



Nicolas Poussin, *La rencontre de Numa Pompilius et de la nymphe Egérie*  
huile sur toile, 75 x 94,4 cm, Londres, collection Spier.

Le paysage de la collection Spier doit, selon nous, être mis en relation avec un dessin du maître conservé au musée du Louvre (fig. 1).



Fig. 1 Nicolas Poussin, *Paysage avec deux personnages devisant au premier plan*, dont l'un assis, plume, encre brune et pierre noire, 267 X 406 mm, Paris, musée du Louvre, INV. 32481,

Ce dessin a longuement été étudié par John Shearman qui le considère, avec deux autres feuilles<sup>1</sup>, comme une étude préparatoire pour le *Paysage avec un homme tué par un serpent* peint pour Jean Pointel (Londres, National Gallery). Comme l'a justement noté Shearman, si le principe de mise en page est le même, les personnages de ce dessin n'ont rien à voir avec ceux du tableau de Londres. Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat rapprochent quant à eux cette feuille d'un autre tableau, inconnu de Shearman au moment de ses publications, le *Paysage au château* dit *Le temps calme*, où l'on retrouve un troupeau de moutons au second plan<sup>2</sup>.

L'apparition du tableau de la collection Spier remet en cause, nous semble-t-il, ces rapprochements précédents, et constitue le véritable aboutissement de la feuille du Louvre. On y retrouve en effet la même atmosphère calme et sereine, la même organisation de l'espace rythmé par les groupes d'arbres à droite et à gauche, le second plan occupé par un berger de dos qui surveille un troupeau de moutons, l'alternance de talus et de plans d'eau conduisant à une ville qui se dresse devant un arrière plan montagneux et nuageux. A cela s'ajoute le même traitement de la lumière avec un lointain clair qui contraste avec le premier plan ombragé, effet rendu par les hachures estompées à la pierre noire dans la feuille du Louvre. Enfin, les personnages qui occupent le premier plan du dessin évoquent évidemment ceux du tableau de la collection Spier. Bien qu'il soit difficile de distinguer le sexe des deux figures dessinées, on retrouve la même idée de deux personnages conversant sur les bords d'un cours d'eau ou d'une source, l'un d'eux se tenant debout et dominant l'autre de sa silhouette longiligne<sup>3</sup>. La parenté évidente du tableau Spier avec le dessin du Louvre nous semble confirmer l'attribution de cette toile à Poussin et sa datation vers la fin des années 1640.

John Lishawa<sup>4</sup> propose de rapprocher le tableau de la collection Spier de trois paysages de Nicolas Poussin avec lesquels il forme un cycle ou une série : *Paysage avec un homme se lavant les pieds ou paysage à la route sablonneuse*, huile sur toile, 74 x 100,3 cm, Londres, National Gallery (fig. 2) ; *Voyageurs se reposant ou La voie romaine* (attribué à Nicolas Poussin), huile sur toile, 79, » x 100 cm, Londres, Dulwich Picture Gallery (fig. 3) ; *Paysage avec une tombe antique et deux figures*, huile sur toile, 78 x 98 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (fig. 4). Ces quatre tableaux présentent en effet de nombreux points communs. Sensiblement de même taille, ils dépeignent tous quatre un paysage arcadien animé de quelques personnages qui peuplent naturellement la campagne ou l'entrée d'une ville, le long d'une route pavée ou d'un chemin sinueux, bordé de motifs architecturaux à l'antique. C'est aussi le même principe de composition qui régit l'ordonnement de ces quatre toiles. On y observe la même maîtrise de l'espace, la même construction progressive de la profondeur de champ par la lumière et l'articulation rythmée des plans, et la même habileté dans le traitement si complexe de la zone médiane. De ces quatre paysages, nimbés d'une lumière vespérale, se dégage enfin le même sentiment de la nature et la même impression de noblesse et de sérénité.

---

<sup>1</sup> *Paysage avec un homme portant un filet et une canne*, Dijon, musée des Beaux-arts, CA. 872 ; *Paysage*, Bayonne, musée Bonnat, AI 1673 ; NI 48, verso.

<sup>2</sup> P. Rosenberg, L.-A. Prat, *Nicolas Poussin, Catalogue raisonné des dessins*, 1994, tome I, n°334

<sup>3</sup> Si l'on en juge par une feuille du musée de Grenoble attribuée anciennement au Dominiquin et qui répète la partie centrale du dessin du Louvre (Cf. P. Rosenberg, L.-A. Prat, *op. cit.*, R 446), le personnage debout semble bien être une femme.

<sup>4</sup> John Lishawa, *Nicolas Poussin. Un paysage historique inédit*, Paris, galerie Hubert Duchemin, 7 novembre-7 décembre 2012.



Fig. 2 Nicolas Poussin, *Paysage avec un homme se lavant les pieds ou paysage à la route sablonneuse*, huile sur toile, 74 x 100,3 cm, Londres, National Gallery



Fig. 3 D'après (ou attribué à) Nicolas Poussin, *Voyageurs se reposant ou La voie romaine*, huile sur toile, 79, » x 100 cm, Londres, Dulwich Picture Gallery



Fig. 4 *Paysage avec une tombe antique et deux figures*, huile sur toile, 78 x 98 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado

Cette parenté formelle entre les quatre toiles témoigne d'une réalisation contemporaine. D'après son sujet et ses caractéristiques stylistiques, le tableau de la collection Spier peut en effet s'inscrire dans une fourchette de datation allant de la fin des années 1640 au début de la décennie suivante. La date généralement admise pour le tableau de la National Gallery de Londres et, partant, pour l'original de la composition de Dulwich, se situe vers 1648. Quant au tableau du Prado, dont l'exécution paraît différente de la toile de Londres, il peut être rapproché du *Paysage avec les cendres de Phocion* peint en 1648 pour Serizier. On y observe en effet les mêmes caractéristiques stylistiques et la présence du même temple corinthien au fronton surmonté de trois statuettes en guise d'acrotères. La différence d'exécution entre le *Paysage avec une tombe antique* du Prado et la *Route sablonneuse* de la National Gallery se retrouve également entre les deux épisodes de la vie de Phocion. Le *Paysage avec les cendres de Phocion* avait été peint avec un pendant, *Les Funérailles de Phocion* dont la palette, les effets lumineux et l'exécution générale s'accordent davantage avec le *Paysage à la route sablonneuse* qu'avec les *Cendres de Phocion*.

Comme l'indique le titre des tableaux de Londres et de Madrid, *Paysage à la route sablonneuse*, *Paysage à la route romaine*, *Paysage avec un tombeau*, le sujet de ces compositions demeure pour le moins obscur. D'aucuns pourraient invoquer le mot de Cassiano dal Pozzo, qui parlait de « storiette » pour décrire le sujet des paysages animés de Poussin, et affirmer que ce type de tableaux n'avaient pas de sujet précis si ce n'est une idée de la nature. Mais comment expliquer alors l'existence de sujets aussi érudits que les *Funérailles et les Cendres de Phocion* et comment imaginer qu'un peintre humaniste, pétri de culture antique et fin connaisseur des légendes anciennes<sup>5</sup>, ait laissé le hasard dicter la composition de ces toiles à l'équilibre parfait. Nous comprenons le mot de Cassiano dal Pozzo dans le sens où la vocation première de ces compositions n'était pas la narration ni la description d'un paysage réel, mais la représentation de la nature dans toute sa grandeur et son immutabilité. Nous émettons cependant l'hypothèse que ces toiles possédaient bien un sujet présidant à leur composition et participant de leur dimension philosophique. En imposant une distance chronologique et topographique, la référence à l'antique transforme le paysage en utopie et confère à la nature ainsi représentée une noblesse supplémentaire et une valeur universelle. A l'instar des deux paysages avec Phocion, les quatre toiles qui nous occupent présentent, selon nous, un sujet commun : l'histoire du second roi de Rome, Numa Pompilius<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Sur l'accès, direct ou non, de Poussin à la littérature latine, cf. H. Bardon, *Poussin et la littérature latine*, in *Nicolas Poussin. Colloque C.N.R.S., Paris 1958*, Paris, 1960, p. 123-125

<sup>6</sup> D'après nos recherches, le tableau de Poussin conservé au musée Condé à Chantilly et connu, depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle au moins, sous le titre « Numa Pompilius tenant le rameau d'or et visitant Egérie », ne correspond à aucun des récits de la légende du deuxième roi de Rome relatée par les auteurs anciens, les historiens ou les mythographes auxquels Poussin pouvait avoir accès. La présence d'un roi tenant un rameau d'or ressortit plus vraisemblablement à la légende du roi Midas, incarnation de la démesure, traitée par le peintre à plusieurs reprises durant son premier séjour romain. Dans le tableau de Chantilly, Poussin se montre d'ailleurs assez fidèle à la lettre du texte d'Ovide : « Pour s'assurer que la promesse du dieu n'est pas vaine, pour éprouver son pouvoir, il touche tout ce qu'il rencontre. Se fiant avec peine à lui même, il cueille sur une yeuse de faible hauteur un rameau que couvre un vert feuillage : le rameau est devenu un rameau d'or. » Ovide, *Métamorphoses*, XI, traduction Lafaye.

D'origine sabine, Numa Pompilius est le second roi légendaire de Rome<sup>7</sup>. Après la mystérieuse disparition de Romulus, le Sénat choisit, pour lui succéder, un Sabin réputé pour sa grande vertu, Numa Pompilius :

« Numa était de Cures, ville capitale des Sabins, d'où les Romains, après leur réunion avec ce peuple, prirent le nom de Quirites. Il était le plus jeune des quatre fils de Pomponius, et jouissait d'une grande réputation (...) Il avait purifié son âme, non seulement de toutes les passions honteuses, mais même de celles qui sont estimées chez les Barbares, telles que la violence et la cupidité. (...)il s'était acquis tant de réputation et tant de gloire, que Tadius, celui qui régnait à Rome avec Romulus, le choisit pour son gendre, et lui donna en mariage sa fille unique Tatia. Cette alliance, loin de lui enfler le coeur, ne le porta pas même à aller vivre auprès de ce prince. Il resta toujours à Cures pour soigner la vieillesse de son père ; et Tatia elle-même préféra la vie obscure et paisible de son mari, aux honneurs dont elle aurait pu jouir à Rome dans la maison paternelle : elle mourut après treize ans de mariage. »

Plutarque, *Vies parallèles*, « Vie de Numa », paragraphe 3, traduction de Dominique Ricard, 1862.

A la mort de sa femme, Numa se retire à la campagne, dans les environs de Rome. Lors de ses promenades dans les bois de Némi, il rencontre la nymphe Egérie. Le tableau de la collection Spier évoque cet épisode de la rencontre de Numa et d'Egérie :

« Alors Numa, abandonnant le séjour de la ville, alla, par goût, habiter la campagne, où il vivait seul, se promenant dans les bois et les prairies consacrées aux dieux, dans les lieux les plus solitaires. Ce fut cet amour de la retraite qui fit courir le bruit que ce n'était ni la mélancolie, ni la douleur, qui portait Numa à fuir le commerce des hommes ; qu'il avait trouvé une société plus auguste, celle d'une déesse qui l'avait jugé digne de son alliance ; que la nymphe Egérie ayant conçu pour lui une vive passion, lui avait donné sa main, et lui faisait mener la vie la plus heureuse, en éclairant son esprit par la connaissance des choses divines. »

Plutarque, *Vies parallèles*, « Vie de Numa », paragraphe 4, traduction de Dominique Ricard, 1862.

C'est à l'âge de quarante ans que Numa reçoit l'offre de succéder à Romulus. Ayant fuit le commerce des hommes, il refuse d'abord d'accepter la proposition des ambassadeurs venus le troubler dans sa retraite.

« Il répondit, en présence de son père et de Marcius, un des ses parents : « Tout changement dans la vie humaine est un péril ; mais à celui qui a le nécessaire et qui ne peut se plaindre du présent, c'est pure folie de modifier et de changer ses habitudes ; biens qui, à défaut d'autres avantages, sont du moins plus sûrs que l'incertain. Or l'incertain n'est pas le fait de la royauté : témoin le sort de Romulus... » »

Plutarque, *Vies parallèles*, « Vie de Numa », paragraphe 5, traduction d'Eugène Talbot, 1880.

Son père parvient à le convaincre en l'invitant à offrir à ce peuple accoutumé à la violence et à la guerre, de la justice, des lois et de la paix. Alors que Romulus incarne la puissance militaire de Rome, on entre avec Numa dans une ère civilisatrice. On lui attribue en effet la création de la plupart des cultes et des institutions sacrées. Il commence par rendre des honneurs divins à Romulus, sous le

---

<sup>7</sup> Sources textuelles antiques : Plutarque, *Vies parallèles*, « Vie de Numa », *passim* ; Tive Live, *Ab urbe condita*, I, 18 sq. ; Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, II, 62 sq. ; G. Dumézil, *Mitra-Varuna*, Paris, 1940, pp. 27 sq.

nom de Quirinus, puis il crée le collège des Flamines, celui des Augures, celui des Vestales, ceux des Saliens, des Féciaux, des Pontifes, et introduit un grand nombre de cultes nouveaux comme celui de Jupiter Terminus, de Jupiter Elicius, de Fides, et des dieux sabins. On prétendait que certaines de ses institutions avaient été influencées par la philosophie pythagoricienne, ou encore que sa politique religieuse était inspirée par la nymphe Egérie :

« Telles étaient les leçons qui avaient, dit-on, formé l'esprit de Numa, lorsqu'il retourna dans sa patrie et qu'appelé par les vœux du peuple latin, il prit en main les rênes de l'Etat. Heureux époux d'une nymphe, guidé par les Camènes, il enseigna à ses sujets les rites des sacrifices et il tourna une nation farouche et belliqueuse vers les arts et la paix. »

Ovide, *Métamorphoses*, XV, 482 sq. , édition de Jean-Pierre Néraudau, traduction de Georges Lafaye, Gallimard, Paris, 1992.

Nymphe de Rome, Egérie<sup>8</sup> apparaît d'abord dans les textes anciens comme une déesse des sources, liée au culte de Diane des Bois, dont le sanctuaire se trouvait à Aricie, sur les bords du lac de Némi, près de Rome. On raconte que la déesse y avait recueilli Hippolyte, le fils de Thésée, après sa mort et sa résurrection, due à Asclépios :

« Nymphe, hôtesse du bois et du lac d'Aricie,  
Viens m'inspirer : c'est toi que je chante, Egérie.  
Au fond d'une vallée, asile consacré,  
D'un bois religieux un lac est entouré.  
Dans une épaisse enceinte, aux coursiers interdite,  
Là, victime des siens, se renferme Hippolyte.  
On voit autour du temple, aux arbres des forêts,  
Et des tableaux votifs, et d'agrestes filets,  
A l'honneur de Diane appendus en offrandes.  
Là, des femmes, le front couronné de guirlandes,  
Viennent, un cierge en main, apporter leurs présents,  
De leurs vœux exaucés gages reconnaissants. »

Ovide, *Fastes*, III, 273 sq.

Egérie avait aussi un culte à Rome même, près de la porte Capène, au pied de la colline du Caelius. Les deux paysages de la National Gallery de Londres et de Dulwich dépeignent un couple conversant à la porte d'une ville dont l'entrée est matérialisée par un terme. Il pourrait s'agir de Numa et d'Egérie, assis près de la porte Capène. La route romaine du paysage de Dulwich pourrait correspondre à une allégorie de la politique civilisatrice de Numa, succédant à l'ère guerrière de Romulus.

La nymphe, qui était soit la femme de Numa, soit son amie, avait coutume de lui donner des rendez-vous à la tombée de la nuit. La lumière vespérale qui éclaire le tableau de la collection Spier pourrait signifier ce moment. Egérie dicta au roi sa politique religieuse, lui apprenant les prières et les

---

<sup>8</sup> Sources textuelles antiques : Ovide, *Métamorphoses*, XV, 482 sq. ; Ovide, *Fastes*, III, 273 sq. ; Strabon, *Géographie*, V, 3, 12, p. 239 ; Juvénal, *Satires*, III, 11 sq. ; Tite Live, *Ab Urbe condita*, I - XIX, 5 ; XXI, 3 ; Plutarque, *Vie de Numa* ; Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, II, 60 sq. ; Arnobe, *Adversus nationes*, V, 1 ; G. Dumézil, *Mitra-Varuna*, p. 59.

conjurations efficaces. Elle serait même à l'origine de la modification du calendrier romain qu'il fit commencer en janvier et non plus en mars. Au second plan du paysage de la National Gallery, on voit un vieil homme barbu qui a abandonné ses attributs guerriers et qui observe le passage du temps symbolisé par un sablier placé devant lui. Ce sablier est particulièrement visible dans une copie ancienne du tableau de Londres conservée dans la collection Spier. Cette image pourrait évoquer la fin du règne de Numa et son intervention sur le calendrier romain.

« Numa fut le premier qui connut dans ce temps  
Que de l'an primitif deux mois étaient absents.  
Il l'apprit d'Egérie, ou de ce Pythagore  
Qui crut que changeant d'être on peut revivre encore. »  
Ovide, *Fastes*, III, 273 sq.

A la mort de Numa, la nymphe, de désespoir, versa tant de larmes qu'elle fut changée en source.

« Lorsque, chargé d'ans, arrivé au terme d'un long règne et d'une longue existence, Numa s'éteignit, il fut pleuré par les matrones du Latium, par le peuple et par le Sénat. Quant à son épouse, ayant quitté la ville, elle était allée cacher sa douleur sous les épais ombrages de la vallée d'Aricie, où ses plaintes et ses gémissements troublaient le culte de Diane établi par Oreste. Ah! Que de fois les nymphes du bois et du lac l'engagèrent à se calmer et lui adressèrent des paroles de consolations ! Que de fois, la voyant tout en pleurs, le héros fils de Thésée lui dit :  
« Mets un terme à ton deuil ; tu n'es pas la seule qui ait à se plaindre de son sort (...) »  
Mais le récit des maux d'autrui ne peut soulager l'affliction d'Egérie ; couché au pied de la montagne, elle ne cesse de fondre en larmes. Enfin la sœur de Phébus, touchée de l'amour conjugal qui lui inspire une telle douleur, fait de son corps une fontaine glacée et dissipe ses membres sous la forme d'une eau intarissable. »  
Ovide, *Métamorphoses*, XV, 482 sq.

Le tableau du Prado, dont le premier plan est occupé par un tombeau surmonté d'un cénotaphe en porphyre, couronné d'une sculpture représentant le couple de défunts à demi étendus dans l'attitude de banqueteurs, pourrait représenter la tombe de Numa érigée au pied du Janicule. C'est là qu'on ensevelit ses livres, qui contenaient toutes les prescriptions à suivre pour que les rites fussent accomplis de manière à gagner sûrement la faveur des dieux.

Les textes anciens ne nous renseignent pas sur la forme du tombeau qui est donc de l'invention de Poussin. Le cadre dans lequel il s'insère ne constitue pas un simple paysage agrémenté de ruines antiques, disposées ça et là au gré de la composition. Il s'agit de la représentation d'un cimetière romain antique. Les cimetières romains étaient en effet placés non pas dans un espace clos, à l'intérieur de la ville mais le long des routes, à l'extérieur du *pomerium*, frontière sacrée de la cité. C'est exactement ce que l'on observe dans le tableau du Prado qui dépeint un chemin situé à l'extérieur d'une ville qui se dresse au sommet d'une colline (le Janicule), et bordé de monuments funéraires : un tombeau, au premier plan, et une urne cinéraire au second plan.

Le monument du premier plan rappelle évidemment les fameux sarcophages étrusques anthropomorphes (Fig. 5).



Fig. 5 *Sarcophage des Époux*, Vers 520 - 510 av. J.-C, Cerveteri, terre cuite polychrome, 1,11 m x 0,69 m x 1,94 m, Paris, musée du Louvre.

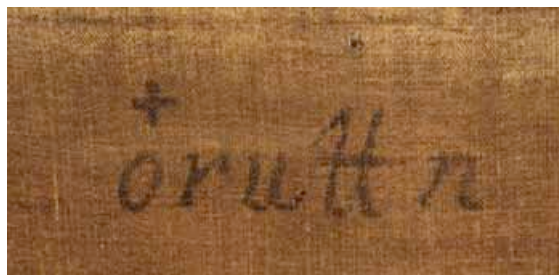
Les Etrusques étaient une société monogame qui valorisait le mariage. C'est la raison pour laquelle les tombes princières n'étaient pas individuelles mais doubles. Dans le tableau du Prado, l'accent mis sur le couple et, plus particulièrement, sur la femme n'est certainement pas le fruit du hasard. On note en effet que celle-ci apparaît au premier plan, devant son mari, ce qui est fort rare dans une société patriarcale comme celle de la Rome antique. Par cette mise en page, le peintre insiste sur le rôle fondamental joué par Égérie auprès du roi de Rome : muse inspiratrice, épouse et conseillère, elle fut responsable du bonheur conjugal de Numa et de la réussite du législateur.

Le second monument qui borde cette route est coiffé d'une urne cinéraire faite de pierre ou de terre cuite. Les Romains pouvaient soit ensevelir soit incinérer leurs morts. Selon les époques certaines pratiques étaient préférées à d'autres. Jusqu'au I<sup>er</sup> siècle de notre ère la crémation était la norme tandis que l'ensevelissement et l'embaumement étaient considérés comme des coutumes étrangères. A l'époque de l'empereur Hadrien les pratiques avaient déjà changé et, dès le IV<sup>ème</sup> siècle de notre ère, les auteurs parlent de l'incinération comme d'une coutume révolue. Il est intéressant de noter que Poussin s'inspire des plus anciens artefacts romains pour dépeindre l'histoire des premiers temps de Rome. Cela coïncide fort bien avec la datation du tableau dans les années 1648, période où le peintre est particulièrement soucieux de respecter la vérité historique<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Cf. Henry Keazor, « Nicolas Poussin, 1594-1665 », *Kunstchronik*, n°48, août 1995, pp. 337-359.



Si les quatre compositions que nous avons rapprochées s'apparentent clairement, tant par leurs dimensions et leur style, que par leur date d'exécution et leur sujet, elles ne possèdent pas, *a priori*, la même provenance. Le tableau de la collection Spier appartenait au prince de Löwenstein (château de Kleinheubach, Bavière), qui le mit en vente à Londres<sup>10</sup> où il fut acquis par la collection Spier comme Gaspard Dughet. Après désentoilage, on a découvert l'inscription suivante au dos de la toile d'origine :



Comme nous l'a suggéré Mickaël Szanto, cette inscription pourrait correspondre à un code permettant d'indiquer, discrètement, le prix du tableau. En effet, les deux avant dernières lettres entrelacées, « l » et « t », pourraient désigner des livres tournois.

Malheureusement, nous ne connaissons pas l'histoire du tableau de la collection Spier avant son entrée au château de Kleinheubach. Par son sujet et ses dimensions, nous pourrions cependant l'identifier avec l'un des paysages qui figurent dans la prestigieuse collection de Claudine Bouzonnet-Stella, nièce de Jacques Stella, dont l'inventaire, rédigé par elle-même entre 1693 et 1697, nous fournit de précieux renseignements. Au nombre des tableaux hérités de son oncle ou acquis par elle, on compte neuf paysages de, ou d'après, Nicolas Poussin<sup>11</sup>. Quatre d'entre eux, qui se suivent pratiquement dans l'inventaire (n°125; 126; 135; 137), pourraient correspondre aux compositions que nous avons réunies.

*N° 125. Du Poussin, un tableau de 3 pied en longueur : un Paysage, il y a un bois, première manière; bord. doré. 80*

Il pourrait s'agir du paysage de la collection Spier qui possède les mêmes dimensions et le même sujet. La mention « première manière » nous oblige cependant à nuancer cette identification même si la datation des paysages de Poussin est une affaire complexe, qui l'était sans doute déjà à la fin du XVIIIème siècle, lors de la rédaction de cet inventaire.

*N° 126. Du Poussin, un tableau de 3 pied en longueur : un Paysage, il y a des cailloux, première manière; bord. doré. 85*

Il pourrait s'agir du tableau de Dulwich (79 x 100 cm), les « cailloux » désignant les trois petites pierres que l'on observe au premier plan à droite. Il s'agirait plus exactement de la composition

<sup>10</sup> Londres, Sotheby's, 5 juillet 1995, lot 186, vendu comme Gaspard Dughet.

<sup>11</sup> Les sources dont nous disposons ne permettent pas de distinguer, parmi les paysages de Poussin, ceux hérités de Jacques Stella de ceux acquis par ses neveux et nièces. Cf. Mickaël Szanto in cat. Expo *Jacques Stella*, Lyon, musée des Beaux-arts, novembre 2006- février 2007, Toulouse, musée des Augustins, mars-juin 2007, Paris, Toulouse, 2006, pp.259-260.

originale ayant servi de modèle au tableau conservé à Dulwich, généralement considéré comme la copie d'un original perdu, que l'on identifie avec une toile citée par Félibien comme appartenant au chevalier Philippe de Lorraine : « un paysage oust un grand chemin qui est dans le cabinet du Chevalier de Lorraine »<sup>12</sup>. Le tableau n'apparaît cependant pas dans l'inventaire après décès du chevalier de Lorraine du 29 décembre 1702<sup>13</sup> et la description de Félibien est si vague qu'elle pourrait aussi bien s'appliquer au tableau de Dulwich qu'à celui de la National Gallery.

*N° 135. Un tableau de 2 pied sur 3 : un Paysage, sur le devant est un Tombeau, copié après le Poussin; sans bord. 25*

Il s'agit sans doute de la copie du tableau du Prado puisque nous ne connaissons aucun autre paysage de Poussin où figure un tombeau au premier plan.

*N° 137. Un tableau de 2 pied sur 3 environ : un Paysage, au milieu un grand chemin, copié du Poussin; sans bord. 50*

Il pourrait s'agir d'une copie du tableau de la National Gallery de Londres dont l'original proviendrait de la collection de Jean Pointel. Claudine Bouzonnet-Stella possédait d'ailleurs la copie de deux autres paysages ayant appartenu à Pointel :

*N° 138. Deux tableaux de mesme grandeur, de 2 pied et demi sur 3 et demi chacun, copié après le Poussin : en l'un, un Orage, en l'autre, un temps serein; tous deux sans bord.*

Il pourrait s'agir des copies du *Temps calme* et du *Tonnerre* de la collection Pointel.

Le regroupement de ces quatre compositions, sous la forme d'originaux ou de copies, dans une même collection, au XVIII<sup>e</sup> siècle, témoigne du fait que ces paysages formaient bien un ensemble et avaient pu être peints comme un cycle. Mais si le tableau de la collection Spier et l'original de Dulwich peuvent être identifiés avec les numéros 125 et 126 de l'inventaire Bouzonnet-Stella, les numéros 135 et 137 correspondraient en revanche à des copies des deux autres compositions. Le tableau de la National Gallery de Londres et celui du Prado, s'il s'agit bien des versions originales, ne figureraient donc pas dans la collection Bouzonnet-Stella.

La toile du Prado proviendrait de la collection du peintre Carlo Maratta. Parmi les 124 tableaux mentionnés, plusieurs représentent « un paese con figure di Nicolo Pusini ». En 1722, le tableau fut acquis par Philippe IV d'Espagne. En 1746, il est mentionné dans les inventaires des collections royales de la Granja puis dans celle du musée du Prado. Quant au tableau de la National Gallery, les auteurs s'accordent à l'identifier avec l'un des neuf paysages de la collection de Jean Pointel, dont l'inventaire posthume a été établi, en 1660, par le peintre Philippe de Champaigne<sup>14</sup>. Parmi les vingt et un Poussin de la collection Pointel, on compte neuf paysages décrits comme suit :

*Paysage à l'autel*<sup>15</sup>

*Paysage d'un pays plat où il y a des fontaines et des figures (3 pieds de long sur deux pieds et demi de haut)*<sup>16,17</sup>

---

<sup>12</sup> Félibien, *Entretiens*, vol. 2, p. 356

<sup>13</sup> Rambaud 1964, vol. 1, pp. 304-305

<sup>14</sup> Jacques Thuillier, Claude Mignot, « Collectionneur et peintre au XVIII<sup>e</sup> : Pointel et Poussin », *Revue de l'Art*, n°39, 1978, pp. 39-58 ; Humphrey Wine, *The Seventeenth Century French Paintings*, Londres, 2001.

<sup>15</sup> Non identifié.

<sup>16</sup> Soit 81,6 x 98 cm

*Paysage représentant un tonnerre et une tempête avec un chariot tiré par des bœufs*<sup>18</sup>  
*Un autre représentant un château éclairé au soleil et sur le devant un pasteur avec des chèvres*<sup>19</sup>  
*Paysage où est un château, une rivière, et Orphée sonnante de la lyre avec Eurydice*<sup>20</sup>  
*Paysage avec un homme dévoré par un serpent proche d'une fontaine*<sup>21</sup>  
*Un petit tableau la bordure dorée, peint sur toile, représentant un paysage, un cavalier et un piéton, ouvrage dudit Poussin, prisé six vingt livres*<sup>22</sup>  
*Un petit tableau aussi la bordure dorée peint sur toile, représentant le pied d'une montagne une petite colonne et deux figures, ouvrage dudit Poussin, prisé six ving livres*<sup>23</sup>  
*Un grand tableau ... représentant un paysage ou est Poliphème et autres figures*<sup>24</sup>

C'est avec le deuxième paysage de la collection Pointel que les auteurs ont généralement identifié le tableau de la National Gallery<sup>25</sup>. Il est cependant à noter que les dimensions du paysage Pointel (82 x 98 cm) ne correspondent pas exactement avec celles du tableau de Londres (74 x 100 cm). De plus, si l'on s'en tient à la description du catalogue, on constate que Champaigne évoque un paysage avec plusieurs fontaines, là où nous n'en voyons qu'une dans le tableau de Londres. On voit ici la difficulté à faire coïncider les descriptions des catalogues anciens avec les toiles qui sont parvenues jusqu'à nous. Il n'en demeure pas moins que l'identification, largement admise, du tableau de la National Gallery avec celui de la collection Pointel est loin d'être certaine, et cette toile pourrait fort bien provenir d'une autre collection du XVII<sup>e</sup> siècle, moins bien documentée que celle de Jean Pointel. On sait par Félibien que le marchand Jacques Serizier, associé de Pointel, possédait les deux grands paysages sur l'histoire de Phocion, peints vers 1648. A la mort de Pointel, la collection de Serizier comptait déjà trois ou quatre tableaux de Poussin dont la *Fuite en Egypte de Lyon* réalisée pour lui en 1657. La vente des tableaux de la succession Pointel lui permit d'enrichir sa collection et de devenir l'une des figures principales du « poussinisme » parisien. Le *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France* nous apprend qu'en 1665, on voyait chez Serizier, outre les deux Phocion et la *Fuite en Egypte*, le *Portrait de Poussin* [acquis à la vente Pointel], la *Reine Esther*, une *Vierge dix figures*, une *Vierge à mi-corps*, et trois petits paysages.<sup>26</sup> Malheureusement, rien ne nous permet de savoir précisément à quoi correspondent ces « trois petits paysages » qui doivent dater des années 1640-1650. Nous émettons cependant l'hypothèse que le *Paysage à la route sablonneuse* et le *Paysage à la voie romaine*, qui sont sensiblement plus petits que les deux Phocion et qui furent gravés par Baudet peu de temps après la dispersion de la collection Serizier<sup>27</sup>, auraient pu faire partie de ce groupe de trois. En 1684, le graveur Baudet rapproche en effet le *Paysage à la route sablonneuse* et

<sup>17</sup> Généralement identifié avec le *Paysage à la route sablonneuse*, Londres, National Gallery.

<sup>18</sup> Correspond au *Paysage à l'arbre frappé par la foudre*, dit *Le tonnerre*, Rouen, musée des Beaux-Arts.

<sup>19</sup> Correspond au *Paysage au château*, dit *Le temps calme*, Los Angeles, Getty Museum.

<sup>20</sup> Correspond au *Paysage avec Orphée*, Paris, musée du Louvre.

<sup>21</sup> Correspond au *Paysage au serpent*, Londres, National Gallery.

<sup>22</sup> Non identifié.

<sup>23</sup> Non identifié.

<sup>24</sup> Correspond au *Paysage avec Polyphème*, St-Petersbourg, Ermitage.

<sup>25</sup> Cf. J. Thuillier et Cl. Mignot, 1978 : « correspond très probablement au paysage à la vasque gravé par Baudet, dit aussi *paysage avec un homme qui se lave les pieds* ou *paysage à la route sablonneuse* (NG Londres) » ; H. Wine, *The Seventeenth Century French Paintings*, Londres, 2001, NG 40 : « Probablement une des peintures citées dans l'inventaire après décès daté du 20-22 décembre 1660 de Jean Pointel ».

<sup>26</sup> Cf. *Le journal du voyage du cavalier Bernin en France par M. de Chantelou, manuscrit inédit publié et annoté par Ludovic Lalanne, Paris, 1885*, pp. 89-90.

<sup>27</sup> A la mort de Serizier en 1680, certains de ses tableaux auraient fort bien pu être achetés par Claudine Bouzonnet-Stella et apparaître dans son inventaire de 1693-1697.

*La voie romaine* des deux épisodes de la vie de Phocion, qui avaient appartenu à Serizier, pour former quatre pièces dédiées au prince de Condé. On peut imaginer qu'à l'instar de Jacques Serizier, qui fit graver l'*Autoportrait* nouvellement acquis à la vente Pointel, le (ou les) nouveau propriétaire de ces quatre paysages a pu vouloir participer à son tour au culte poussinien et valoriser son achat en laissant graver ses tableaux.

Selon Jacques Thuillier et Claude Mignot, 1978, le *Paysage à la route sablonneuse* et le *Paysage à la voie romaine* n'avaient pas été peints comme des pendants ; il s'agissait selon eux de deux variantes conçues pour des amateurs différents. Les pendants se vendant plus facilement que les œuvres indépendantes, Baudet aurait alors associé les deux paires pour des raisons purement commerciales. Nous pensons cependant que si Baudet a pu rapprocher ces quatre tableaux, c'est qu'ils faisaient partie, en 1684, du même cercle, si ce n'est de la même collection. Cette suite de quatre pièces gravées ne consiste pas simplement en la réunion, à des fins commerciales, de quatre tableaux s'accordant uniquement par leur composition ; il s'agit, plus vraisemblablement, d'un appariement, où les deux épisodes de la vie du général athénien Phocion, répondent à deux autres épisodes nécessairement liés entre eux. A l'instar des *Vies parallèles* de Plutarque, le graveur a pu réunir un exemple de vertu romaine, incarnée par le roi Numa, et un exemple grec, avec le général athénien Phocion. On pourrait également voir dans ces deux paires, l'opposition entre la *secunda fortuna*, « bonne fortune », représentée par l'histoire de Numa Pompilius, et l'*adversa fortuna*, « mauvais sort », symbolisé par l'inique condamnation de Phocion. Et l'on songe alors à l'importance que revêt cette notion de fortune, abordée sous ses aspects positif et négatif, dans la correspondance de Poussin. Dans une lettre adressée à Chantelou le 22 juin 1648, l'artiste évoque ainsi la série des *Sacrements* qu'il vient d'achever et qu'il souhaite « convertir » en « set autres histoires, où fussent représentées vivement les plus estranges tours que la fortune aye jamais joué aux hommes... »<sup>28</sup>. Les deux Phocion et nos quatre épisodes de la vie de Numa ne pourraient-ils pas constituer six des sept tableaux que Poussin se proposait de peindre en réponse aux *Sacrements* ? Ne sont-ce pas là deux des plus étranges tours de la fortune, qui offre à celui qui avait choisi une vie d'ascèse, loin du commerce des hommes, la succession de Romulus, et qui laisse Athènes condamner à mort celui qui la sauva si souvent de la destruction ?

Lilas Sharifzadeh

---

<sup>28</sup> *Correspondance de Nicolas Poussin*, publiée d'après les originaux par Charles Jouanny, Paris, 1911.