

LA MORT DE LA VIERGE DE NICOLAS POUSSIN APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE

POINT DE VUE DE L'HISTORIEN D'ART

Pierre-Yves KAIRIS

La *Mort de la Vierge* est une œuvre de Nicolas Poussin entrée à l'Institut royal du Patrimoine artistique en juin 2000 grâce à la diligence de Liliane Masschelein-Kleiner. Elle constitue un exemple probant de l'interdisciplinarité dont est capable de faire preuve notre institution. La découverte de cette importante toile de jeunesse de Poussin s'apparente à un jeu de piste. Je rappellerai préalablement les multiples facettes de l'enquête qui a permis à l'IRPA de retrouver le tableau dans une église des environs de Bruxelles¹.

Jusqu'en 1995, la plus ancienne œuvre sûre de Nicolas Poussin (1594-1665) restait la fameuse *Mort de Germanicus* du Minneapolis Institute of Arts (fig. 1). Ce chef-d'œuvre, particulièrement admiré au XIX^e siècle, a été commandé en octobre 1626 par le cardinal-neveu Francesco Barberini et il a été livré en janvier 1628, quatre ans après l'arrivée de Poussin à Rome. C'est le tableau qui a décidé de la carrière du peintre et qui en a fait un artiste de premier plan dans cette cité pontificale où il mena pratiquement toute sa carrière. Ce qui conduit au paradoxe que le plus grand peintre français de tous les temps fut avant tout un peintre romain... Mais la production des premières années romaines restait bien mystérieuse. En 1995, Denis Mahon a identifié dans une salle de vente londonienne la *Destruction du Temple de Jérusalem* (fig. 2). La commande, émanant elle aussi du cardinal Barberini, date de décembre 1625, et la livraison du tableau s'est effectuée dès le mois suivant. Avec cette nouvelle pièce, on est quelque peu remonté dans la chronologie des œuvres certaines de l'artiste.

Ces deux tableaux sont caractéristiques de la vision nouvelle qui s'est imposée au peintre dès son arrivée à Rome. Celui-ci s'est déchaîné dans une telle passion que le poète Marino considérait le Poussin de cette époque comme pénétré d'une *furia di diavolo*. Vision héroïque, élan stoïcien, apologie des vertus morales, allusions politiques, maîtrise

¹ Pour un développement de cette enquête et les références utiles, voir P.-Y. KAIRIS, *Poussin avant Poussin: la « Mort de la Vierge » retrouvée*, dans *Revue de l'Art*, 128, 2000, p. 61-69.



1. Nicolas Poussin, *Mort de Germanicus*, toile, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.

148 x 198 cm

(© The Minneapolis Institute of Arts)



146 x 194 cm

(© The Israel Museum)

2. Nicolas Poussin, *Destruction du Temple de Jérusalem*, toile, Jérusalem, The Israel Museum.

nouvelle des effets de profondeur, couleurs saturées à la vénitienne, main très sûre, entassement de personnages, sources archéologiques mais issues d'une Antiquité romaine revisitée, telles sont les caractéristiques qui émergent de ces deux tableaux du premier Poussin romain.

Celui-ci séjourne dans la cité des papes depuis le début de l'année 1624. À ce moment, ce n'est plus un jeune peintre. Qu'a-t-il fait auparavant, en particulier lorsqu'il vivait à Paris, avant de prendre le départ pour l'Italie? Ce mystère a toujours intrigué les spécialistes. À telle enseigne qu'Ann Sutherland Harris, grande érudite américaine en matière de peinture baroque, qualifiait naguère les débuts de la carrière de Poussin d'une des plus grandes énigmes en matière de *connoisseurship* d'un grand maître.

C'est par les premiers biographes de Poussin, Giovanni Pietro Bellori et André Félibien, que nous sommes informés de l'activité parisienne de l'artiste. Ces auteurs citent peu de tableaux, mais ils mettent en évidence une *Mort de la Vierge* réalisée pour une chapelle de la cathédrale de Paris peu avant le départ pour Rome. La présence de ce tableau capital en la cathédrale Notre-Dame jusqu'à la Révolution est confirmée par différents guides anciens de Paris. Le plus intéressant est la *Description historique des curiosités de l'Église de Paris* publiée par Gueffier en 1763. Le premier, cet auteur mentionne dans sa notice la présence dans le tableau du donneur d'ordre, l'archevêque Jean-François de Gondî. Gueffier précise que le tableau «est très-estimé des Connoisseurs, quoiqu'il ne soit pas de la première force de cet habile peintre François; & il a toujours été regardé comme un beau prélude de sa manière de peindre; ce qui l'a fait distinguer des habiles peintres de son tems».

Un exemplaire de l'ouvrage de Gueffier, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, est annoté de petits dessins. Le volume a appartenu au graveur Gabriel de Saint-Aubin, qui avait l'heureuse habitude d'illustrer ses livres de croquis de ce type. Dans la marge de la notice dévolue au tableau de Poussin, Saint-Aubin a réalisé, le 26 décembre 1771, un petit dessin très flou – il a moins de 3 cm de haut – dans lequel on devine la présence de l'archevêque au premier plan à droite, ainsi que Gueffier l'a décrit (fig. 3).

En 1793, le tableau de Poussin est saisi, comme toutes les œuvres importantes ornant les églises françaises. C'est peut-être à ce moment qu'il fait l'objet d'une restauration controversée par François Hacquin, le fameux rentoilleur qui sévissait alors. Cette intervention n'est pas sûre car il y a peut-être eu confusion, dans les archives, entre deux tableaux : le *Miracle de saint François-Xavier* du noviciat des jésuites à Paris et la *Mort de la Vierge* de Notre-Dame².

² Chr. PINCEMAILLE, *Contribution à l'histoire des restaurations de La Mort de la Vierge de Poussin (1789-1803)*, note dactylographiée inédite, 2002, p. 2.

Jusqu'en 1958, on ignorait tout de la destinée du tableau après l'époque révolutionnaire : on perdait sa piste en 1797, lors de son entrée au Louvre. Ce n'est qu'en 1958 que Jacques Thuillier a trouvé la trace de son envoi au Musée du département de la Dyle à Bruxelles. Il s'agissait d'un des quinze musées de province créés par Bonaparte pour désen-gorger le Louvre. Le tableau fit partie du premier envoi au Musée de Bruxelles, à la fin de l'année 1802. Dès réception du tableau, l'attribution à Poussin fut remise en cause et la *Mort de la Vierge* passa pour une copie du maître. Loin de Paris, l'histoire du tableau s'est rapidement oubliée et le caractère atypique d'une œuvre de jeunesse n'incitait guère à y voir un original. La toile apparaissait dès lors comme une œuvre secondaire au sein d'un musée bruxellois par ailleurs tout à la cause des grands maîtres baroques anversois.

Quelques semaines à peine après son entrée au Musée, elle fut sélectionnée pour faire l'objet d'une restauration. En réalité, elle a été retenue uniquement pour juger des capacités d'un candidat restaurateur nommé Sterstradens. Le fait que ce restaurateur n'ait pas reçu la totalité de la somme convenue et qu'il n'ait plus été requis ensuite par le Musée nourrit les plus vives inquiétudes sur la qualité de son travail.

Le tableau est cité par les différents catalogues du Musée jusqu'en 1814. Il a manifestement disparu peu après, car il n'est plus mentionné dans aucun catalogue ultérieur. Celui de 1809 s'avère particulièrement précieux puisqu'il fournit une première description de l'œuvre : « Les Disciples entourent le lit sur lequel la Vierge, mourante, est exposée. Les différences d'attitudes et d'expressions de ces saints personnages, se réunissent toutes pour exprimer un même sentiment de douleur et de regrets. Deux Anges paraissent dans le haut. Le fond représente un vaste espace qui, s'élevant en voûte, reçoit son jour par une arcade à l'entrée ».

C'est sur la base de cette description ainsi que de celle donnée par Gueffier en 1763, qui mentionnait la présence de l'archevêque dans le tableau, qu'Anthony Blunt a rapproché de la *Mort de la Vierge* de Poussin une aquarelle conservée au manoir d'Hovingham Hall, dans le Yorkshire (fig. 4). L'attribution de cette pièce, très différente des dessins authentiques de Poussin, a été longuement discutée. L'aquarelle a cependant été publiée à de multiples reprises, suscitant l'espoir d'une réapparition du tableau. Ainsi en septembre 1960, en pleine effervescence de la grande exposition



(© G. Leyris, Orsay)

3. Gabriel de Saint-Aubin, croquis de la *Mort de la Vierge* de Poussin en marge d'un exemplaire de l'ouvrage de C. P. GUEFFIER, *Description historique des curiosités de l'Église de Paris*, Paris, 1763, p. 159 (Bibliothèque historique de la Ville de Paris).



39 x 31,4 cm

G 6989

4. Nicolas Poussin, *Mort de la Vierge*, plume et aquarelle, Hovingham Hall, coll. Sir Marcus Worsley.

Poussin présentée à Paris, un appel a-t-il été lancé à travers la revue d'art *L'Œil* afin d'attirer l'attention du public belge et des touristes de passage dans notre pays sur « une œuvre qui compte parmi les plus importantes de l'art français ».

Ce n'est qu'une trentaine d'années plus tard que le tableau a été repéré, au départ d'une photo de la richissime photothèque de l'IRPA ; il s'agit d'un cliché en noir et blanc réalisé en 1975 dans le cadre du *Répertoire photographique du mobilier des églises de Belgique* (fig. 5). Bien que la photo ne reprenne pas toute la composition, la comparaison avec le dessin anglais s'avérait tout à fait probante. Le tableau illustré par cette photo se trouvait au-dessus d'un confessionnal dans l'église Saint-Pancrace de Sterrebeek (fig. 6 et 20). À ce jour, la manière dont il a abouti dans cette église n'a pas encore été élucidée. Il n'est du reste pas certain qu'il ait quitté le Musée de Bruxelles pour rejoindre directement l'église de Sterrebeek³. La plus ancienne mention sûre du tableau à cet endroit remonte seulement à 1926. Il est en effet mentionné cette année-là dans une monographie sur le village sous le titre de *Mort de sainte Monique*⁴. Cet intitulé est intéressant dans la mesure où il fait écho à la présence perturbatrice de l'archevêque de Gondi au chevet de la Vierge ; le personnage a été confondu avec la figure de saint Augustin assistant à l'agonie de sa mère.

Ce tableau est un *unicum* dans la production de Poussin. C'est en effet le seul témoin sûr de son art avant son voyage à Rome, c'est-à-dire avant cette découverte frénétique de l'Antiquité qui a complètement bouleversé ses conceptions. Le tableau est dès lors extrêmement différent de la production du peintre que l'on connaissait jusqu'à présent. Ainsi moins de trois années séparent-elles la *Mort de la Vierge* de la *Destruction du Temple de Jérusalem*, mais on a affaire à deux univers culturels radicalement différents. Cela atteste que la rupture fut brutale. L'arrivée à Rome a dû provoquer un choc chez Poussin et son art s'est largement réorienté.

³ Dans les années 1810, le Musée procédait couramment à des dépôts dans les églises des environs de Bruxelles. Aucune trace de dépôt à Sterrebeek n'a cependant été retrouvée dans les archives anciennes du Musée conservées aux Archives de la Ville de Bruxelles. Il est possible que le tableau ait figuré parmi les œuvres mineures que le Musée a présentées en vente publique dans les années 1820.

⁴ A. COSYN, *Sterrebeek*, Bruxelles, 1926, p. 14.



203 x 138 cm M 234668

5. Nicolas Poussin, *Mort de la Vierge*, toile, Sterrebeek, église Saint-Pancrace (1975).



(© Auteur)

6. Jean-Luc Elias, photographe de l'IRPA, prenant un cliché du tableau dans l'église de Sterrebeek en novembre 1999.

Le tableau s'est avéré très abîmé par de multiples usures et repeints, ce qui n'a pas facilité sa lecture. Au vrai, personne n'aurait imaginé y reconnaître une œuvre de Poussin si l'on n'avait connu le dessin préparatoire d'Hovingham Hall. Ce qui explique les multiples réticences sur son authenticité, totalement infondées, que l'on a parfois entendues au moment de son entrée à l'IRPA en vue d'une restauration approfondie⁵. Je ne fus pas le seul à avoir été amusé... Il n'y a en effet jamais eu le moindre doute à ce sujet. Je voudrais dès lors profiter de l'occasion pour insérer une incise à ce propos.

En matière d'étude des œuvres d'art, notre époque est à l'interdisciplinarité, on en a déjà beaucoup parlé au cours de ce symposium. Ce que l'on peut aisément constater, c'est que cette interdisciplinarité, lorsqu'elle se pratique concrètement, se limite souvent à l'étude matérielle de l'objet. Ce n'est pourtant qu'un de ses aspects. L'historien d'art va naturellement s'y intéresser également d'un point de vue plus strictement historique. Répétons-le, lorsque l'on se contente d'examiner le tableau de Sterrebeek, spécialement dans l'état délabré qui est le sien à son arrivée à l'Institut, personne ne peut songer à une œuvre de Poussin. Mais lorsqu'on étudie l'histoire même du tableau, tous les doutes doivent être évacués. Il est certain que le tableau de Sterrebeek est bien le tableau qui fut enlevé à Notre-Dame de Paris en 1793. Il suffit pour s'en persuader de relever que les dimensions de la *Mort de la Vierge* envoyée de Paris à Bruxelles en 1802 sont rigoureusement identiques à celle du tableau (recoupé de plusieurs centimètres sur chaque bord) de Sterrebeek : un récapitulatif, établi à Paris en 1816, des tableaux du Louvre délivrés au Musée du département de la Dyle et réclamés par la France indique bien que la toile de Poussin mesurait 6 pieds 4 pouces de haut sur 4 pieds et 3 pouces de large (soit environ 205 x 138 cm), ce qui correspond bien aux dimensions du tableau recoupé de Sterrebeek⁶. Quant à la qualification de « copie » que le tableau a reçue à son arrivée à Bruxelles, elle ne peut inquiéter que celles et ceux qui sont ignorants autant des tribulations qu'ont connues, à l'époque révolutionnaire, les œuvres d'art enlevées aux églises que de la valse des attributions. Il serait bien entendu souhaitable qu'à l'avenir on intègre davantage les multiples aspects de l'interdisciplinarité sans se borner à la seule approche technique : une œuvre d'art ne pourra jamais se réduire à son aspect matériel !

L'iconographie du tableau est des plus originales. Conformément au récit traditionnel de la mort de Marie tel qu'il a été popularisé par la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (ce « bréviaire des peintres »), les apôtres, qui prêchaient à travers le monde, ont été miraculeusement ramenés par des anges au chevet de la Vierge au moment de son trépas. Le sujet ne se prêtait guère à un format en hauteur. C'est ce qui explique l'impression d'entassement dans une composition fort resserrée. Nous voilà bien loin de la limpidité de construction qui caractérise toujours les œuvres de maturité de l'artiste.

L'élément le plus singulier de la composition, c'est la figure d'évêque à droite. Ainsi que l'indique l'ouvrage de Gueffier, ce personnage s'identifie à Jean-François de Gondi, l'archevêque de Paris qui commanda le tableau à Poussin (fig. 7 et 8).

Un événement historique important permet de comprendre la genèse du tableau autant que le parti pris par l'artiste pour l'iconographie. Il faut se souvenir que, jusqu'au XVII^e siècle, l'évêché de Paris relevait de l'archevêché de Sens. Le pape Grégoire XV mit fin à cette curieuse situation par une bulle datée du 20 octobre 1622 : il éleva Paris au rang d'archevêché. La décision officielle fut prise *sede vacante*. L'évêque de Paris, Henri de Gondi, était en effet décédé deux mois plus tôt. Son frère et coadjuteur, Jean-François, fut bientôt désigné comme son successeur et il devint de la sorte le premier archevêque de Paris. On sait que celui-ci a été sacré le 19 février 1623 et que Poussin est parti pour l'Italie vraisemblablement à l'automne de cette année-là ; c'est dans cette fourchette chronologique que l'on doit situer la réalisation du tableau. Par cette œuvre, le prélat a souhaité rendre hommage à la sainte patronne du nouvel archidiocèse. La toile fait figure d'ex-voto et elle fut placée dans la chapelle familiale des Gondi à Notre-Dame.

Ce qui surprend le plus, c'est le mode d'intégration du donateur. Celui-ci s'invite immodestement dans le cercle des apôtres. Ce détail intrigant s'explique. Pour sûr, Gondi n'a pas seulement souhaité rendre hommage à la sainte patronne de la cathédrale : il a également célébré son lointain prédécesseur, le premier évêque de Paris, à savoir saint Denis.

Denis de Paris, qui évangélisa la Gaule au III^e siècle, fut très longtemps confondu avec Denys l'Aréopagite. Celui-ci était un Athénien du I^{er} siècle mentionné dans les *Actes des Apôtres*, où l'on apprend qu'il fut converti par saint Paul. La légende, et par la suite l'iconographie, ont confondu les deux personnages – l'iconographie du magnifique retable du

⁵ Ces pseudo-incertitudes ont même fait l'objet d'un reportage télévisé diffusé dans le cadre de l'émission scientifique « Overleven » sur Canvas (VRT 2) le 1^{er} juin 2003.

⁶ ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES, *Fonds de l'Instruction publique*, 107, *État des tableaux qui sont au Musée de Bruxelles et qui font partie de l'ancienne collection du Roi*. Une note dans cette liste rappelle que la *Mort de la Vierge* n'a jamais appartenu aux collections royales. Par une lettre du 9 novembre 1816 conservée dans le même fonds, la Commission municipale de la Ville de Bruxelles signifie au gouverneur de la province du Brabant méridional son refus de restituer les tableaux à la France.



7. Détail de la figure 20: le donateur, Jean-François de Gondi. Photo d'une zone en cours de dévernissage.



8. François Ragot, *Portrait de Jean-François de Gondi*, burin, Paris, Bibliothèque nationale.

(© BNF, Paris)

xvi^e siècle de l'église Saint-Denis à Liège en constitue la plus brillante illustration en nos régions. Selon cette légende, Denys l'Aréopagite devint le premier évêque d'Athènes, puis il vint évangéliser la Gaule et fut décapité sur la colline de Paris dénommée Montmartre (le *Mons Martis* originel devenant le *Mons Martyrum*).

Or, dans l'un des écrits attribués à Denys l'Aréopagite intitulé les *Noms Divins*, celui-ci prétend avoir assisté à la mort de Marie; Jacques de Voragine l'a rappelé dans sa *Légende dorée*, texte qui a certainement servi de source au peintre⁷. Denys aurait fait partie des disciples amenés par des anges au chevet de la Vierge mourante. Voilà pourquoi, s'étant fait représenter sous les traits du premier évêque de Paris, le premier archevêque s'est invité sans complexe parmi les disciples qui ont assisté à la dormition de la Vierge. Poussin a de la sorte établi un lien historique autant que symbolique entre Gondi et son lointain prédécesseur. On retrouve là une héroïsation allégorique typique de l'ère baroque et dont Rubens s'apprête au même moment à écrire une des plus belles pages dans la Galerie de Médicis.

Sans préjudice de l'état de délabrement du tableau et des modifications importantes de perception que la restauration permet d'espérer, voyons rapidement pour terminer quelles sont les premières conclusions que l'on peut tirer à propos du style de ce tableau et de sa place dans l'histoire de la peinture française du xvii^e siècle.

Il faut se rendre compte que les années 1620 représentent à Paris une période de transition aujourd'hui encore mal connue. C'est l'époque de tous les devenirs. Nous nous situons alors entre la seconde époque de Fontainebleau et les débuts de ce que l'on considère habituellement, un peu schématiquement il est vrai, comme l'école française du *grand goût* qui aurait été initiée par Simon Vouet à son retour d'Italie en 1627.

⁷ J. DE VORAGINE, *La Légende dorée*, éd. J.-B. M. ROZE et H. SAVON, 2, Paris, 1967, p. 276.

Dans ces années 1620, Paris n'est pas encore un foyer artistique de premier plan. Il est significatif que, pour célébrer sa gloire et le panégyrique de son défunt mari, la reine Marie de Médicis ait fait appel à Pierre-Paul Rubens en 1622. Dix ans plus tard, ce n'aurait plus été le cas, car l'intervention régénératrice de Vouet imposa une vogue décorative sans précédent dans une ville en pleine ébullition artistique. Au début des années 1620, les meilleurs peintres français sont à Rome ou vivent en province. Et les peintres les plus en vue à Paris étaient les Flamands François Pourbus le Jeune et Philippe de Champaigne. La *Mort de la Vierge* est exécutée durant cette période où la peinture parisienne se cherche.

Aussi curieux que cela puisse nous paraître, ce tableau a sans doute fait figure d'OVNI dans le paysage pictural parisien de son temps. Non seulement son formalisme antimaniériste marque une rupture avec la seconde école de Fontainebleau, mais il dénote surtout une connaissance indubitable de la peinture italienne contemporaine. Les jeux de lumière joliment contrastés sont édifiants à cet égard.

Le principal apport de ce tableau, c'est la démonstration d'un Poussin ayant déjà largement assimilé les nouvelles modes italiennes bien au-delà de l'étude des gravures, ce qui devait être assez exceptionnel dans le Paris de 1623. Or, on sait par les biographes du peintre que celui-ci effectua un voyage à Florence. Ce périple, qui peut être situé en 1618, fut d'une importance beaucoup plus déterminante qu'on l'imaginait. Le jeune peintre est entré là en contact avec les courants contemporains, où émergeait la veine antimaniériste de peintres tels que Santi di Tito ou Cigoli. Il n'est pas exclu non plus que, sur le chemin de Florence ou au retour, Poussin soit passé par Bologne, une cité qui constituait alors, après Rome, le plus important foyer pictural d'Italie. Il n'a pas dû attendre d'être à Rome pour assimiler la plastique puissante des Carrache ou la lumière contrastée de Lanfranco. À l'évidence, cette imprégnation lui conféra une place spécifique dans le concert de la peinture parisienne du début des années 1620. Ce qui ne l'a pas empêché de puiser dans le fonds local. La gestuelle des acteurs autant que la mise en place du décor doivent par exemple beaucoup à la *Cène* peinte par François Pourbus le Jeune en 1618, une œuvre que Poussin admirait beaucoup. Mais l'intérêt du tableau se trouve avant tout dans le point de rupture que constitue cette résignation stoïque héritée de l'humanisme dévot et annonciatrice de la sublime intériorité des chefs-d'œuvre romains du maître.

C'est une immense chance pour un Institut tel que le nôtre de pouvoir étudier et restaurer une œuvre de cette importance (même si elle ne ressortit pas au cercle rubénien, dont nos ateliers sont plus coutumiers). Sa mise au jour a par ailleurs valu à l'IRPA une campagne de presse sans précédent qui a permis de mettre en lumière la remarquable diversité des activités de ce qui devrait s'avérer un fleuron de l'autorité fédérale.