

POUSSIN ET ANDREA DEL SARTO: UNE NOUVELLE PIÈCE AU DOSSIER

(Em português p. 176)

Philippe Sénéchal

“Comme d’autres garderont toujours dans leur style un relent de rubénisme ou de caravagisme, le Poussin des grandes années paraît conserver, dans le milieu romain, un je-ne-sais-quoi de la distinction florentine...”¹ Cette précieuse notation de Jacques Thuillier au sujet du voyage de Poussin à Florence, en 1617 ou en 1618, n’a pas, selon nous, retenu toute l’attention qu’elle méritait. S’il fut vraisemblablement frappé par les “œuvres graves et mesurées de Santi di Tito, de Lodovico Cigoli, de Jacopo da Empoli ou d’Alessandro Allori”², qui tranchaient vigoureusement avec le maniérisme finissant des peintres français, Poussin regarda avec un intérêt particulier la production des maîtres du XVI^e siècle³ et, à n’en pas douter, celle d’un grand représentant du classicisme florentin, Andrea del Sarto.

Les rapprochements entre la *Madonna del Sacco*⁴ et *La Sainte Famille à l’escalier* détenue conjointement par le Cleveland Museum of Art et le musée du Louvre ne sont plus à faire⁵. La réélaboration en un tout cohérent et nouveau d’éléments précieux empruntés à d’autres compositions, selon la doctrine de l’*electio*, a été magistralement décrite par O. Bätschmann⁶. Nous voudrions aujourd’hui attirer l’attention sur une autre fresque d’Andrea, dont la rigueur et l’efficacité narrative entraînent en consonnance avec l’idéal poussinien.

La *Naissance de saint Jean-Baptiste* peinte en grisaille dans le cloître du Scalzo à Florence, payée à Andrea del Sarto le 24 juin 1526, présente cinq personnages dans une pièce aux murs nus, percée de deux portes, l’une dans la paroi du fond, l’autre sur le côté gauche⁷. À côté de l’accouchée est assis Zacharie, en train d’écrire le nom de son fils. À gauche, une servante se retourne avant de quitter la pièce. Ce moment intime est traité avec une austerité singulière et avec une monumentalité qui évoque Michel-Ange, mais la scène n’est ni figée ni froide, car l’assymétrie péremptoire et les éléments centrifuges lui insufflent spontanéité et énergie. Rappelons que Vasari disait de ces figures, d’un an postérieures à celles de la *Madonna del Sacco*, qu’elles

étaient “bellissime e molto migliore e di maggior rilievo che l’altre da lui fatte per l’adietro nel medesimo luogo”⁸

Cette harmonieuse gravité, que Poussin avait pu vouloir admirer directement, dut aussi lui être rappelée par la parution à Florence en 1617 – donc au moment probable de son séjour – d’une suite en quatorze planches d’après les fresques du Scalzo, gravée par le buriniste allemand Theodor Krüeger et dédiée au grand-duc Côme II⁹. Andrea del Sarto revenait ainsi sur le devant de la scène artistique¹⁰, à une période où la Toscane se penchait volontiers sur ses gloires passées, comme en témoigne le décor de la bibliothèque de la Casa Buonarroti, exécuté de 1612 à 1637¹¹. La *Naissance de saint Jean-Baptiste* fut traduite au burin dans le sens de la fresque, avec une précision remarquable [fig. 1]¹². Les gradations de l’éclairage sont subtilement rendues, de l’ombre dense, dans l’embrasure de la porte de gauche, au sol brillant traité en réserve, où la lettre gravée en biais renforce les lignes de fuite.

Poussin s’est souvenu de la composition d’Andrea dans deux tableaux représentant des personnages alités dans un intérieur très sobre, mais au lieu d’une scène de naissance, il s’agissait des derniers instants d’un homme vertueux : la première version de *L’Extrême onction*¹³ (Grantham, Belvoir Castle, [fig. 2]) et *Le Testament d’Eudamidas*¹⁴ (Copenhague, Statens Museum for Kunst). Dans *L’Extrême onction* dal Pozzo, il a médité sur la variété des ouvertures dans les parois nues, sur la forme des chambranles, sur la distribution de la lumière, et surtout sur la délicieuse trouvaille de la jeune servante qui s’éloigne en se retournant¹⁵. M. Stanic a récemment démontré que cette femme quittant la pièce où un homme agonise était un symbole d’espérance en la vie qui continue, une représentation de la Jeunesse et de la Beauté fuyant la Mort, reprise d’un emblème d’Otto Vaenius¹⁶. Si le *concelto* et le motif de la table dérivent bien de l’estampe flamande, en revanche, chez Poussin, la figure féminine ne quitte pas la pièce en courant, elle a la retenue et la grâce du modèle sartesque.

Le Testament d'Eudamidas se caractérise par une austérité chromatique qui frise le cama eu. Poussin y intégra une variation sur un personnage de la grisaille d'Andrea: la figure de Zacharie, devenu le notaire de Corinthe au centre du tableau. Certes, ce scribe se penche davantage, porte un turban, écrit sur une tablette et non directement sur ses genoux, tient un encrier dans la main gauche et croise les jambes. Mais on ne peut nier la parenté de la disposition – un homme assis au premier plan, tourné vers la gauche et écrivant devant un lit, sans regarder le personnage couché –, ni la ressemblance des profils des deux visages barbus, aux sourcils froncés dans une même concentration appliquée, ou celle des manches légèrement retournées et des plis de la tunique retombant sur le siège. Dans une note de l'ouvrage d'Erwin Panofsky sur le *Bacchus* de Poussin au musée national de Stockholm, Dora Panofsky avait vu dans la figure du notaire une reprise de l'*Asa* d'une lunette de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine¹⁷. Il nous semble, malgré tout, difficile d'affirmer que les deux personnages sont "almost identical". En effet, à la différence du notaire du *Testament d'Eudamidas*, Asa est glabre, enveloppé dans un long manteau, la jambe gauche tendue. Ils ont cependant en commun la pose de profil et le turban. Poussin a fait une synthèse très personnelle de la figure de Michel-Ange et de celle d'Andrea, qui avait peint cette scène du cloître du Scalzo après s'être imprégné du style des sculptures de Buonarroti pour la Nouvelle Sacristie de San Lorenzo¹⁸. Entre 1636 environ – date probable de *L'Extrême onction* de la première série des *Sacrements* – et 1648 – date de *La Sainte Famille à l'escalier* –, Poussin fut donc particulièrement sensible à la phase la plus sculpturale de l'art d'Andrea del Sarto, celle des années 1525-1530.

Mais l'affinité élective que Poussin manifeste envers le maître toscan ne s'arrête pas là. *Monsù Pussino* n'a sans doute pas manqué d'observer attentivement les tableaux de dévotion conservés dans les collections romaines, et en particulier les deux oeuvres possédées par Ferdinand de Médicis, la *Sainte Famille Bracci*¹⁹, qui fut donnée au cardinal le 1er juillet 1579, et la *Vierge à l'Enfant*²⁰ citée dans les inventaires du palais Madame en 1623 et 1670 (toutes deux aujourd'hui à Florence, à la Galleria Palatina du palais Pitti), ainsi que la *Madone Giustiniani*²¹, dont il ne reste plus qu'un fragment au Metropolitan Museum de New York, et qui était

largement connue par la gravure de Cornelis Bloemaert dans la *Galleria Giustiniana*²², recueil dont Poussin était tout à fait familier. On a justement observé que, pour les iconographies traditionnelles de scènes de la vie du Christ ou de Marie, Poussin était stimulé essentiellement par les modèles des peintres du début du Cinquecento, tels que Raphaël, Jules Romain ou Andrea²³. En dehors de la *Madonna del Sacco*, on ne trouve pas, dans les tableaux de dévotion de Poussin, d'emprunts directs de motifs à Andrea del Sarto. Toutefois, les solides et nobles solutions proposées par le peintre florentin pour ses *Vierge à l'Enfant* ou ses *Sainte Famille* n'étaient pas pour Poussin seulement des "garants", signes de sa prudence en matière religieuse, comme l'indique Jacques Thuillier²⁴, mais des défis formels permanents, des aiguillons pour *penser* à des agencements nouveaux²⁵. C'est avec l'ensemble de la tradition classique que Poussin entendait se mesurer, et Andrea en faisait éminemment partie, même si l'on peut supposer quelques réticences vis-à-vis d'un artiste qui ne s'était pas transféré à Rome, avait une moins grande connaissance de l'antique que Raphaël et était parfois taxé de manque de hardiesse. Les réserves comme les compliments de Félibien dans la notice du *Second Entretien* qu'il consacra à "André del Sarte" pourraient bien refléter celles de Nicolas Poussin²⁶.

Philippe Sénéchal
Universidade de Paris IV

¹⁷J. Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris 1988, p.80.

²²Thuillier, *Nicolas Poussin* cit., p. 79; et Idem, *Poussin*, Paris 1994, p. 104.

³A. Blunt, *Nicolas Poussin. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958, National Gallery of Art, Washington, D.C.*, Londres et New York 1967, I, pp. 36-37. Rappelons également la phrase de Félibien dans le *Huitième Entretien*:

"bien que le Poussin fist sa principale étude d'après les belles Antiques, & les ouvrages de Raphaël sur lesquels il rectifioit toutes ses idées, cela n'empeschoit pas qu'il n'eust de l'estime pour d'autres Maîtres", in A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, chez Sébastien Mabre-Cramoisy, 1685, p. 254.

⁴S. J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge (Mass.) 1963, I, pp. 71-74, figg. 154, 155; II, pp. 134-135, n. 62; J. Shearman, *Andrea del Sarto*, II, Oxford 1965, pp. 264-265, n. 74; A. Natali et A. Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*, Florence 1989, p. 102, n. 47.

⁵Sur cette question déjà amplement débattue, voir, entre autres, G. Kauffmann, *Poussin-Studien*, Berlin 1960, pp. 36-65; H. von Einem, *Poussins "Madonna na der Treppe"*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", XXVIII, 1966, pp. 31-48; G. Bandmann, *Bemerkungen zu Poussins Treppenmadonna*, in "Das Münster", XXV, 1972, 5-6, pp. 361-372; H. Hibbard, *Poussin: The Holy Family on the Steps*, Londres 1974, p. 57; K. Hoffmann, *Poussin's "Treppenmadonna"*, in "Kritische Berichte", VII, 1979, 45, pp. 15-48; O. Bätschmann, *Nicolas Poussin. Dialects of Painting*, Londres 1990, pp. 82-84; et *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogue de l'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 27

septembre 1994-2] janvier 1995, P. Rosenberg éd., Paris 1994, pp. 387-399, n. 173.

⁹Bätschmann, *Nicolas Poussin* cit., pp. 20-27 et 32-34.

¹⁰Freedberg, *Andrea del Sarto* cit., I, pp. 74-75, fig. 166; II, pp. 139-140, n. 64; Shearman, *Andrea del Sarto* cit., I, 1965, p. 73; II, p. 306, n. 15; et Natali et Cecchi, *Andrea del Sarto* cit., p. 152, n. 72.

¹¹G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazione del 1550 e 1568*, IV, *Testo*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Florence 1976, p. 384.

¹²W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, VI, Amsterdam, s. d., pp. 176-177, nn. 30-43. Le frontispice porte: *Vita. D. Ioannis Baptistae ex archætypo Andrea Sartii Flor. Pict. Celeberr. Ad unum expressa. Serenissimo Cosmo. II. Magn. Etr. Duc. IIII. Debito seruitutis obsequio Jacobus Chitus D. D. D. Teodoro Cruger sculp. 1617. Florentia Cum. Priuil. S. Pontif. S. C. Maiest. Reip. Venet. M. D. etrr. Reip. Genuens. et V. R. Neap. p. X. An. La même année, Krüger grava aussi *Quatre Vertus* d'après les grisailles d'Andrea del Sarto au cloître du Scalzo (Hollstein, *German Engravings* cit., p. 177, nn. 51-54). Sur Theodor (Dietrich) Krüger (Hambourg ?, v. 1575-Rome, 1624), qui, après son séjour à Florence, fit une brève mais importante carrière à Rome, de 1618 à sa mort, voir F. Noack, *Das Deutschland in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, Berlin et Leipzig 197, I, p. 125 et p. 129; II, p. 336; Idem, in *Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*, U. Thieme et F. Becker eds., XXI, 1927, pp. 591-592, ad vocem; A. Grelle, *Mercato e produzione delle stampe a Roma all'inizio del secolo XVII e alcuni problemi sugli inizi romani di Callot* in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, a cura di G. Mariani, catalogue de l'exposition, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica – Pise, Museo Nazionale di San Matteo – Naples, Istituto Nazionale per gli Studi Filosofici, giugno-décembre 1992, Milan 1992, pp. 29-50; et s. Schütze, *The Vita S. Brunonis Cartusianorum Patriarchae and its Interpretation by Massimo Stanzione in the Certosa di S. Martino in Naples*, in *Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*, a cura di J. Chenault Porter e S. Scott Munshower, University Park (Pa.) 1993, pp. 195-229. Je remercie S. Schütze de m'avoir fourni un exemplaire de sa communication.*

¹³Sur la fortune critique d'Andrea del Sarto, en particulier grâce à l'estampe, voir E. Borea, *Stampe da modelli fiorentini nel Cinquecento in Il primato del disegno*, catalogue de l'exposition, Florence, Palazzo Strozzi, Florence 1980, pp. 227-286, et particulièrement pp. 240-242; et *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogue de l'exposition, Florence, Palazzo Pitti, 8 novembre 1986 – 1 marzo 1987, Florence 1986.

¹⁴U. Procacci, *La Casa Buonarroti a Firenze*, Milan 1967, pp. 18-20 et 183-185, figg. 75-82.

¹⁵L'estampe, signée *Andrea del Sarto Inuent. Teodoro Cruger Sculp.*, mesure 29,6 x 42,4 cm aux travaux. Voir Hollstein, *German Engraving* cit., VI, p. 177, n. 34.

¹⁶Voir Poussin, *Sacraments and Bacchanals, Paintings and drawings on sacred and profane themes by Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogue de l'exposition, H. Brigstocke et H. Macandrew eds., Edimbourg, National Gallery of Scotland, 16 octobre-13 décembre 1981, Edimbourg 1981, p. 74-76, n. 33; et *Nicolas Poussin 1594-1665* cit., p. 244, n. 64. Je remercie Pierre Rosenberg de m'avoir procuré la photographie de ce tableau.

¹⁷Voir *Nicolas Poussin 1594-1665* cit., p. 345, n. 139; et M. Stein, "Le testament d'Endamidas". Un chef-d'œuvre de Nicolas Poussin au Musée royal des beaux-arts de Copenhague, Hellerup 1995. Olivier Bonfait m'a obligeamment prêté la plaquette de M. Stein.

¹⁸Cette jeune femme tenant une cruche au bout du bras, la manche dégagée au dessus du coude, est en outre la cousine de plusieurs belles compagnes de Rebecca dans *l'Eliszer et Rebecca* du Louvre. Sur ce tableau, voir *Nicolas Poussin 1594-1665* cit., pp. 382-385, n. 166.

¹⁹Dans l'emblème d'Otto Vaenius (*Quid enim velocius aëro*) publié dans les *Q. Moratii Emblemata*, Anvers 1607, ce sont trois jeunes femmes qui fuient la pièce endeuillée. Voir M. Stanic, *Poussin. Beauté de l'énigme* ["Revue d'esthétique", n. hors série], Paris 1994, pp. 28-29 et p. 31, fig. 14.

²⁰E. Panofsky, *A Mythological Paintings by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*, Stockholm 1960, pp. 60-61, note 137.

²¹Vasari, *Le Vite* cit., IV, *Testo*, p. 383. J. Shearman, *Andrea del Sarto* cit., I, p. 73, souligne que "there is no superficial evidence of the study of Michelangelo's sculpture for the Medici tombs, but there is a fundamental kinship with them that makes Vasari's historical analysis entirely credible".

²²Freedberg, *Andrea del Sarto* cit., I, fig. 193; II, pp. 156-160, n. 69; Shearman, *Andrea del Sarto* cit., II, p. 258-259, n. 76; *Andrea del Sarto 1486-1530* cit., pp. 137-139, n. XX; et Natali et Cecchi, *Andrea del Sarto* cit., p. 108, n. 50.

²³Freedberg, *Andrea del Sarto* cit., I, pp. 89-90, fig. 212; II, pp. 181-183, n. 81; Shearman, *Andrea del Sarto* cit., I, pp. 278-279, n. 92 et pp. 309-310; *Andrea del Sarto 1486-1530* cit., pp. 161-162, n. XXVII; et Natali et Cecchi, *Andrea del Sarto* cit., p. 125, n. 61.

²⁴Freedberg, *Andrea del Sarto* cit., I, fig. 8; II, p. 7, n. 5; Shearman, *Andrea del Sarto* cit., II, pp. 202-203, n. 12; et Natali et Cecchi, *Andrea del Sarto* cit., p. 27, n. 7. La collection Giustiniani possédait encore d'autres tableaux qui étaient, dans l'inventaire du 3 février 1638, attribués à Andrea del Sarto. Voir L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani. The Inventory, Part II*, in "The Burlington Magazine", CII, 1960, pp. 135-148; et Freedberg, *Andrea del Sarto* cit., II, p. 245.

²⁵W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, II, Amsterdam s. d., p. 72, n. 21. Sur la *Galleria Giustiniana*, voir G. Algeri, *Le incisioni della "Galleria Giustiniana"*, in "Xenia", 9, 1985, pp. 71-99; E. Baccheschi, *Vincenzo Giustiniani collezionista e la sua Galleria di stampe*, in "Quaderni del Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. Genova", 10, 1989, pp. 3-5; N. Ottria, *Problemi dell'incisione: note sulle tavole della Galleria Giustiniana*, *ibid.*, pp. 6-13; Idem, *Immagini incise e fonti iconografiche cinquecentesche*, *ibid.*, pp. 16-30; Claude Mellan, *gli anni romani: un incisore tra Vouet e Bernini*, a cura di L. Ficacci, catalogue de l'exposition Rome, Palazzo Barberini, 24 oct. 1989-8 janv. 1990, Rome 1989, pp. 288-316; E. Cropper, *Vincenzo Giustiniani's Galleria. The Pygmalion Effect*, in *Cassiano del Pozzo's Paper Museum*, II (= *Quaderni Puteani*, 3) s.l. 1992, pp. 101-126; et *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, a cura di O. Bonfait, catalogue de l'exposition Rome, Villa Médicis, 25 oct. 1995 – 1er janv. 1995, Milan 1994, *passim*.

²⁶Thuillier, *Nicolas Poussin* cit., p. 23

²⁷*Ibidem*.

²⁸"J'ai aussi trouvé une compositio[n] du tableau de la Vierge que plusieurs fois vous m'aués montré de souhetter. Je le commenserei quand vous me l'ordonnerés, et non point plus tost". Lettre de Poussin à Chantelou, Rome, 17 janvier 1649, in *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux*, a cura di Ch. Jouanny, *Archives de l'art français*, Nouvelle période, V, Paris 1911, p. 394. "Monsieur puis que vous continués dans la volonté que je mette en exécution la pensée que jey fette de la Vierge en grand. Je commencerei à la première commodité à luy donner quelque commencement et si je peus je la finirci cette année". Lettre de Poussin à Chantelou, Rome, 7 février 1649, *ibid.*, p. 395.

²⁹"Si André del Sarte eust demeuré à Rome & qu'il se fust donné la patience d'y étudier quelque temps, on ne doute pas qu'il s'y fust beaucoup perfectionné; Car bien que naturellement il n'eust pas l'imagination prompte & vive, toutefois on croit qu'il auroit acquis cette belle disposition, cette expression, cette force & cette élégance qui ne se trouvent pas dans ses figures; puis que d'ailleurs il est comme je vous ay dit assez correct dans le dessein. Mais comme estoit d'un naturel plus timide que hardi, il y a quelque apparence qu'il manqua de courage dans le commencement de sa course, & que les Ouvrages qu'il vit à Rome, & les excellens hommes qui y travailloient alors l'étonnerent & le firent resoudre à retourner à Florence, pour suivre son inclination & son seul genie". A. Félibien, *Entretiens* cit., Paris, chez Pierre Le Petit, 1666, *Second Entretien*, p. 322. Ces préjugés romentent eux-mêmes à Vasari, *Le Vite* cit., IV, *Testo*, pp. 341-342 et 394. Félibien (*ibid.*, p. 310) vante également chez Andrea des éléments qui ont été effectivement repris par Poussin: "dans les femmes & les enfans il y a des airs de teste naturels & gracieux [...] les jeunes hommes & les vieillards y sont peints avec des expressions tres-vives & tres-belles [...] les draperies sont disposées avec vne façon agréable".

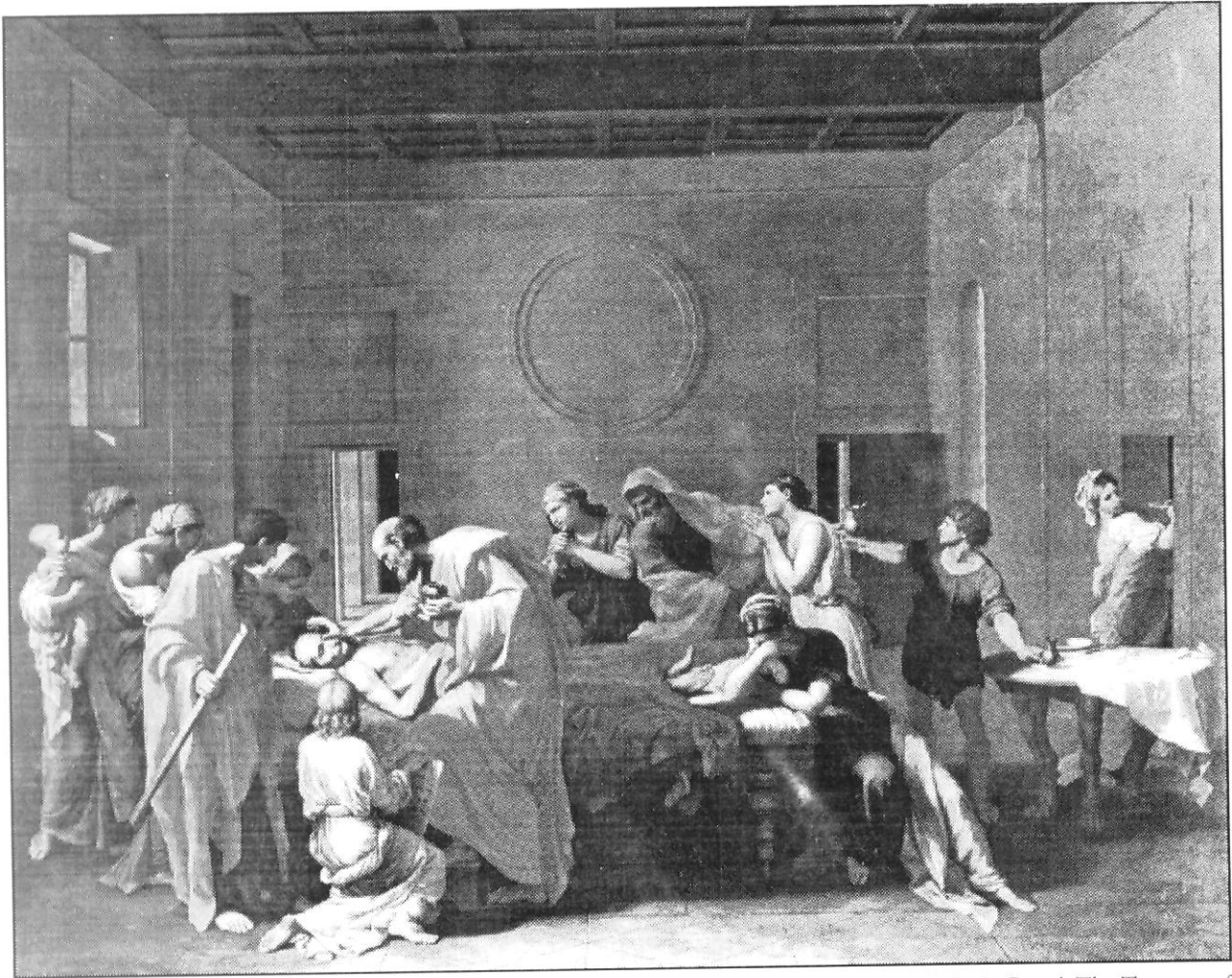


Fig. 1 - Nicolas Poussin, *L'Extrême Onction*, v. 1636, huile sur toile, 95,5 x 121 cm, Grantham, Belvoir Castel, The Trustees of Rutland Trust. [Photo: A. Villani, Bologna].



Fig. 2 - Theodor Krüger, d'après Andrea del Sarto, *La Naissance de Saint Jean-Baptiste*, 1617, burin, 29,6 x 42,4 cm aux travaux, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie. [Photo BNF].