *Sources*, p. 155, fig. 6.10 et 6.11. Gravé aussi par Ciampini, *Vetera Monumeta...*, t. I, pl. XXX, fig. 3, sans que figure le vase sur le sanctuaire rustique. Déjà remarqué par C.G. DEMPSEY, « Poussin and Egypt », *The Art Bulletin* 45-2 (1963), p. 117.

⁴⁰ DUBOIS-BRINKMANN, *Sources*, p. 157, fig. 6.12 et n. 37.

⁴¹ DEMPSEY, *Egypt*, p. 115.

⁴² Louvre M.I. 987, recto [P. ROSENBERG et L.A. PRAT, *Nicolas Poussin, 1594-1665 : catalogue raisonné des dessins*, Milan, 1994, cat. 258, p. 502-503]. Notons qu'il existe une copie de ce dessin à Vienne, Graphische Sammlung Albertina 11.417 [ROSENBERG/PRAT, *Catalogue*, cat. R1238, p. 1108-1109].

⁴³ Un dernier élément en la faveur des fresques du *columbarium* doit être souligné : la dimension véritablement hors du commun du sanctuaire rustique peint sur la paroi C, illustré dans cet article (pas moins de 40 cm de haut !). L'impression n'en est que plus forte.

⁴⁴ British Museum 1945.0927.1 [E. SIMON, *Die Portlandvase*, Mayence, 1957, pl. 1-2 ; DALL'OLIO, *Porta Sacra*, cat. 63].

⁴⁵ Sur ce vase, on portera la plus grande attention aux travaux de D.H.L. Haynes et B. Ashmole. Pour la face A, déjà Winckelmann pense qu'il s'agit de Thétis et Pélée [par ex. : ASHMOLE, *Portland*] ; pour d'autres, les ancêtres d'Auguste [par ex. : SIMON, *Portlandvase*] ; pour d'autres, Antoine et Cléopâtre [par ex. : S. WALKER, *The Portland Vase*, Londres, 2004].

⁴⁶ Notamment l'éros qui a la tête retournée, les vases manquants et l'arbre figuré avec moins d'ampleur.

d'antique⁴⁷, lui ont à coup sûr permis de voir un grand nombre d'objets – dont le vase Portland⁴⁸. *Le Triomphe de Pan* (**fig. 6**) (1636)⁴⁹ apporte une preuve supplémentaire : Poussin a représenté sur le sol, en bas à droite, une petite amphore qui porte sur ses flancs, gravée à la façon d'un camée, la même tête barbue que le vase Portland (**fig. 5b**)⁵⁰.

Bien qu'il n'ait pas été retenu par les artistes du XVI^e siècle, le sanctuaire rustique n'en était pas moins connu. Il figurait, nous l'avons vu plus haut, dans la *domus Aurea* de Néron⁵¹. D'autres exemples viennent enrichir ce corpus. Il est attesté notamment dans le cahier d'esquisses du peintre bolonais d'Amico Aspertini. Les folios 36v-37r⁵² reproduisent un sarcophage du II^e siècle, jadis au Palazzo Ducale de Mantoue⁵³, qui représente Hadès devant un édicule pareil au nôtre (**fig. 7**). Deux arbres se dressent de part et d'autre ; la partie supérieure de leurs troncs puissants s'incurve fortement et va toucher les extrémités de l'architrave. Le sanctuaire rustique apparaît aussi sur les planches du *Codex Pighianus*, daté des environs de 1550. L'humaniste Stephanus Winandus Pighius y a reproduit aux traits des monuments antiques notamment deux scènes montrant cette architecture. Les deux premiers exemples illustrent la joute opposant Apollon et Marsyas⁵⁴ (**fig. 8**). Le dieu musicien, tantôt à gauche, tantôt à droite de l'édifice, fait face à Marsyas qui se situe de l'autre côté, une fois jouant de la flûte, une autre fois subissant son supplice. La multiplication des exemples atteste avec force que le sanctuaire rustique était connu du monde artistique avant Poussin. Celui-ci était donc parfaitement légitimé à s'approprier un tel motif. Ce qu'il a été seul à faire d'ailleurs.

Ce qu'il importe de souligner à ce point de l'enquête, c'est que le sanctuaire rustique n'a jamais existé dans l'architecture réelle – ce qu'ont déjà relevé les précédents commentateurs⁵⁵. Est-ce pour cette raison que les artistes de la Renaissance ne lui ont manifesté aucun intérêt ? Le décor peint par Francesco Salviati (1510-1563), dans la chambre d'Apollon au Palazzo Grimani de Venise, le laisse croire. M. Hirst a montré qu'il s'est inspiré du *Codex Pighianus*⁵⁶ et des scènes représentant Apollon et Marsyas pour les quatre tableaux centraux⁵⁷. Mais au lieu de sanctuaires rustiques, il a introduit un trépied monumental ou a renoncé à tout décor. *Argumentum ex silentio* certes, mais on peut voir là le reflet de l'embarras de peintre à l'égard de ce motif inconnu de l'architecture.

⁴⁷ Voir n. 29.

⁴⁸ Il ne fait aucun doute que Poussin connaissait le vase Portland. Voir les échanges entre Rubens, Peiresc et Dal Pozzo qui mentionnent et illustrent à plusieurs reprises ce vase, alors propriété des Barberini : voir, entre autres, D. JAFFE, « Peiresc, Rubens, dal Pozzo and the 'Portland Vase' », *The Burlington Magazine* 131, n° 1037 (1989), p. 554-559 et A. MEROT, « Virgile et Poussin ; questions de style. Autour de *Vénus et Énée* de Rouen », in BAYARD/FUMAGALLI, *Poussin*, p. 375 et n. 40. Plusieurs illustrations du vase se trouvent d'ailleurs dans le *Museo Cartaceo* de Dal Pozzo (C.C. VERMEULE III, « The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle », *Transaction of the American Philosophical Society* 56-2 (1966), n°8317 et 8318, fig. 48 et 49).

⁴⁹ Nationale Gallery NG6477 [BLUNT, *Catalogue*, cat. 141, p. 101-102 ; THUILLIER, *Poussin*, cat. 112, p. 254].

⁵⁰ Détail que Poussin a probablement interprété comme la tête du dieu Pan. ASHMOLE, *Portland*, p. 4, pense, à raison, qu'il s'agit d'Okéanos, grand-père de Thétis.

⁵¹ Voir n. 31.

⁵² Aspertini Sketchbook (1532-1535), fol. 36v-37r, BM 1898,1123.3.36.

⁵³ C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Berlin, 1897-1909, vol. III.3, pp. 462-463, n° 366.

⁵⁴ Fol. 351v (*idem.* sur 353v) et 352v. Copies d'après une peinture antique perdue, provenant probablement d'un *columbarium*. Voir REINACH, *Répertoire Peintures*, p. 30-31.

⁵⁵ DALL'OLIO, *Porta sacra*, p. 521-523.

⁵⁶ Voir n. 54. La présence de ces mêmes dessins dans le *Codex Berolinensis*, comme l'affirme M. HIRST, « Three Ceiling Decorations by Francesco Salviati », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26-2 (1963), p. 146-165, n'a pas pu être confirmée.

⁵⁷ HIRST, *Ceiling*, p. 150-153.

Un détail concernant le sanctuaire rustique doit être précisé ici : dans la plupart des monuments que l'Antiquité nous a transmis (Villa Farnesina, Maison de Livie, peintures pompéiennes) l'architrave est ornée de deux vases. En revanche il n'y en a qu'un dans les représentations (columbarium Pamphili, mosaïque de Trastevere, mosaïque de Sant'Alessio) que Poussin pouvait connaître. Dans *La Fuite en Égypte*, deux vases couronnent l'édicule. Cependant les spécialistes de Poussin ont montré que deux techniques différentes ont été utilisées⁵⁸. Le vase du premier plan a été peint en réserve, le second en surpeint – indice d'un repentir ou même d'un ajout de dernière minute⁵⁹. Qu'est-ce qui a pu motiver Poussin ? Probablement la gêne qu'engendrait un tel déséquilibre dans la représentation de l'édicule⁶⁰. Poussin aurait donc retrouvé, par son génie intuitif, le motif tel que les peintres romains l'avaient inventé et que les riches patriciens en villégiature à Pompéi pouvaient le voir.

3. Romain ou égyptien ?

Poussin, c'est bien connu, a été un amoureux de l'Antiquité. Toutes ses œuvres, ou presque, comportent un élément d'architecture antique, ruines ou monuments restitués. L'application que Poussin a mis à représenter les édifices n'a d'égal que son intérêt pour eux. Il a manifesté autant d'application dans la mise en scène de ses tableaux, qu'il s'agisse des personnages ou du cadre dans lequel ils évoluent. Dans cette optique, les architectures antiques sont réemployées, reformulées au sein des images comme autant d'indicateurs temporels de la période considérée. En l'occurrence, Poussin a clairement distingué ce qui est gréco-romain et égyptien. En revanche, il a eu du mal, à l'instar de ses contemporains, à différencier l'architecture grecque de l'architecture romaine⁶¹, même s'il n'a guère employé l'ordre toscan ou composite dans un sujet grec⁶² – preuve évidente qu'il distinguait les styles avec perspicacité. Le plus souvent, le sujet est purement grec, ou romain, ou égyptien. En quelques occasions cependant, il a mélangé les styles. Dans le *Repos après la fuite en Égypte* (1655-1657)⁶³, on voit à gauche une croix chrétienne et une *tholos* semblable au temple de Vesta à Rome ; à droite prennent place des ibis et des cabanes semblables à celles de la mosaïque de Palestrina⁶⁴. De la sorte l'artiste a séparé l'Orient et l'Occident sur sa toile. L'ordre ionique, inséré dans un paysage égyptien, prend tout son sens : placé à gauche, il figure donc parmi les éléments occidentaux⁶⁵. Ses autres tableaux à thème égyptien sont univoques : ils montrent

⁵⁸ P. COTTE, « *La Fuite en Égypte* : apports de la technique multispectrale haute définition (Lumière Technology) », in DUBOIS-BRINKMANN/LAVEISSIERE, *Poussin*, p. 205-206, fig. 9.9.

⁵⁹ Qui n'existe que sur le tableau de Lyon, bien que celui de Verrière-le-Buisson n'ait pas encore subi d'examen technique.

⁶⁰ Nous rejoignons l'observation de DUBOIS-BRINKMANN, *Sources*, p. 158, sur ce point.

⁶¹ BLUNT, *Heroic*, p. 162 : « A futher anachronism from our point of view is that he fails to distinguish Greek from Roman architecture... ».

⁶² BLUNT, *Heroic*, p. 162 : « It will, however, be found that in his Greek subjects Poussin generally uses the Greek orders, and not Tuscan or Composite. »

⁶³ Hermitage ΓΘ-6741 [BLUNT, *Catalogue*, cat. 11, p. 12 ; THUILLIER, *Poussin*, cat. 211, p. 262]

⁶⁴ Dans la dernière lettre au commanditaire du tableau, Chantelou, Poussin indique lui-même qu'il s'est inspiré de motifs égyptiens pour composer son arrière-plan « pour – dit-il – délecter par la nouveauté et la variété et pour montrer la Vierge qui est là représentée est en Egipte. » : C. JOUANNY, *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris, 1911, p. 448. Iconographiquement, le rapprochement avec la mosaïque de Palestrina est saisissant. Voir LAVAGNE. *Palestrina*, À noter que, sur le dessin préparatoire de Chantilly (Musée Condé DE 202) [ROSENBERG/PRAT, *Catalogue*, cat. 361, p. 696-697], le baldaquin est plus « romain » (frontons) qu'« égyptien », preuve de l'évolution de l'inspiration de Poussin.

⁶⁵ Sur la signification des ordres chez Poussin : voir Y. PINSON, « Un langage muet : métaphore et morale dans les éléments architecturaux et scénographiques de Nicolas Poussin, » *Artibus et Historiae* 18, n° 36 (1997), p. 110-111.

des pyramides, des obélisques, des sphinx, des cultes isiaques ou encore la personnification du Nil⁶⁶.

Poussin avait mille façons de « connaître » le paysage égyptien et ses composantes, même s'il n'a jamais fait le voyage jusque là-bas. Les multiples gravures illustrant les récits des voyageurs (on pense surtout à Jean de Thévenot, *Relation d'un voyage fait au Levant*, 1652, p. 225 *sqq.*), les nombreux *codices* du XVe et du XVIe siècles⁶⁷, ou encore les trouvailles archéologiques du XVIIe siècle (mosaïque de Palestrina entre autres) offraient une documentation idéale – dans les deux sens du terme – sur cette contrée. L'Égypte était à portée de main, pour ainsi dire⁶⁸. La véracité architecturale n'était pas pour autant un souci majeur. Détail piquant : les pyramides telles qu'elles ont été restituées par les voyageurs, puis par Poussin, présentent des flancs presque verticaux, contrairement à la réalité. C'est probablement la pyramide de Cestius à Rome qui a causé cette déformation. En revanche, ses lectures d'auteurs antiques lui ont permis de reconstituer avec précision les scènes cultuelles et les paysages⁶⁹. L'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien⁷⁰, dont Poussin a lu attentivement la compilation⁷¹, fourmille de détails sur le royaume des Pharaons, sa géographie⁷², ses animaux⁷³, sa religion⁷⁴ et ses édifices⁷⁵. Dans les *Géorgiques*⁷⁶, Virgile évoque également l'Égypte en des mots qui ont assurément éveillé la curiosité archéologique de Poussin. L'évocation des « barques peintes » par Virgile a certainement trouvé une résonance particulière en lui, qui avait examiné de près la mosaïque du Nil de Palestrina⁷⁷. D'un point de vue religieux, nul doute que la lecture du *De Iside et Serapide* de Plutarque, dont une version imprimée était déjà connue en 1572⁷⁸, n'ait alimenté sa connaissance sur l'Égypte antique. Le *doctus pictor*, ainsi qu'on l'a appelé, était donc aussi bien documenté qu'on pouvait l'être à son époque.

⁶⁶ Tous ces éléments sont également visibles sur les tableaux suivants : *Moïse sur les eaux* (ca. 1624), Dresde Gemäldegalerie Alte Meister 720 [BLUNT, *Catalogue*, cat. 10, p. 11-12 ; THUILLIER, *Poussin*, cat. 15, p. 244] ; *La lamentation du Christ* (1626), Munich Alte Pinakothek 625 [BLUNT, *Catalogue*, cat. 82, p. 57 ; THUILLIER, *Poussin*, cat. 38, p. 246] ; *Le retour d'Égypte* (1629-1630), Londres Dulwich Picture Gallery DPG240 [BLUNT, *Catalogue*, cat. 68, p. 48-50 ; THUILLIER, *Poussin*, cat. 77, p. 250] ; *Moïse sauvé des eaux* (1638), Louvre INV7271 [BLUNT, *Catalogue*, cat. 12, p. 13 ; THUILLIER, *Poussin*, cat. 136, p. 256] ; *Moïse sauvé des eaux* (1647), Louvre 7272 [BLUNT, *Catalogue*, cat. 13, p. 13 ; THUILLIER, *Poussin*, cat. 169, p. 258] ; *Moïse sauvé des eaux* (1651), Londres National Gallery NG6519 [voir n. 30] ; *Moïse exposé sur l'eau* (1654), Oxford Ashmoleum Museum A791 [BLUNT, *Catalogue*, cat. 11, p. 12 ; THUILLIER, *Poussin*, cat. 211, p. 262].

⁶⁷ Tous, ou presque, illustrent les découvertes égyptiennes à Rome, preuve déjà d'une curiosité accrue pour ce genre de figuration. Parmi beaucoup, on renverra aux folios 48r à 53r du *Codex Pighianus* et aux dessins du livre 2 (1560-1575) d'Étienne du Perac.

⁶⁸ Les antiquités égyptiennes ou égyptisantes à Rome sont bien connues depuis le XVe siècle. Déjà l'atelier de Ghirlandaio rend compte des trouvailles dans ses carnets de dessins. Voir, par ex., pour la sculpture personnifiant le Nil accompagné d'un sphinx, aujourd'hui Piazza di Campidoglio : *Codex Escorialensis*, fol. 39r et 58v [H. EGGER *et al.*, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Vienne, 1906].

⁶⁹ Poussin lisait, écrivait et (on peut l'imaginer) parlait le latin comme tout érudit, mais sans grand style. À ce sujet, voir en particulier C. NATIVEL, « Poussin et la culture de l'antique d'après sa correspondance », in BAYARD/FUMAGALLI, *Poussin*, p. 327.

⁷⁰ M. MALAISE, « Pline l'Ancien a-t-il séjourné en Égypte », *Latomus* 27-4 (1968), p. 852-863, relève à cet égard qu'il est très peu probable que Pline ait fait le voyage jusque là-bas.

⁷¹ I. HERKLOTZ, « Poussin et Pline l'Ancien ; à propos des *monocromata* », in BONFAIT *et al.*, *Poussin*, p. 13-30.

⁷² H. Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, V, 47-64.

⁷³ Par ex. : Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, V, 88 ; 89 ; 91 ; 95.

⁷⁴ Par ex. : Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, VIII, 184-186 ; XIX, 14 ; XXVII, 53 ; XXX, 99 ; XXXVII, 75.

⁷⁵ Par ex. : Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXVI, 64-74 ; 75-76 ; 77 ; 78-82 ; 83 ; 84-89 ; 94.

⁷⁶ Virgile, *Géorgiques*, IV, 287.

⁷⁷ A. TOMSIN, « Virgile et l'Égypte », *Anticl* 22-2, 1953, p. 413. Toujours selon TOMSIN, *Égypte*, Virgile aurait effectivement fait le voyage en Égypte. Sur le rapport entre Virgile et Poussin, voir MEROT, *Virgile*.

⁷⁸ Édition de G. Xylander, *Plutarchi opera omnia*, Paris, 1572.

Comment expliquer alors que Ch. Dempsey⁷⁹ et I. Dubois-Brinkmann⁸⁰ ait interprété le sanctuaire rustique de *La Fuite en Égypte* comme un motif égyptien ? Poussin n'avait aucune raison de comprendre cette architecture dans ce sens. L'occurrence du motif dans un cadre égyptien, dans le *Moïse sauvé des eaux* conservé à la National Gallery de Londres (**fig. 10**), ne suffit pas à lui prêter une signification orientale. Si tel avait été le cas, Poussin l'aurait utilisé systématiquement dans ses scènes égyptiennes. La minuscule pyramide blanche dans le fond du tableau de Lyon va-t-elle à l'encontre d'une telle conception ? Certes non. Poussin n'a pas non plus utilisé le motif de la pyramide uniquement pour désigner l'Égypte. Preuve en soit *L'Ordination*, dans la deuxième série des *Sept Sacrements*, tableau conservé à Édimbourg⁸¹, où le toit du bâtiment à droite du Christ a une forme de pyramide. Car l'action ne se déroule pas sur les bords du Nil. Dans *La Fuite en Égypte*, de même, la pyramide ne suffit pas à situer l'action en Égypte, pas plus que le sanctuaire rustique dans le *Moïse sauvé des eaux* de Londres ne contredit la localisation en Égypte, même si les vases qui le surmontent s'apparentent de manière très lointaine au type canope⁸².

Le sanctuaire rustique tel que Poussin l'a employé ne remplit-il alors qu'une fonction décorative ? Son emploi dans *La Fuite en Égypte* ne peut être dissocié de l'emploi qu'en fait Poussin dans le tableau mentionné plus haut, exécuté quelques années auparavant (1651), le *Moïse sauvé des eaux* (**fig. 9**)⁸³, et du dessin conservé au Louvre, *Le Baptême du Christ* (1646) (**fig. 4**)⁸⁴. La réutilisation du motif dans ces trois œuvres en l'espace de dix ans ne peut être le fruit du hasard. Ch. Dempsey, qui ne connaissait pas le tableau de Lyon lors de l'écriture de son article en 1963, n'a pas fait le lien entre le dessin du Louvre et le tableau de Londres. I. Dubois-Brinkmann, qui a la première rapproché les trois images⁸⁵, n'a cependant avancé aucune interprétation. Or ces trois œuvres sont indissociables aussi d'un point de vue « topographique ». Dans le dessin du *Baptême du Christ*, le sanctuaire rustique est vu de trois quart à droite de l'image ; dans *La Fuite en Égypte*, il est vu de trois quart occupant tout le premier tiers gauche de la toile : cet effet de monumentalité renforce l'impression qu'il est un acteur à part entière de la scène. Le *Moïse sauvé des eaux* montre l'édifice de trois quarts également, dans le coin supérieur gauche de l'image, à une très grande distance. À la lumière de ces observations, il me paraît légitime d'avancer une hypothèse : dans ses trois œuvres, l'édicule constitue un indice spatial. Sans affirmer que Poussin a voulu définir précisément deux espaces distincts grâce à cet élément architectural, force est de constater que ce décor établit un dialogue entre les images. D'un point de vue conceptuel, on peut affirmer qu'elles s'imbriquent l'une dans l'autre, créant une unité sémantique digne d'un triptyque. Le

⁷⁹ DEMPSEY, *Egypt*, p. 155.

⁸⁰ Par deux fois, DUBOIS-BRINKMANN, *Sources*, p. 149 : « Il semble en réalité que l'artiste ait voulu faire figurer dans un paysage 'neutre' quelques éléments qui, par un processus analogique seulement compréhensible par ses clients érudits, renvoient à l'Égypte antique » ; et p. 156 : « Poussin a choisi pour *La Fuite en Égypte* ce motif qui, pour les érudits, renvoyait au passé égyptien. »

⁸¹ Nationale Gallery of Scotland NGL067.46E (1647) [BLUNT, *Catalogue*, cat. 117, p. 79 ; THUILLIER, *Poussin*, cat. 163, p. 79].

⁸² DEMPSEY, *Egypt*, p. 117 ; DUBOIS-BRINKMANN, *Sources*, p. 151. La représentation très schématique des vases ne permet aucunement selon nous une telle affirmation. Comme le veut la maxime d'H. Bergson : « L'œil ne voit que ce que l'esprit est prêt à comprendre ».

⁸³ Voir n. 30.

⁸⁴ Voir n. 42. À noter également sur le dessin d'une étude de paysage (Florence, Galleria degli Uffizi 8101S), au verso de la *Vue de l'Aventin* [ROSENBERG/PRAT, *Catalogue*, cat. 116, p. 216-217], la présence du motif. Si ROSENBERG/PRAT, *Catalogue*, p. 216, restent prudent dans l'attribution à Poussin de ce dessin, M. CHIARINI, « Due mostre e un libro (Studi recenti sulla pittura di paesaggio a Romas fra Sei e Settecento) », *Paragone* 16, n° 187 (1965), p. 62-76, l'attribue bien au maître.

⁸⁵ DUBOIS-BRINKMANN, *Sources*, p. 158.

sanctuaire rustique chez Poussin forme donc une sorte de repère dans le paysage, une marque topographique, qui donne un axe de rotation cohérent autour duquel prennent place les thèmes représentés. De la Judée vers l'Égypte⁸⁶, du Nord vers le Sud, le spectateur suit du regard l'architecture au fil de son déplacement dans les paysages. Le motif ne peut pourtant pas être compris comme une frontière⁸⁷, pour la simple raison qu'une frontière se traverse, se franchit – action qu'interdit catégoriquement le sanctuaire rustique. Les actants, comme Pélée sur le vase Portland, passent devant l'édicule, non au travers. Toute charge symbolique relative au franchissement est donc absente. Ce point de repère, et surtout son positionnement cohérent dans les trois images, nous semble malgré tout exclure *ipso facto* une quelconque consonance égyptienne du motif.

L'interrogation initialement formulée dans une note par J. Thuillier⁸⁸, qui proposait pour inspiration à l'architecture de *La Fuite en Égypte* une mosaïque ou une peinture romaine encore non-identifiée, n'était donc pas dénuée de bon sens. Et l'auteur avait doublement raison sur ce point. Raison de croire que Poussin avait été influencé par quelques images de l'Antiquité romaine. Raison de sous-entendre – surinterprétation de notre part ? – que sa signification est de fait bien romaine, non égyptienne. Car, le motif est propre à l'imagerie romaine. Selon la tradition, il est utilisé dans des paysages idylliques et sacrés, qui ornent les parois de IIe, IIIe et IVe styles. Poussin, dans la plus pure tradition romaine, s'est donc approprié le motif pour implanter dans la Judée romaine du Ier siècle la scène de la Sainte Famille fuyant vers l'Égypte voisine. Heureux concours de circonstance ou intuition géniale : utiliser ce motif particulier comme toile de fond pour dépeindre les premières années du Christ était parfaitement adéquat d'un point de vue chronologique. Mais, rappelons-le, le motif du sanctuaire rustique n'a jamais été une architecture réelle. C'est une pure invention des imagiers du Ier siècle avant J.-C., qui perdurera jusqu'au début du IIe siècle après J.-C. Faut-il croire que Poussin en était conscient ? Il est difficile d'être catégorique sur ce point. On peut cependant imaginer que, vu son haut degré de culture antique, le fait de n'avoir jamais vu une telle architecture ait pu lui en suggérer l'idée. Avec le bagage de connaissance scientifique qui nous est le nôtre aujourd'hui, il est peut-être permis de prêter à l'utilisation du sanctuaire rustique dans *La Fuite en Égypte* une dimension allégorique.

4. La composition

Quelques années après que le propriétaire du tableau de Lyon (Jacques Serisier)⁸⁹ ne meurt, *La Fuite en Égypte* est passée par diverses salles des ventes. S. Laveissière a compilé et reproduit les documents, avec toute la réserve d'interprétation qu'il convient de garder pour ce type d'archives⁹⁰. Comme nous avons pu le voir plus haut, toutes les descriptions ne sont pas d'une extrême précision. Néanmoins certains commentateurs ont su reconnaître une composition originale. Ainsi en est-il du commentaire de la vente Robert Strange en 1771, chez Christie's, où l'auteur anonyme note que « the composition of the whole is elegant, particularly the form of the Virgin; the back ground too is poetically imagined » ; comme de celui de la vente Solirène en 1812 : « Cette composition simple et en même-tems pleine de dignité, est une nouvelle preuve des connaissances profondes de ce sublime Artiste. On n'a

⁸⁶ A. BLUNT, « A newly Discovered Late Work by Nicolas Poussin : 'The Flight into Egypt' », *The Burlington Magazine* 124, n° 949 (1982), p. 210.

⁸⁷ *Contra* : DUBOIS-BRINKMANN, *Sources*, p. 145.

⁸⁸ J. THUILLIER, « Serisier collectionneur et la *Fuite en Égypte* de Poussin », *Revue de l'Art* 105 (1994), p. 42, n. 55.

⁸⁹ Sur le propriétaire du tableau, voir THUILLIER, *Serisier*.

⁹⁰ Voir n. 16.

pas seulement à y admirer la belle composition de la scène... » ; le commentaire de la vente anonyme de 1829 ne dit pas autre chose : « Ce sujet tiré de l'histoire sainte, a été traité par un grand nombre d'artistes, mais aucun ne l'a rendu avec cette noble simplicité et cette grandeur que nous remarquons dans le tableau de Poussin... ». Sans avoir réellement mis en mot pourquoi l'œuvre est originale dans sa composition (n'oublions pas que le travail de ces commentateurs consistait à vendre des tableaux, non à les analyser), l'ordonnement de la scène possède un sens qui mérite d'être analysé.

La composition du deuxième plan, au-delà des protagonistes centraux, accuse un contraste très strict, inhabituel dans les représentations de la fuite en Égypte⁹¹. Depuis les représentations romanes⁹² sur chapiteaux jusqu'aux images du XVIIe siècle, le voyage est montré dans un paysage uniforme⁹³, quelque peu vallonné parfois⁹⁴, mais sans opposition structurelle évidente. La Vierge chevauche en amazone l'âne *christophoros*⁹⁵, Joseph guide la monture et l'Ange, s'il est représenté, accompagne la troupe en marchant⁹⁶ ou suit de loin le cortège⁹⁷. Le tableau de Lyon prend le contrepied de ces représentations : tout est affaire d'opposition. À la blancheur lisse de l'édicule répond le pic rocheux, irrégulier et creusé. Le vase de bronze ouvragé du deuxième plan dialogue directement avec la nature sauvage qui s'exprime par le truchement de l'aigle enserrant le serpent. Au paysage idyllique de l'arrière-plan, plat et calme, répond la monumentalité d'édifices qui semblent déjà en prise avec la végétation. Deux mondes s'affrontent.

L'influence du vase Portland dans la composition générale du tableau a déjà été remarquée : Pélée passe devant l'édicule, vue sous un angle similaire à celle figurée dans la toile du maître. Outre ce vase, les représentations du mythe de Thétis et Pélée ont fortement influencé Poussin pour son tableau. En effet, comment ne pas voir l'analogie de posture entre celle de la Vierge et celle de la suivante de Thétis sur le relief Campana⁹⁸, déjà bien connu au XVIIe siècle⁹⁹ – preuve supplémentaire de l'emprise de l'antique dans sa peinture. La composition n'est pas non plus sans rappeler quelques images de la Renaissance. Le rapprochement de *La Fuite en Égypte* avec la fresque d'*Adam et Ève chassés du Paradis* (1425) (**fig. 10**) de Masaccio est éloquent à plus d'un titre¹⁰⁰. Certes, le bannissement du couple s'effectue par le truchement d'une porte qu'Adam anéanti n'a pas encore totalement franchie¹⁰¹ ; élément symbolique absent du tableau de Lyon. Il est en revanche plus surprenant de constater que les constituantes principales de *La Fuite* se retrouvent déjà dans l'image de Masaccio. L'Ange au-dessus des protagonistes, son signe de la main, la gestuelle des personnages sont autant

⁹¹ I. DUBOIS-BRINKMANN, « 'Surge et fuge in Aegyptum' : l'iconographie de *La Fuite en Égypte* », in DUBOIS-BRINKMANN/LAVEISSIERE, *Poussin*, p. 125-139.

⁹² Par ex. : chapiteau de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun, ca XIIe s. ; chapiteau de la tour Gauzlin, abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire, Loiret, ca 1180 ; voussure du portail de l'église de Vouvant, Vendée, ca XIIe s. ; tympan de l'église de Bois-Sainte-Marie, Saône-et-Loire, ca 1100.

⁹³ Par ex. : tableau de Carpaccio (ca 1515), National Gallery of Art, Washington D.C. inv. 1937.1.28

⁹⁴ Fresque de Giotto (ca 1310), église de l'Arena, Padoue ; tempera sur bois de Fra Angelico (ca 1450), Musée Nationale de San Marco, Florence.

⁹⁵ C'est aussi une innovation de Poussin que de faire marcher la Vierge.

⁹⁶ Tableau de Jacopo Bassano (ca 1544), Norton Simon Museum, Pasadena inv. M.1969.35.P ; tableau de Claude Gellée dit Lorrain (1663), Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid inv. 226 (1966.3).

⁹⁷ Comme sur l'image de Giotto (voir n. 94).

⁹⁸ Musée du Louvre inv. CP4172 [S. REINACH, *Répertoire de Reliefs grecs et romains*, Paris, 1912, p. 262.1].

⁹⁹ DUBOIS-BRINKMANN, *Sources*, p. 151.

¹⁰⁰ Peinture exécutée sur un pilastre de la chapelle Brancacci de l'église Santa Maria del Carmine de Florence.

¹⁰¹ Pour le même thème et à la même époque, voir notamment la porte « du Paradis », sculptée par Ghiberti, au baptistère de Florence, ainsi que sur quelques majoliques, notamment l'assiette d'Ecouen ECL2314 JG909 et l'amphore de Sèvres MNC23124-1.

d'indices qui trouvent une résonance particulière avec le tableau de Poussin. Tous ces éléments ont renouvelé l'iconographie du thème dans sa forme. Que les commentateurs du XVIIIe et XIXe siècle, ou encore les historiens de l'art du XXe siècle, aient trouvé la composition atypique par rapport aux représentations traditionnelles ne surprendra donc pas outre mesure. Mais l'artiste semble être allé encore plus loin. Poussin s'est ainsi approprié l'utilisation de l'antithèse, courante chez Masaccio¹⁰². Aux bras largement écartés de Joseph, désignant à la fois le haut et le bas, répondent les bras serrés de la Vierge autour de l'enfant Jésus ; Joseph marche le pied droit en avant, la Vierge le pied gauche. Par ces postures particulières que l'on retrouve dans l'image de Masaccio, Poussin renforce un peu plus la ressemblance de son tableau avec celui du peintre florentin. Sans pouvoir confirmer une inspiration directe que l'on ne saurait prouver¹⁰³, remarquons encore que la position du pied droit de la Vierge, vu en raccourci de bas en haut, rappelle celle du même pied d'Adam. Vasari¹⁰⁴, comme Alberti¹⁰⁵, dont Poussin connaissait les écrits par le tréfonds, a loué l'habileté de Masaccio, pionnier du réalisme¹⁰⁶, à rendre le raccourci. Dans leurs allures générales comme dans leurs détails, les deux images sont proches. Au point qu'il est difficile pour nous de croire à une coïncidence. Le clin d'œil (s'il ne s'agit pas d'un hommage) a contribué au renouvellement du schéma traditionnel de la fuite en Égypte.

Et que dire enfin de la figure du Christ-enfant, inhabituelle dans les représentations de la fuite en Égypte ? D'ordinaire emmaillotté fermement dans un linge, le bambin est montré ici libre de ses mouvements, entièrement dévêtu, fixant droit dans les yeux le spectateur. Quelle relation avec Adam ? Dès les premiers temps du christianisme, l'assimilation du Christ à un second Adam est un thème classique de l'exégèse patristique¹⁰⁷. Certains théologiens ont relevé que la nudité a constitué un aspect commun aux deux enfants de Dieu. Dans *La Légende Dorée*, les paroles rapportées de saint Ambroise (IVe s.) appuient justement sur ce trait commun entre Adam et Jésus¹⁰⁸ : « Adam fut formé d'une terre vierge, J.-C. naquit d'une vierge. Adam fut fait à l'image de Dieu, J.-C. est l'image de Dieu. De la femme est venue la folie, par la femme est venue la sagesse ; Adam était nu, J.-C. fut nu ; la mort vint par l'arbre ; la vie par la croix ; Adam resta dans le désert, J.-C. resta au désert. » Deux siècles avant saint Ambroise, Tertullien (IIe-IIIe s.), dans sa *Démonstration Évangélique*, dresse déjà le même rapport entre les deux figures¹⁰⁹. La nudité commune du Christ et d'Adam n'est donc pas sans valeur ni fondement dans la pensée chrétienne. Poussin, par ce rappel, souligne avec force le lien sous-jacent qui unit les deux épisodes du Livre. Il est difficile de penser qu'il n'y pas eu d'intentions particulières derrière tous ces détails.

Par ce rapprochement formel avec l'image de Masaccio, Poussin semble laisser deviner autre chose : ne doit-on pas en effet assimiler la fuite hors de la Terre Sainte au bannissement originel ? Plus qu'un simple parallèle, un dialogue s'établit entre les deux images. Les deux

¹⁰² À ce propos, voir J. CLIFTON, « Gender and Shame in Masaccio's *Expulsion from the Garden of Eden* », *Art History* 22-5 (1999), p. 639-640. D'une manière générale, au sujet de cette observation, voir A. LADIS, *The Branacci Chapel, Florence*, New York, 1993, en particulier p. 45.

¹⁰³ Florence est malgré tout le premier grand centre artistique italien que Poussin ait pu visiter autour de 1617-1620, lors d'une tentative avortée pour se rendre à Rome. Difficile d'imaginer qu'il n'ait pas vu la fresque en question. Y. ZOLOTOV, *Poussin*, New York, 2015, p. 24-26, souligne à cet égard l'importance de cette étape et l'influence des « primitifs » sur le peintre, notamment dans l'usage qu'il fera de la couleur.

¹⁰⁴ Vasari, *Vie des peintres*, vol. 2, éd. C. Meyer (2002), p. 135-143, loue l'exceptionnelle beauté des figures et de leur raccourci opéré par Masaccio.

¹⁰⁵ Alberti, dans son *De Pittura*, mentionne Masaccio et son talent dès la préface.

¹⁰⁶ E.H. GOMBRICH, *Gombrich : l'essentiel*, Paris, 2003 p. 300 et 446.

¹⁰⁷ L. OBERTELLO, *Boezio. La Consolazione della filosofia, gli opuscoli teologici*, Milan, 1979 p. 401, n. 19.

¹⁰⁸ Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, I, 398-399.

¹⁰⁹ Tertullien CLXX, 1.

épisodes se répondent et s'interpellent. Au point que les messages initiaux des textes sacrés paraissent s'entremêler. Cette idée n'est pas nouvelle d'un point de vue théologique. Déjà, Dydimé l'Aveugle (IV^e siècle) analyse les textes en ce sens, interprétant que « Dieu ne l'a pas renvoyé (Adam) sans espoir de retour et il le fait habiter en face du Paradis pour qu'il vive dans son souvenir, en gardant les yeux fixés sur lui »¹¹⁰. Avec ces paroles du Père de l'Église, il est difficile de ne pas voir par le biais de la posture si particulière de la Vierge, la tête tournée vers l'arrière, la manifestation sensible de cet espoir. Inversement, à l'instar de la Sainte Famille¹¹¹, le bannissement d'Adam et Ève ne serait que temporaire, un jour les hommes retourneront dans l'Eden, tout comme le Christ en Terre Sainte. Que Poussin ait eu en tête ce passage lorsqu'il a composé son tableau n'est pas sûr mais, sur le plan iconographique, l'association des textes et des images offre une lecture complémentaire.

5. Conclusion

Dans le tableau de Lyon s'entremêlent ainsi les références à l'Antiquité et à la Renaissance. Si les sculptures, les monuments, ou encore les postures issues de l'Antiquité gréco-romaine ont attisé la curiosité des peintres du XVII^e siècle, Poussin dépasse la simple référence à la mode. Au point que ses références multiples l'ont fait passer pour un peintre ennuyeux. La problématique que soulève le motif du sanctuaire rustique a pu s'inscrire dans ce contexte d'érudition très poussée. À travers chacune des images précédemment étudiées, l'architecture est certes utilisée comme un décor, mais un décor qui acquiert un sens par son utilisation répétée. Et plus encore si l'on tient compte de son caractère purement pictural. Car ce n'est pas un monument existant qui est représenté, mais une architecture peinte, sans fondement dans le réel. Le motif ne s'inscrit pas dans un récit mythologique particulier, ni dans un mode de construction spécifique, seulement dans une tradition imagière dont l'interprétation est encore aujourd'hui à l'étude. C'est là toute la difficulté : comment, pour Poussin, en saisir le sens si l'image dont elle est issue n'a rien de commun ? Comme Rubens avec le paysage Barberini¹¹², Poussin aurait pu réinterpréter l'image à son goût et l'implanter comme décor d'une scène célébrant quelques divinités païennes. Au lieu de cela, il s'est risqué à lui conférer une acception nouvelle par le truchement des trois images. Il semble que le peintre ait eu, du moins pour ce motif, une autre vision de l'Antiquité, dépassant les simples références à la mode¹¹³.

Énigmatique, le sanctuaire rustique est ici à l'image du voyageur couché à son aplomb, « pareil aux personnages étrangers à la scène et témoins d'elle que Poussin glisse souvent dans ses tableaux ». Architecture ou figure, il est difficile de les comprendre pour le spectateur non éclairé. J. Thuillier observe même que le sens de ce genre de références, subtiles, a échappé aux plus grands érudits¹¹⁴ : « il s'agit là des 'parergues' dont le vieux peintre aime enrichir ses compositions et il prend soin d'expliquer aux amateurs, sachant que probablement le spectateur non averti n'y prêtera pas attention ou les interprétera à faux. » Ces éléments sont à

¹¹⁰ *Sur la Genèse* 112. Voir aussi Augustin, *De Genesi ad Litteram imperfectus liber*, XI, XXXIX, 55 : « L'homme vit dans la misère, mais au voisinage (*contra*) du Paradis et de la vie bienheureuse. »

¹¹¹ Matthieu 2, 13-23, particulièrement 13 : « ... et esto ibi usque dum dicam tibi futurum est... »

¹¹² *La fête de Vénus Veticordia*, Kunsthistorische Museum de Vienne, inv. 684, dans lequel on retrouve certains détails de la peinture antique. Voir P. FEHL, « Rubens's feast of Venus Verticordia », *The Burlington Magazine* 64, n° 828 (1972) p. 159-162 et LAVAGNE, *Barberini*, p. 768.

¹¹³ P. FRANCASTEL, « Poussin et l'homme historique », *Ann. ESC* 19 (1964), p. 8 : « Aucun doute n'est possible : tous les Poussins comportent une fable, un récit. Ils rapportent une anecdote empruntée tantôt à la tradition chrétienne, tantôt à la tradition antique, et il est manifeste que l'artiste a pris un grand soin à la bien raconter, ainsi qu'à assortir l'harmonie générale de sa toile au contenu sentimental ou doctrinal de l'événement. »

¹¹⁴ THUILLIER, *Serisier*, p. 38 et n. 58.

la fois les témoins directs de la scène et partie intégrante du paysage, qui introduisent un regard extérieur sur l'action en cours.

W. Friedlander, dans son article sur le tableau *Vénus et Mars* conservé à Boston¹¹⁵, dit de Poussin qu'il utilise le paysage comme une déification de la nature au sens antique du terme¹¹⁶. Est-ce vraiment le cas ici ? Certes, le tableau de Lyon entretient un rapport étroit avec Dieu, par le thème qu'il met en scène, mais le peintre ne semble pas pour autant insuffler dans le paysage un quelconque sentiment divin comme c'est le cas pour le tableau de Boston ou d'autres de ses paysages. Poussin a très bien cerné le sens antique du motif tel que nous le comprenons aujourd'hui, à savoir inclus dans un paysage idyllique, dans lequel le sanctuaire rustique est un point de repère, qui ne correspond à aucune réalité connue. Le paysage n'est alors pas une déification, mais sert une mise en opposition entre sacré et mythologique. La période de transition qu'A. Blunt avait identifiée dans son article se trouve donc matérialisée dans ce tableau par la savante composition de Poussin, opposant « paysage idéal » et « paysage mythologique ». Comme une ultime allégorie de son œuvre, les protagonistes s'enfoncent dans un décor dense et naturel que l'artiste ne cessera de travailler jusqu'à sa mort¹¹⁷.

Thibault Girard
Docteur en archéologie classique
Chercheur associé HiSoMA-MOM
thibault.girard@ens-lyon.fr

Liste des figures

Fig. 1. Nicolas Poussin, *La Fuite en Égypte*, 1657, Lyon RF-2008-1. Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda

Fig. 2. Paroi C du *columbarium* Pamphili, Palazzo Massimo. (Cliché de l'auteur)

Fig. 3. Fragment de mosaïque, sacristie de l'église Santa Maria in Trastevere. (Cliché : Simon Dienst)

Fig. 4. Nicolas Poussin, *Le Baptême du Christ*, 1646, Louvre M.I. 987, recto. Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Philippe Fuzeau

Fig. 5a-b. Vase Portland, British Museum 1945.0927.1. © Trustees of the British Museum

Fig. 6. Détail du tableau de Nicolas Poussin, *Le Triomphe de Pan*, 1636, Nationale Gallery NG6477. © The National Gallery, London 2017

Fig. 7. Cahier d'esquisses d'Aspertini (1532-1535), fol. 36v-37r, British Museum 1898.1123.3.36. © Trustees of the British Museum

Fig. 8. *Codex Pighianus* (1550-1555), fol. 351v et 352v © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SBB-PK)

Fig. 9. Détail du tableau de Nicolas Poussin, *Moïse sauvé des eaux*, 1651, National Gallery NG6519. © The National Gallery, London 2017

Fig. 10. Masaccio, *Adam et Ève chassés du Paradis*, 1425, pilastre de la chapelle Brancacci de l'église Santa Maria del Carmine de Florence. (Cliché de l'auteur)

¹¹⁵ Boston 40.89 (ca 1630) [BLUNT, *Catalogue*, cat. 183, p. 130 ; THUILLIER, *Poussin*, cat. 61, p. 249].

¹¹⁶ W. FRIEDLANDER, « The Northampton 'Venus and Adonis' and the Boston 'Venus and Mars' », *Gazette des Beaux-Arts* 1 (1942), p. 18. Voir aussi H.S FRANCIS, « The 'Flight into Egypt' by Nicolas Poussin », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 40-10 (1953), p. 212 et H.S. FRANCIS, « Claude Gellée. Landscape with rest on the *Flight into Egypt* », *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art* 49-10 (1962), p. 230, qui semble s'attribuer le mérite de la citation.

¹¹⁷ Pour ce tableau, jamais les paroles du cavalier Bernin n'ont aussi bien sis au peintre : « Il signor Poussin è un pittore che lavora di là (en se montrant la tête) ».

Résumé :

L'acquisition par le musée des Beaux-Arts de Lyon du tableau disparu de Nicolas Poussin, *La Fuite en Égypte*, (1657) en 2007 a fait grand bruit. La toile, exceptionnel témoignage de l'œuvre tardive de l'artiste, a suscité un grand nombre de commentaires depuis une trentaine d'années – bien que peu d'entre eux se soient intéressés au contenu de l'œuvre. Le motif du sanctuaire rustique, en particulier, attire l'attention. Le propos de cet article est de comprendre le sens que Poussin a attribué à ce motif d'inspiration romaine. Et, par la même occasion, de mettre en lumière une composition hors du commun de l'arrière-plan, à la frontière entre « paysage idéal » et « paysage mythologique ».

Mots-clefs : Nicolas Poussin, sanctuaire rustique, Antiquité, imagerie romaine, composition, Masaccio.

Summary :

The acquisition by the Musée of Fine Arts of Lyon of the lost painting of Nicolas Poussin, *La Fuite en Égypte* (1657), in 2007 made the headlines. The painting, an exceptional testimony of the late work of the artist, has drawn a large number of comments over the past thirty years - although few of them were interested in the content of the work. The iconographic motif of the rustic shrine is particularly noteworthy. The purpose of this article is to understand the meaning Poussin ascribed to this Roman-inspired motif, and doing so, to highlight an unusual composition of the background between "ideal landscape" and "mythological landscape".

Keywords : Nicolas Poussin, rustic shrine, Antiquity, roman imagery, composition, Masaccio.