

Poussin, Ferrari, Cortone et l'« Aetas Florea »

David FREEDBERG

Professeur à la Columbia University, New York

Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort

La plupart des auteurs s'accordent désormais pour dire que Poussin a peint dans la seconde moitié des années 1620, ou au plus tard vers la fin de 1630, ses deux tableaux figurant les métamorphoses des fleurs au royaume de la déesse Flore (fig. 1 et 2; cat. 44 et 13*). Personne ne conteste que la toile de Dresde (fig. 1) soit le fameux « *giardino di Fiori* » que l'artiste a déclaré avoir peint récemment pour Fabrizio Valguarnera lorsqu'il a témoigné, le 28 juillet 1631, au procès du gentilhomme escroc sicilien¹.

Pour le tableau du Louvre (fig. 2), les choses sont beaucoup moins simples. Si la majorité des spécialistes le situaient autrefois vers le début des années 1630, la théorie dominante aujourd'hui est que la toile du Louvre a précédé celle de Dresde de plusieurs années. Anthony Blunt et Denis Mahon la dataient de 1627 en se fondant sur des critères de styles, tandis que Jacques Thuillier lui attribue maintenant une date « proche de 1627² ». On n'a pas plus de certitudes quant au premier propriétaire. Bellori écrit que Poussin a peint ce tableau pour le cardinal Aluigi Omodei³, mais celui-ci étant né en 1608, il aurait donc commandé une œuvre aussi imposante alors qu'il avait tout juste dix-neuf ou vingt ans. De toute façon, Omodei n'est arrivé à Rome qu'en 1628. L'autre nom généralement avancé par les auteurs modernes est celui de Marcello Sacchetti, non pas au vu d'indices concrets, mais pour des raisons plus ou moins recevables en apparence, comme nous allons le voir.

Outre les problèmes de chronologie et la question du premier propriétaire du tableau du Louvre, l'iconographie des deux peintures a retenu l'attention des spécialistes, à juste titre. Celles-ci présentent en effet un sujet très inhabituel. On connaît certes la fresque de Taddeo Zuccaro dans la

villa Giulia et la gravure d'Antonio Tempesta illustrant *Le Triomphe du printemps*, mais ces deux compositions s'inscrivent dans des suites d'œuvres et leur iconographie est très différente de celle qu'a adoptée Poussin⁴. Si on cherche un tableau isolé portant sur ce type de sujet, on songe aussitôt à Botticelli, et il ne faut peut-être pas s'étonner si Valguarnera lui-même parlait du « *quadro grande della Primavera*⁵ » à propos de sa toile. Plusieurs articles importants ont fourni une masse d'informations, pas toujours concluantes, sur les sources littéraires éventuelles de ces tableaux⁶. Or, personne ne semble s'être vraiment demandé pourquoi Poussin a peint ce sujet. D'où est venue l'inspiration ? Quelles préoccupations des propriétaires, ou de leurs amis, ont bien pu motiver la représentation de ce que Bellori appelle « *la trasformazione de' fiori* » (figurée dans un jardin, comme il le souligne) et « *il trionfo dei fiori* » ?

S'il y a une légère divergence d'opinions sur le titre le plus adéquat, et de grandes discordances sur les sources exactes, l'accord se fait en revanche sur l'identification de bon nombre des personnages. Dans la peinture de Dresde, Ajax, à gauche, se suicide en s'empalant sur son épée. Alors que la fleur tombée par terre à côté de lui devrait être la jacinthe associée à sa mort (à cause des lettres « ai ai » que l'on peut discerner dessus, rappelant le cri qu'il a lâché en mourant), c'est en réalité un œillet blanc, comme l'avait remarqué Richard Spear⁸. Nous avons ensuite Clytie, fascinée par Apollon qui traverse le ciel dans son char. Derrière elle, les tournesols appropriés poussent dans un pot. Au centre, Flore, entourée de *putti* couronnés de fleurs, exécute sa danse joyeuse et jette une pluie de fleurs sur son royaume. Un peu plus à droite, Hyacinthe, le héros attique, regarde dans sa main les fleurs bleues auxquelles il a donné son nom. Puis vient Adonis, penché sur sa blessure d'où jaillissent des anémones. Il y a aussi deux couples d'amoureux. Smilax, avec son liseron, se blottit sur les jambes de Crocus, couronné des fleurs homonymes. Enfin, au premier plan, Narcisse contemple son reflet dans une vasque que tient amoureusement une Écho visiblement envoûtée. À côté du récipient pousse un bouquet de narcisses blancs⁹.

On retrouve pratiquement les mêmes personnages dans le tableau antérieur, encore que leur identité soit quelquefois un peu moins assurée. Par exemple, si l'on pense généralement que l'homme casqué sur la droite est Ajax portant une corbeille de jacinthes, certains commentateurs supposent que ce héros guerrier pourrait être Mars¹⁰. Le jeune homme nu, derrière le char, qui s'avance avec une autre corbeille de fleurs est certainement Narcisse offrant les fleurs

qui portent son nom, comme le suggère Bellori. La jeune femme qui se baisse pour cueillir une fleur au premier plan à droite, habituellement identifiée avec Clytie, ne lève pourtant pas les yeux vers son cher Apollon, et sa fleur ne ressemble pas non plus à un tournesol. De l'autre côté du char, Smilax offre des liserons à la déesse bienfaitrice. Derrière Vénus¹¹, qui dirige le cortège, on reconnaît Adonis tel que le décrit Bellori, offrant des anémones à Hyacinthe. Quant aux autres personnages, nous sommes moins bien renseignés. Seul le couple allongé au premier plan à gauche peut être identifié sans grand risque d'erreur. Il s'agit vraisemblablement d'Acis, couronné de roseau, et Galatée, à la chevelure cerclée de perles¹². Ces deux divinités semblent occuper la place d'honneur dans la scène florale.

Parmi les sources d'inspiration proposées jusqu'ici, on relève les nombreuses allusions éparées à ces héros de la mythologie dans les *Métamorphoses*¹³ (hypothèse simple et, de loin, la plus plausible de prime abord), le cinquième et peut-être le quatrième livre des *Fastes*¹⁴, le célèbre commentaire des *Métamorphoses* rédigé au XVI^e siècle par Giuseppe dell'Anguillara¹⁵, et divers poèmes de Giambattista Marino, dont la *Chanson de la rose*, la *Sampogna* [*La Musette*], l'*Adonis*, l'*Europe* et, bien entendu, la *Galerie*. Malgré les liens apparents, car il y en a chaque fois, on ne peut faire correspondre aucun de ces écrits avec l'ensemble des éléments de l'une ou l'autre des peintures de Poussin, et peut-être ne faut-il pas essayer. En fait, il serait sans doute plus judicieux de conclure avec Robert Simon que « les nombreuses disparités, subtiles mais non négligeables, entre le texte et l'image, indiquent peut-être que l'on ne trouvera pas une source littéraire unique. [...] Plus on examine les diverses sources potentielles de l'iconographie du tableau, plus il devient évident qu'aucun des exemples cités, anciens ou modernes, ne peut fournir un programme complet ». En somme, « la recherche d'une source littéraire précise de cette peinture est inopportune et elle empêche à maints égards d'appréhender correctement la faculté de création et d'interprétation de Poussin¹⁶ ».

Personne ne semble avoir posé la question la plus immédiate de toutes : pourquoi donc Poussin a-t-il peint ces tableaux et retenu justement ces sujets ? Ne serait-il pas possible d'avoir des données plus précises sur les circonstances qui ont présidé à la réalisation de ces images de Flore ? Pas un seul auteur, à ma connaissance, n'a replacé ces œuvres importantes dans le contexte de la passion pour les jardins partagée par bien des Romains dans la seconde moitié des années 1620. N'oublions pas que Poussin lui-même parlait

d'un *giardino di fiori* à propos du tableau de Dresde. Personne n'a songé non plus au seul contemporain de Poussin capable d'écrire sur les jardins et les fleurs des textes aussi bien pratiques qu'allégoriques, un homme qui a même élaboré sur ce thème des métaphores plus neuves, plus créatives que celles de tous les écrivains de l'époque dont les noms ont pu être rapprochés de l'une ou l'autre des deux peintures.

À partir du début des années 1620, plus encore après la publication en 1625 du traité superbement illustré consacré aux jardins Farnèse, *Exactissima descriptio rariorum quarundam plantarum, quae continentur Romae in horto Farnesiano*¹⁷, les familles romaines nobles ont fait assaut de raffinement dans leurs jardins respectifs. Dans la mesure du possible, elles importaient de nouvelles variétés de l'étranger et créaient des hybrides. Elles embauchaient des jardiniers qui se rendaient célèbres en réussissant à faire pousser des espèces inconnues jusque-là à Rome, en aménageant les parterres de manière particulièrement attrayante, en imaginant des massifs, des plates-bandes et des bordures toujours plus extraordinaires. Les noms de beaucoup de ces jardiniers, souvent cités dans les livres et les documents de l'époque, sont quasiment tombés dans l'oubli à présent. Mais on a suffisamment d'indices, publiés ou inédits, pour attester leur rôle dans la grande vogue des jardins qui s'est emparée des familles aristocratiques de Rome entre 1625 et, disons, 1630.

Des personnes de moindre rang possédaient également des jardins et servaient d'intermédiaires pour la fourniture de semences et boutures de variétés provenant des Indes ou d'Afrique et acclimatées depuis peu, ou bien, ils donnaient des conseils touchant aux techniques d'horticulture et à la conception des jardins. Si ces jardins contenaient, selon l'usage, toutes sortes de plantes potagères et médicinales, ils ne s'en distinguaient pas moins par une affectation quasi exclusive à la culture des fleurs. Si l'on avait des fleurs, ce n'était plus essentiellement pour leurs vertus curatives, mais pour des raisons plus purement esthétiques, leurs qualités décoratives, leurs couleurs, leur aspect exotique, leur parfum suave, et aussi parce que des passe-temps tels que l'art des bouquets et autres formes de décoration florale devenaient des activités de bon ton tant pour les hommes que pour les femmes. Et surtout pour les hommes, à ce qu'il semblerait.

En août 1623, Maffeo Barberini accède au trône pontifical sous le nom d'Urbain VIII. Vers le mois de mars de l'année suivante, Poussin arrive à Rome. Très vite, il est introduit dans l'entourage de Francesco Barberini et de Cassiano dal Pozzo, sans doute par l'entremise de Marcello Sacchetti¹⁸. De mars 1625 à octobre 1626, Cassiano dal Pozzo

suit Francesco Barberini dans ses légations en France et en Espagne. En janvier 1628, Poussin a déjà achevé *La Mort de Germanicus* pour Francesco Barberini. Le mois suivant, il reçoit la commande d'un *Martyre de saint Érasme* pour Saint-Pierre de Rome. Dans cette période, Francesco Barberini consacre beaucoup de temps aux projets de jardins pour le nouveau palais Barberini construit sur le Quirinal, à l'emplacement même de l'ancien temple de Flore.

Giuseppina Magnanini a peut-être raison de faire remonter à 1627 le manuscrit conservé au Vatican où Cassiano dal Pozzo évoque le futur jardin du palais¹⁹. Il recommande expressément de prévoir un « jardin privé fleuri²⁰ ». Après quoi, toute une série de manuscrits le décrivent ainsi que son adorable « *giardino segreto*²¹ ». Dès cette année-là, Tobia Aldini, qui s'occupait des jardins Farnèse sur le Palatin, se laisse persuader d'entrer au service des Barberini. La famille fait également appel à Francesco Mingucci et à Nicolas de La Fleur, un ami et compatriote de Poussin. Tous deux exécutent de magnifiques dessins en couleurs d'après les plantes les plus communes de leurs jardins²².

Même si l'on n'avait pu attribuer le délicieux manuscrit illustré de croquis des parterres et plates-bandes du *giardino segreto* d'Antonio Barberini dans l'enceinte du palais²³, on connaîtrait par le comte Teti et son *Aedes Barberinae* le nom de l'homme qu'il convient d'associer, plus que nul autre sans doute, aux jardins Barberini. Après avoir vanté les parterres et plates-bandes de l'étage supérieur, à côté desquels les jardins d'Alcinoüs, d'Adonis et même des Hespérides ne sont que bagatelles, il déclare : « Je voudrais tant que Ferrari – savant sur toutes les espèces végétales et surtout les fleurs –, soit là, lui qui, naguère, entretenait habilement les jardins Barberini avec sa sarclette d'or afin de donner l'éternité aux fleurs, d'ordinaire très périssables. Avec quelle aisance et quelle science il nous aurait expliqué le nom, la nature et les propriétés des fleurs ! » Il ajoute, en des termes qui semblent renvoyer directement aux deux tableaux de Flore : « Avec quelle douce éloquence il nous aurait parlé de l'anémone, née du sang d'Adonis, de Narcisse, perdu à cause de son image dans l'eau, de Hyacinthe, que la terre, rougie par son sang, a transformé en une fleur pourpre issue du gazon vert²⁴. »

Le jardinier savant n'est autre que Giovanni Battista Ferrari, professeur d'hébreu et de rhétorique au Collegio Romano, qui a publié en 1633 son premier livre notable, *De florum cultura*²⁵. Mais nous reviendrons sur cet ouvrage capital pour la question des peintures de Flore. Auparavant, un autre écrit, antérieur, de Ferrari, mérite notre attention. Il n'a jamais été cité, ni à propos des tableaux

de Poussin, ni dans les abondantes publications consacrées entre-temps aux jardins. En 1625, Ferrari a composé un discours qui brosse un panorama chatoyant de la situation de l'horticulture à Rome à ce moment-là. On le retrouve dans tous ses recueils de discours, qui ont connu de multiples rééditions au cours du XVII^e siècle, de Lyon à Rome et même à Londres²⁶. Ces textes oubliés depuis jettent pourtant une lumière considérable sur bien des aspects de la vie culturelle à Rome dans les années 1620, depuis les études hébraïques jusqu'au jardinage. L'*Aetas Florea, sive de toto anno cultis floribus vernante* ne fait pas exception. Avec un titre pareil, qui évoque l'âge de Flore et accorde la primauté aux fleurs cultivées, comment le contenu pourrait-il n'avoir aucun rapport avec les deux tableaux de Poussin sur ce thème ?

L'auteur commence par invoquer les fleurs de jardin, qui couronnent d'un printemps perpétuel la suite des changements annuels. C'est la principale métaphore de l'introduction. On se rappelle alors que Valguarnera désignait son tableau sous le titre de *Primavera*, alors même que les fleurs représentées ne poussent pas au printemps. Ferrari poursuit : « Ce fut une heureuse invention que cette intelligence des fleurs, car une époque dégénérée par ses mœurs brutales a pu refleurir grâce à la culture des fleurs. » Cette époque nouvelle est, bien entendu, celle qu'ont inaugurée les royales abeilles Barberini, dont le miel est l'urbanité, précise Ferrari, en continuant à jouer sur les mots. « Or donc, un langage plus hardi naît dans ce royaume des fleurs et lui fait un juste ornement²⁷. »

Il serait excessif d'espérer trouver dans le discours de Ferrari le programme iconographique de l'un ou l'autre des deux tableaux de Poussin. Ce que l'on trouve en revanche, c'est un système de références littéraires et horticoles qui s'accorde beaucoup mieux avec les peintures de Poussin que les autres sources suggérées jusqu'à présent, surtout si on lui joint le *De florum cultura* du même Ferrari, publié à peine quelques années plus tard et rédigé dans la période où Poussin a exécuté ses deux tableaux figurant le triomphe et l'empire de Flore.

Pendant toute la première partie du discours, l'auteur insiste sur l'éclat coloré d'une Rome désormais vouée aux jardins. « Peignez de vos couleurs printanières le bonheur neuf d'un printemps perpétuel²⁸ », écrit-il. Au royaume de Flore, l'année vieillissante connaît une nouvelle jeunesse. La beauté précoce de Hyacinthe remplace l'hiver par le printemps. Narcisse, fidèle compagnon des froidures hivernales, se réchauffe sous l'effet trompeur de sa beauté redoutable. Le voilà qui pâlit à point nommé et se transforme en fleur.

Suit une ode aux vents qui insufflent la vie à l'anémone surgie de la terrible blessure d'Adonis. Avec quelle grâce, souligne Ferrari, cette fleur éclôt en se riant de la funèbre légende de ses origines²⁹!

S'il est un texte où se rejoignent les trois titres que la peinture de Dresde a pu recevoir, c'est bien celui-ci. D'un bout à l'autre, il est question du printemps, de la façon dont le printemps remplace l'hiver sénéscent, pour finir par se fondre dans la chaleur de l'été³⁰. Ferrari fournit une précieuse liste des principaux jardins de Rome, objets d'une rivalité farouche et finalement vaincus par les innovations dédaléennes du nouveau palais Barberini sur le Quirinal. Nous avons les anémones aux couleurs somptueuses de Federigo Cornelio (Thomas Hanmer estimera en 1659 que Rome surpasse Paris pour la splendeur des anémones³¹), et les réalisations incomparables de Tranquillo Romauli, le grand jardinier de l'époque dont les traces se sont presque complètement effacées. Le nom de Romauli et ses jardins près du Colisée reviennent souvent sous la plume de Ferrari, mais aussi dans d'autres ouvrages d'horticulture et dans de nombreux documents manuscrits. Pourtant, on ignore tout de cet homme. Pour le présenter, Ferrari commence par poser une question : « Mais pourquoi énumérer les fleurs du printemps ? Qui pourrait énumérer les fleurs innombrables et singulières que tu as, Tranquillo Romauli, cultivées dans tes jardins très fertiles près de l'amphithéâtre de Vespasien, qui sont, par un prodige depuis longtemps inouï, le théâtre d'un printemps perpétuel, où ce qui se joue n'est pas la mort cruelle des hommes, mais la vie aimable des fleurs, où le regard attentif n'est pas souillé par les blessures mortelles des gladiateurs, mais embrasé par la pourpre agréable des roses naissantes³² », etc. Le jardinier Romauli ferait un commanditaire beaucoup plus vraisemblable que cet escroc de Valguarnera pour le tableau de Dresde. Mais l'histoire de l'art est pleine de paradoxes du même genre.

Après avoir évoqué diverses plantes plus exotiques, tels le jasmin indien, la passiflore mexicaine et le crocus d'automne, Ferrari recense les autres grands jardins de Rome, dont ceux des Farnèse, des Médicis, des Borghèse, des Scipioni, des Ludovisi, des Cesi, des Caetani, des Peretti et des Mattei. Il glisse un bref éloge des jolis espaces verts du triumvirat de l'Esquilin, Domenico Fedini, Pompeo Pasqualini et Pompeo de Angelis. Pour finir, il dévoile les charmes de son petit jardin personnel, qui a orné l'*Aetas Florea* de quelques plantes moins connues, notamment l'*hibiscus rosa sinensis* qu'il a été le premier à cultiver à Rome, annonce-t-il fièrement. Ce qui explique, très simplement,

comment un professeur d'hébreu a pu devenir conseiller en horticulture et jardinier principal des Barberini. Ils ont dû l'engager très peu de temps après la rédaction de ce discours. Ou alors, ils ont appris qu'il cultivait des plantes exotiques dans son modeste jardinet à un moment où chacun s'efforçait d'avoir les variétés les plus rares. On se demande tout de même comment un jésuite pouvait bien posséder un jardin à titre personnel, et où, à moins que ce ne soit le carré de verdure au centre du Collegio Romano, qui était effectivement confié à Ferrari. En tout cas, nous avons là une indication supplémentaire d'un phénomène de société dont procèdent les deux tableaux de Poussin.

Toujours est-il que Ferrari n'a pas perdu de temps. Son *De florum cultura* paraît en 1633. C'est, comme il s'en rend bien compte, le premier livre illustré que l'on ait jamais consacré entièrement à la culture des plantes d'ornement. Les usages thérapeutiques des fleurs ne sont évoqués qu'accessoirement, de temps à autre. L'auteur accorde une attention extrême aux noms des espèces et variétés, tandis que des gravures reproduisent méticuleusement l'aspect des fleurs avec une rigueur et une exactitude inégalées jusque-là dans les ouvrages italiens. Les planches botaniques gravées par Cornelis Bloemaert ne sont pas la seule particularité notable de cette publication. Celle-ci comporte aussi plusieurs gravures montrant des outils de jardinage, la confection et le transport des bouquets, la disposition des parterres et, surtout, elle s'agrémente d'une suite de scènes allégoriques sur des thèmes floraux ou horticoles, dues à Pierre de Cortone, Giovanni Lanfranco, Andrea Sacchi et Guido Reni (fig. 3 et 9). Il y a là une alliance exemplaire de l'*utilis* avec le *dulcis*, dans cette façon d'associer des planches botaniques, exceptionnelles par leur qualité et par le souci du détail, à des allégories dessinées par les jeunes artistes romains les plus en vue, qui illustrent des textes composés par le jardinier jésuite lui-même. L'aspect le plus remarquable peut-être des récits de Ferrari, c'est qu'au lieu de s'inspirer des *Métamorphoses*, des *Fastes* ou de quelque autre source prévisible, il les a inventés. Il n'existe rien de comparable au *De florum cultura* dans l'histoire de l'illustration botanique, sauf la publication suivante de Ferrari, encore plus splendide, *Hesperides, sive de malorum aureorum cultu*, paru en 1646³³.

La correspondance de Ferrari et les paiements effectués par Francesco Barberini aux graveurs des planches³⁴ révèlent que la préparation du *De florum cultura* a duré au moins cinq ans avant la parution en 1633. Ce livre témoigne également des ardentes rivalités horticoles du moment. On retrouve le brillant Tranquillo Romauli, ainsi que les jardins

des Corneli, des Pii, des Mattei, des Farnèse, des Médicis, des Borghèse, des Ludovisi, des Aldobrandini et des Bentivogli, sans oublier bien entendu les Barberini. L'auteur exalte aussi les beautés des parterres aménagés hors la ville par les Este à Tivoli, par les Farnèse à Caprarola et, surtout, par les Caetani à Cisterna. Le livre contient çà et là des allusions à d'autres lieux d'agrément, tel celui de Polidoro Nerrucci au Trastevere, qui sont tous décrits en des termes susceptibles de faire songer aux peintures de Poussin. C'est un document inappréciable. Ferrari atteste la concurrence des propriétaires dans l'importation et la culture des variétés exotiques (commémorées par la superbe planche de Guido Reni montrant les Indes qui envoient des semences aux jardins Barberini). À propos des bons résultats obtenus avec le *Gelsominum indicum flavum* (*Bignonia radicans*), Ferrari parle de Cassiano dal Pozzo et de Nicolas Claude Fabri de Peiresc, qui lui a expédié à Rome une bouture prélevée dans ses jardins près d'Aix³⁵.

Dans le livre II, où Ferrari s'intéresse avant tout aux problèmes de nomenclature, il fournit à ses lecteurs un exposé complet des métamorphoses de quasiment toutes les fleurs représentées dans les tableaux de Poussin. On a donc toutes les raisons d'établir un rapprochement entre le *De florum cultura* et les tableaux de Poussin figurant les métamorphoses des fleurs sous l'égide de la déesse Flore. Ferrari est en relation avec Cassiano dal Pozzo dès le milieu des années 1620 et lui et Poussin doivent se connaître, au moins de nom. En 1646, Poussin réalise une scène allégorique pour les *Hespérides*³⁶. Quatre ans après, lorsque Ferrari doit se réfugier à Sienne, il sert d'intermédiaire entre un Siennois dénommé Pandolfo Savini et Poussin, à qui ce gentilhomme souhaite commander une peinture³⁷.

Il existe une preuve encore plus tangible des liens entre Poussin et le *De florum cultura*, qui est contenue dans l'ouvrage lui-même. Cette donnée éclaire en outre un domaine fondamental des recherches sur Poussin, à savoir ses rapports avec Pierre de Cortone³⁸. La situation sera différente lorsque Poussin aura affirmé son style classique personnel. Il sera alors en pleine possession de ses moyens et Cortone n'aura plus grand-chose à lui apporter. Mais dans les années 1620, les choses ne se présentent pas ainsi.

On a souvent suggéré que le *Triomphe de Flore* du Louvre était un pendant du *Triomphe de Bacchus* peint par Pierre de Cortone pour Marcello et Giulio Sacchetti³⁹. Toutefois, personne n'a encore relevé la parenté entre le tableau de Dresde et une autre composition exécutée par Cortone environ un an après. Il existe en fait des similitudes

remarquables entre la charmante Flore (si c'est bien elle) du tableau de Dresde et l'une des cinq illustrations de Cortone pour le *De florum cultura*. Le sixième chapitre du livre IV, intitulé « *Art maius naturae miraculum* » ou, en traduction, « *Miracolo della natura maggior di quelli dell'arte* », s'orne d'une scène allégorique dans le jardin du palais Barberini⁴⁰ (fig. 3). En présence de Flore, de la Nature et de l'Art, Vertumne danse joyeusement sur la musique de son sistré, entouré de *putti* figurant l'Aube, Midi et le Crépuscule. Ses gestes sont pratiquement identiques à ceux de la *Flore* de Dresde (fig. 1). Les deux danses auraient pu être chorégraphiées par la même personne. Même la pointe du pied droit de Flore et le léger écartement du pied gauche semblent empruntés à Vertumne, surtout si l'on considère les deux dessins préparatoires de Cortone pour son illustration⁴¹ (fig. 4 et 5), tandis que les quatre ravissants *putti* qui dansent autour de Flore rappellent les personnages un peu plus âgés qui agitent des fleurs autour de Vertumne. Chaque fois, la tête légèrement tournée contrebalance le mouvement du genou vers l'avant. En levant un pan de sa robe, Flore se rééquilibre et semble dévoiler toute la longueur de la jambe qu'elle tient en l'air de la manière la plus harmonieuse et la plus pondérée qui se puisse imaginer. Ce geste plein de grâce, qui préfigure certains des personnages dansants si élégants que Poussin allait peindre au début et au milieu des années 1630 (dans les *Bacchanales*, *L'Adoration du Veau d'or*, etc.), fait également songer à la façon dont Vertumne défroisse un peu plus nerveusement sa tunique. Ainsi, Poussin transforme une simple réminiscence visuelle de la *Flore Farnèse* en une figure plus dynamique que n'importe quelle statue classique de la déesse.

Ce n'est pas un hasard si Poussin, en préparant sa représentation de Flore, a choisi justement cette illustration de l'ouvrage de Ferrari pour des raisons d'iconographie et d'actualité. Vertumne n'est que le premier des serviteurs de la Nature dans le récit de Ferrari. C'est aussi le plus protéen des demi-dieux, l'*artefice d'ogni mutatione*, pour reprendre la jolie formule de Ludovico Aureli, le traducteur de Ferrari⁴². Vertumne, plus que tout autre, incarne la faculté de métamorphose qui est glorifiée de manière différente dans les deux tableaux de Poussin. À première vue, le sujet du chapitre (la supériorité de la nature sur l'art représenté par la transformation des fleurs) semble singulièrement en phase avec les thèmes abordés par Poussin dans ses peintures. Le chapitre commence par cette invitation : « Lisez maintenant, mortels passionnés de fleurs, une fable florale, née au milieu de ces fleurs artificiellement colorées afin d'embellir la

vérité⁴³. » Cependant, il pourrait y avoir là une allusion plus directe à l'actualité.

Le chapitre de Ferrari fait valoir l'une des réussites dont il est le plus fier, à savoir l'acclimatation à Rome de l'hibiscus, appelé alors rose de Chine. C'est l'arbuste que l'on reconnaît à l'arrière-plan de l'illustration de Cortone (fig. 3). Pour Ferrari, l'une des particularités les plus marquantes de la fleur d'hibiscus, c'est précisément son caractère changeant, d'ailleurs reflété par le nom d'*Hibiscus mutabilis* dans la classification de Linné. Le même aspect est bien mis en évidence par l'illustration de Cortone où des personnifications de l'Aube, de Midi et du Crépuscule dansent autour de Vertumne en tenant à la main la fleur à différents stades de son épanouissement. Ferrari s'enthousiasme non seulement sur sa capacité de changer de forme au fil d'une même journée, mais aussi sur ses variations de couleur, depuis le blanc jusqu'au rouge feu et au pourpre. Voilà qui, selon moi, devait séduire Poussin à ce moment de son évolution.

Compte tenu de tous ces éléments, je me demande s'il ne faudrait pas creuser un peu l'hypothèse, avancée par Richard Spear⁴⁴ et d'autres, selon laquelle le tableau de Poussin devrait une part de son inspiration à la *Chanson de la rose* de Marino. Même si le poète célébrait une tout autre espèce de rose, moins exotique, son texte aurait au moins fourni un substrat littéraire dont Poussin pouvait ressentir la nécessité pour un hommage à une nouvelle plante aux métamorphoses encore plus multiples que celles des fleurs relativement courantes dont il a si tendrement évoqué la genèse dans ses deux tableaux.

Dans son article sur les emprunts de Poussin à la *Chanson de la rose*, Richard Spear souligne la ressemblance entre la figure de Flore et celle de Vénus dans le tableau du Louvre⁴⁵ (fig. 2). Il note également que la déesse la plus étroitement associée à la rose est justement Vénus, qui a donné à la fleur sa couleur. Ce personnage devrait-il aussi quelque chose à l'illustration de Cortone pour l'ouvrage de Ferrari? En tout cas, la façon dont Vénus tient sa robe rappelle encore plus le geste de Vertumne dont j'ai déjà parlé. Une chose est claire. Aucun des deux dessins préparatoires pour le tableau de Dresde conservés à Windsor (fig. 6 et 7) n'indique le pas de danse merveilleusement enlevé que la déesse exécute dans la version définitive. Tous les autres personnages, en revanche, sont très proches de ce qu'ils seront dans la peinture. Il est évident que, même si Poussin a vu le projet d'illustration de Cortone avant de peindre le *Triomphe de Flore* actuellement au Louvre, il a dû le regarder à nouveau, et bien plus attentivement, à un moment ou à un autre entre l'exécution des

dessins préparatoires pour le tableau de Dresde et la peinture définitive.

Ce n'est pas tout. Si Blunt et d'autres pensent, avec Ivins, que l'estampe de LD d'après Primaticcio (fig. 8) pourrait avoir inspiré le décor du tableau de Dresde, en particulier la pergola et l'hermès⁴⁶, il existe en fait une source encore plus ressemblante par bien des aspects décisifs, dont l'hermès. C'est encore une composition de Pierre de Cortone, et cette fois il s'agit du frontispice du *De florum cultura* (fig. 9). Certes, on n'y trouve pas la pergola, qui vient peut-être d'une estampe anonyme du XVI^e siècle figurant le mois de mai, reproduite par Kauffmann⁴⁷. Mais au centre même de la composition, debout sous un pavillon du jardin des Barberini, Flore tend le bras vers un Janus en hermès qui a servi de point de départ évident pour la statue peinte par Poussin. De fait, Poussin s'est peut-être souvenu de la gravure de LD, mais dans son tableau, l'hermès, sans représenter Janus, est tout de même vu de profil comme dans l'illustration de Cortone et non pas de face sur un mode priapique. La question est tranchée par les deux pots de fleurs, qui encadrent l'hermès aussi bien dans le frontispice que dans le tableau, et par la couronne de fleurs croisée en écharpe qui passe de l'hermès dans la gravure à l'arbre adjacent dans la peinture. L'inscription *redimitur floribus annus* correspond exactement à ce que suggèrent les couronnes plus grandes dans le tableau. Une fois que l'on a repéré ces emprunts, on peut se demander si la position des bras de Flore dans le tableau de Dresde, seul aspect de sa pose qui ne se rattache pas directement à l'image de Vertumne, ne s'inspire pas de la Flore, beaucoup moins joyeuse mais tout aussi aimable et couronnée de fleurs, figurée dans le frontispice de l'ouvrage de Ferrari⁴⁸.

De tout ce qui précède, il ressort plusieurs conclusions. D'abord, il est évident que nous avons désormais un contexte différent, et bien plus adéquat, où replacer les sujets floraux peints par Poussin à partir de la seconde moitié des années 1620. Mais les questions d'iconographie ne sont absolument pas les seules que permettent d'élucider le discours de Ferrari et son important ouvrage d'horticulture. Les emprunts aux deux dessins de Cortone remettent les tableaux en situation, et, en outre, ils éclairent plusieurs points de chronologie tout en restituant un chaînon manquant dans les rapports d'émulation complexes qui existaient entre les deux artistes dans la période précise où Ferrari paraît la publication de son livre.

D'abord, les similitudes entre la gravure de Cortone et les deux peintures de Poussin donnent encore plus de poids

au réexamen de la date du tableau du Louvre, fort pertinemment proposée par Jörg Merz⁴⁹. Pendant tout un temps, il était de bon ton de le situer aux environs de 1627-1628. Cela soulevait certaines difficultés pour ceux qui accordaient un certain crédit à la déclaration de Bellori selon laquelle Poussin avait peint le tableau du Louvre pour Aluigi Omodei, alors âgé de moins de vingt ans. C'est pourquoi plusieurs auteurs ont supposé que l'artiste avait exécuté cette œuvre pour les Sacchetti, et que c'était un pendant du *Triomphe de Bacchus* de Pierre de Cortone⁵⁰. Mais, comme on l'a souvent remarqué, cette hypothèse résiste mal à l'examen, car le tableau du Louvre est beaucoup plus grand que le tableau peint par Cortone pour les Sacchetti (qui ont toutefois commandé une copie plus petite de la peinture de Poussin, aujourd'hui à la Galleria nazionale, sûrement utilisée comme pendant du *Bacchus*⁵¹). Si l'on revenait à l'ancienne datation du début des années 1630, l'idée d'un tableau peint pour Omodei deviendrait plus plausible. Elle donnerait une vision un peu plus convaincante du long dialogue de Poussin avec la composition de Cortone⁵². Le *Triomphe de Flore* est assurément une toile ambitieuse. Du point de vue du style, elle reste tout de même difficile à situer si tard.

Malgré les doutes jetés sur l'éventualité que les Sacchetti aient effectivement commandé *Le Triomphe de Flore*, ces collectionneurs n'en ont pas moins joué un rôle capital dans la carrière du jeune Poussin. Ils l'ont présenté à Francesco Barberini⁵³ et sans doute aussi à Cassiano dal Pozzo. En protégeant Pierre de Cortone, ils ont favorisé la rivalité entre les deux artistes et exercé par là même une influence profonde, quoique indirecte, sur le style et l'iconographie du jeune peintre venu de France. Giambattista Marino était un grand ami de Marcello Sacchetti. C'est très probablement lui qui a donné à Cortone et à Poussin l'idée des sujets tirés de la *Jérusalem délivrée*. On sait que les Barberini ont commandé à Poussin le retable pour Saint-Pierre de Rome du *Martyre de saint Érasme* confié dans un premier temps à Cortone, et comment il a utilisé en la modifiant la composition élaborée par Cortone⁵⁴. Mais ce sont les Sacchetti qui ont commandé la *Polyxène sacrifiée par Pyrrhus*⁵⁵, qui me semble beaucoup plus proche qu'on n'a bien voulu le reconnaître jusqu'ici de *La Mort de Germanicus* peinte par Poussin pour Francesco Barberini. Quelques années après, les Sacchetti ont encore commandé à Cortone un *Enlèvement des Sabines* conçu comme un pendant de la *Polyxène*, et devenu ensuite un exemple fondamental pour les versions peintes par Poussin vers le milieu des années 1630, surtout celle qui était destinée à un Aluigi Omodei déjà un

peu plus âgé. Des personnages comme le bourreau (Néoptolème?) dans la *Polyxène* ont peut-être inspiré les soldats armés d'une épée et d'un poignard dans les tableaux de Poussin figurant *Le Massacre des Innocents*, et aussi dans *L'Enlèvement des Sabines* peint pour Omodei, encore que le dessin du *Massacre* exécuté par Cortone, redécouvert depuis peu⁵⁶, ait eu une influence déterminante sur toutes ces compositions. Le sujet est, bien entendu, celui du poème de Marino, *Lo strage degli innocenti*, rédigé vers 1620 et publié à titre posthume en 1632. Surtout, il y a le prodigieux *Triomphe de Bacchus* de Cortone, œuvre de jeunesse très compliquée (ainsi que la petite fresque au plafond de la villa Sachetti à Castel Fusano). Que le tableau du Louvre ait constitué ou non un pendant au *Triomphe de Bacchus*, il est évident que cette œuvre très ambitieuse a marqué durablement Poussin. Ses dessins du début des années 1630 sur le même thème seraient inconcevables sans elle, de même que son grand tableau conservé à Kansas City. C'est précisément dans la période où il a collaboré à l'ouvrage de Ferrari que Poussin a jeté les bases de son premier style de maturité. Car aucune de ses *Bacchanales* n'aurait pu voir le jour s'il n'avait pas effectué d'abord tout le travail sur les personnages dansants accompli pour les peintures de Flore. La dernière phase du dialogue se déroule dans la lointaine Turin, sur un terrain iconographique complètement différent. Comme on le sait, Poussin a exécuté *Le Passage de la mer Rouge* et *L'Adoration du Veau d'or* avant 1634, pour Amadeo dal Pozzo, cousin de Cassiano, et ces tableaux faisaient pendant à deux scènes de l'histoire de Moïse peintes par Cortone⁵⁷. Poussin va bientôt continuer seul sur sa voie. Après avoir quitté le domaine de la mythologie et des métamorphoses, il aborde les thèmes plus graves de sa maturité, avec une manière de traiter les personnages, les motifs et les modes qui ne doivent rien à personne, sauf bien sûr en matière d'archéologie classique en général, et d'archéologie chrétienne en particulier. Il passe des jardins aux grands antiquariums de Rome. C'est seulement vers la fin de sa carrière qu'il renouera avec la mythologie, mais plus dans des jardins impeccables et attrayants comme ceux que cultivaient les Barberini, que décrivait Ferrari et qu'il représentait dans *L'Empire de Flore*. Désormais, on le sait, il prendra pour décor les champs mêmes de la Nature, où les dieux les plus puissants se jouent de l'homme et des revirements du destin.

Notes

* Les références mentionnées ainsi renvoient au catalogue d'exposition du Grand Palais, Paris, 1994-1995.

1. Voir J. Costello, « The Twelve Pictures Odered by Velasquez and the Trial of Valguarnera », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 237-284, où sont donnés les documents et une bibliographie antérieure. Concernant la déposition de Poussin, voir p. 275.
2. Thuillier, 1994, p. 248, n° 56.
3. Bellori (1672), 1976, p. 457.
4. Voir Worthen, 1979, pp. 576-578, utilement illustré par des reproductions p. 577.
5. J. Costello, *op. cit.* n. 1, p. 273.
6. Outre les bonnes analyses fournies par Blunt, 1966, pp. 78, 117-120, et Friedlaender, 1966, pp. 98, 126, on retiendra surtout les articles suivants : Panofsky, 1949, pp. 112-120; Kauffmann, 1965, pp. 92-100; Spear, 1965, pp. 563-567; Simon, 1978, pp. 56-67; Worthen, 1979, pp. 575-588; et Thomas, 1986, pp. 225-236.
7. Bellori (1672), 1976, pp. 441-442. Il renvoie de toute évidence respectivement aux tableaux de Dresde et du Louvre. Il convient peut-être de signaler que l'allusion de Sandrart à une Flore « *im Triumph tanzende* » se rapporte manifestement au tableau actuellement à Dresde. Voir J. Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Malerei-Künste* (1675), édition présentée par A.R. Peltzer, Munich, 1925, p. 258.
8. Spear, 1965, p. 565. Il note que Panofsky parle par erreur d'une fleur « rouge » (Panofsky, 1936, p. 224).
9. Sur la possibilité que la nymphe qui tient la vasque ne soit pas Écho, voir Friedlaender, 1966, p. 126, et la communication de M. Winner dans le présent ouvrage. Celle-ci fournit également l'analyse iconographique la plus convaincante que l'on ait proposée jusqu'ici pour l'ensemble du tableau.
10. Par exemple Worthen, 1979, p. 578.
11. Pour Worthen (1979, p. 579), ce personnage n'est autre que le Printemps.
12. Ces deux personnages ont pu être identifiés également avec Crocus et Smilax (*Métamorphoses*, IV, 283) : voir Friedlaender, 1966, p. 98.
13. Voir Worthen, 1979, pp. 579-583.
14. Ici, la principale référence doit être la description de la fête de Flore dans les *Fastes*, V, 183 sq. Voir également, comme le signale Kauffmann, la description de Proserpine errant sur une prairie sicilienne dans les *Fastes*, IV, 425 sq.
15. Voir les arguments en faveur de l'hypothèse Anguillara dans Worthen, 1979, et Thomas, 1986.
16. Simon, 1978, p. 63. Blunt écrit, à propos du *Triomphe de Flore* du Louvre, que « sans nul doute, les autres personnages sont censés représenter des héros bien précis du poème d'Ovide, mais ils sont trop vaguement indiqués pour être identifiables » (Blunt, 1966, p. 78). Ou, comme le remarque R. Spear, « si la véracité de Poussin est correcte quand il s'agit de fleurs bien déterminées, l'ambiguïté perceptible dans d'autres cas semble dénoter une équivoque volontaire. Ainsi, l'identification de Flore avec la rose est incertaine, car ces fleurs n'ont

rien de spécifique » (Spear, 1965, p. 566). Thomas, 1986, p. 227, résume ainsi les problèmes soulevés par des identifications précises avec des allusions de Marino : « De toute façon, Poussin aurait dû consulter les *Métamorphoses*, parce que les poèmes de Marino ne citent pas toutes les fleurs d'Ovide. Son *Europe* oublie Ajax, Adonis et Smilax; son *Adonis* laisse de côté Adonis et Smilax; la *Chanson de la rose* exclut Smilax. L'*Adonis* et la *Chanson de la rose* se bornent à énumérer les fleurs. L'*Europe* évoque quelques-unes des émotions et actions humaines des fleurs. C'est le contexte des fleurs qui démontre leur absence de rapport avec *L'Empire de Flore* de Poussin. [...] La présence, dans la peinture de Poussin, de Flore "mère des fleurs" et reine du jardin peut s'expliquer par les *Fastes* d'Ovide [V, 183 sq.]. »

17. Sur cet ouvrage, publié chez Jacopo Mascardi avec pour nom d'auteur Tobia Aldini, alors que Pietro Castelli en a rédigé la majeure partie, voir Paolo B. Nocchi et Ezio Pellegrini, « La collezione botanica del cardinale Odoardo », dans *Gli Orti Farnesiani sul Palatino*, sous la direction de G. Morganti, Rome, 1990, pp. 413-429.

18. Bellori (1672), 1976, p. 425; Passeri (1772), 1934, p. 324 (voir A. Blunt, 1966, p. 54); et Félibien, 1725, IV, Entretien VIII, p. 10.

19. Biblioteca apostolica Vaticana, Barb. lat. 4360, fol. 22-24; G. Magnanini, *Palazzo Barberini*, Rome, 1983, pp. 59-60 et 222.

20. G. Magnanini, *op. cit.* n. 19, p. 60. Biblioteca apostolica Vaticana, Barb. lat. 4360, fol. 55-56; et Barb. lat. 4360, fol. 22. Cité aussi dans G. B. Ferrari, *Flora, ovvero cultura di fiori*, Rome, 1638, pp. 136, 195, 389 et *passim*.

21. Par exemple Biblioteca apostolica Vaticana, Barb. lat. 1950, 4265, 4278 et 4283.

22. Voir L. Tongiorgi Tomasi, « Francesco Mingucci "giardiniere" e pittore naturalista. Un aspetto della committenza barberiniana nella Roma seicentesca », dans *Convegno celebrativo del IV centenario della nascita di Federico Cesi*, Acquasparta 1985, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1986, pp. 277-306; et Biblioteca apostolica Vaticana, Barb. lat. 4278, 4283, 4326 et 4434, entre autres, au sujet de Mingucci. Concernant Nicolas de La Fleur, voir les paiements relatifs à des dessins de fleurs sur parchemin, notés dans J. M. Merz, « Pietro Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom », *Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte* 8, Tübingen, Wasmuth, 1991, p. 327.

23. Biblioteca apostolica Vaticana, Barb. lat. 4265.

24. « *Quam averem Ferrarius ille omne eruditionis genere florentissimus atque adeo sapientiae flos hic adesset! qui nuper aureo sarculo Barberinos hortos tam ingeniose coluit, ut flores ipsos, rem alioqui caducissimam, eternitate donaverit: quam facile is nobis, quam docte singula florum nomina, naturas, viresque explicaret! quam suaviter, quam diserte disseret de Anemone, Adonidis ex sanguine nato, de Narcisso, ab aquea sui imagine jugulato, de Hyacintho, quem tellus sanguine rubefacta, "purpureum viridi genuit de cespite florem!"* » [Ovide, *Met.* III] (*Aedes Barberinae ad Quirinale, a comite Hieronymo Tetio Perusino descriptae*, Rome, 1642, p. 38).

25. G. B. Ferrari, *De florum cultura*, Rome, 1633; *Flora ovvero cultura di fiori*, Rome, 1638. Sur Ferrari et le *De florum cultura*, voir D. Freedberg, « From Hebrew and Gardens to Oranges and Lemons: Giovanni Battista Ferrari and Cassiano dal Pozzo », *Cassiano dal Pozzo, atti del seminario internazionale di studi*, sous la direction de

Francesco Solinas, Rome, 1989, pp. 37-72.

26. Par exemple Johannes Baptista Ferrarius, *Orationes*, Lyon, Rouille, 1625; Rome, Corbelletti, 1627; Rome, Facciotti, 1635; Venise, Bagioni, 1644; Cologne, Egmont, 1650; Londres, Roger Daniel, 1657; Londres, Redmaye, 1668. Je cite d'après l'édition londonienne de 1657.

27. « Vos quoque, communis amor, & cura gratissima, hortenses flores, dum totius anni vices perpetuo vere coronatis, ferrei temporis detersa rubigine, novum seculum forei nitore nominis coloratis. Inter flores nimirum regnare decuit regias apes Barberinas quarum mel urbanitas est. Age igitur, in hoc florum regno exornandis debita floribus audacior efflorescat oratio. Florentis hoc ingenii felix inventum fuit, ut ferreis moribus aetas decolor florum cultu reflorescere » (Ferrari, *op. cit.* n. 26, pp. 181-182).

28. « Vernis vestris coloribus perpetui veris novam felicitatem expingite » (*ibidem*, p. 184).

29. *Ibidem*, pp. 184-186.

30. Plus Ferrari s'étend sur les doux zéphyr du printemps, plus on songe à la peinture de Flore et Zéphyr évoquée par Félibien (1725, IV, p. 20), dont témoigne peut-être un dessin conservé au Louvre (Friedlaender-Blunt, p. 36, A60; Rosenberg et Prat, n° 43), mais que l'on peut être tenté d'identifier ici avec la Flore de Dresde, comme certains auteurs l'ont proposé.

31. T. Hanmer, *The Garden Book of Sir Thomas Hanmer*, Londres, 1933, p. 61.

32. « Sed quid ego veris flores enumerero? Enumerare qui possit innumerabiles ac singulares, tuos, Tranquille Romauli, florentissimos adeat hortos, qui proximo Vespasiani amphitheatri feliciores,

inuitato antiquitus miraculo perpetui veris theatrum sunt : ubi ludus non saeva hominum mors sed amabilis florum vita est : ubi curiosos oculos non morientium gladiatorum plaga funestre, sed nascentium rosarum purpura jucunde cruentat » (Ferrari, *op. cit.* n. 26, p. 187).

33. Ioannes Baptista Ferrarius, *Hesperides sive de malorum aureorum cultura et usu libri quatuor*, Rome, Herman Scheus, 1646. Sur cet ouvrage, voir D. Freedberg, *op. cit.* n. 25, et « Ferrari on the Classification of Oranges and Lemons », *Documentary Culture : Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII. Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman*, Florence, 1990, sous la direction d'E. Cropper, G. Perini et F. Solinas, Bologne, 1992, pp. 287-306.

34. Les lettres, dont je prépare une édition, se trouvent dans les archives dal Pozzo à la bibliothèque de l'Accademia nazionale dei Lincei. Des extraits des comptes des Barberini relatifs au *De florum cultura* sont utilement reproduits dans Merz, *op. cit.* n. 22, pp. 326-328.

35. Ferrari, *op. cit.* n. 20, p. 389.

36. Ferrari, *op. cit.* n. 33, p. 97. Sur cette illustration voir également D. Freedberg, *op. cit.* n. 25, pp. 55-60, et *op. cit.* n. 33, et le texte cité à la n. 37 *infra*.

37. Freedberg, cat. exp. Paris, Grand Palais, 1994-1995, pp. 62-68.

38. Même si l'attribution à Cortone des dessins des Offices et de Windsor censés se rapporter au *Saint Erasme* n'est plus soutenable, l'article que lui a consacré Giuliano Briganti reste très intéressant pour ce qui touche aux rapports entre Poussin et Cortone dans les années 1620 : Briganti, 1960, pp. 16-20. Voir également Blunt, 1966, pp. 85-88.

- Sur le rejet de l'attribution à Cortone des deux dessins de *Saint Érasme* traditionnellement rattachés à la commande du Vatican (reproduits dans Blunt, 1966, p. 87), voir L. Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peters*, thèse, New York, Columbia University, 1992, p. 502, n. 22, avec un résumé des publications sur la question.
39. Encore dans Thuillier, 1994, p. 248, n° 56. Voir G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Florence, 1962-1982.
40. Ferrari, *op. cit.* n. 25 (1633), p. 475; Ferrari, *op. cit.* n. 20, p. 473.
41. Florence, musée des Offices, cabinet des Estampes et des Dessins, n° 11759F, et New York, The Metropolitan Museum of Art, n° 61.2.1.
42. Ferrari, *op. cit.* n. 20, p. 467. « Mutationum omnium Daedalum [sic] » (Ferrari, *op. cit.* n. 25 (1633), p. 469).
43. « *Legite iam florum avidi mortales, inter flores artificose coloratos ornandae veritati natam, floridulam fabellam* » (Ferrari, *op. cit.* n. 25 [1633], p. 468). « *Leggete hora, o mortali bramosi di fiori, una fiorita favoletta, nata in mezo agli stessi fiori artificiosamente colorita, per abbellire la verità* » (Ferrari, *op. cit.* n. 20, p. 466).
44. Spear, 1965, pp. 564-569.
45. *Ibidem*, pp. 566 et 569. Il faut peut-être noter ici que le véritable ancêtre de ce personnage, et par conséquent de la *Flore* de Dresde, est évidemment la *Flore Farnèse*. Après ma communication lors du colloque, Henry Keazor fit l'importante observation que la figure de *Flore* du tableau de Dresde doit grandement, notamment dans la position du pied, à la figure de l'*Allégresse* de Ripa, qui est décrite de façon assez significative comme étant vêtue de vert ... et dansant dans un pré fleuri (« *vestita di verde ... prontamente mostri di ballare in un prato pieno di fiori* »), Cesare Ripa, *Iconologia*, Sienne, 1613, pp. 18-20. Pour cette information de poids et son illustration, voir H. Keazor, *Kunst Chronik*, août 1995, p. 352.
46. Blunt, 1966, p. 113, n° 155. Kauffmann, 1965, p. 96, signale que c'est Pierre Francastel qui a été le premier à faire ce rapprochement.
47. Kauffmann, 1965, p. 93 et fig. 2.
48. Une source d'inspiration plus lointaine, pour les couronnes et l'hermès, pourrait être la gravure du *Triomphe de Priape* exécutée par le Maître au Dé d'après Jules Romain (reproduite dans Blunt, 1966, p. 137, fig. 128).
49. J. M. Merz, *op. cit.* n. 22, p. 299.
50. Thuillier, 1994, p. 248, n° 56. Voir aussi G. Briganti, *op. cit.* n. 39.
51. J. M. Merz, *op. cit.* n. 22, pp. 96-98 et 299.
52. Le 30 septembre 1631, F. G. Greuter a reçu 21 écus du comptable des Barberini, pour la gravure de l'« *historia Rosa* » (Merz, *op. cit.* n. 22, p. 327), qui doit être à mon avis la *Danse de Vertumne* de Cortone, exécutée par conséquent au plus tard à cette date. On notera également que l'autre personne très souvent citée dans les comptes relatifs aux travaux préparatoires pour les illustrations du *De florum cultura*, si utilement rassemblés par Merz, est Niccolò della Flora, sûrement le Nicolas de La Fleur (ou Nicolas Robert) que Poussin connaissait bien à l'époque.
53. Bellori (1672), 1976, p. 425; Passeri (1772), 1934, p. 324 (voir Blunt, 1966, p. 54); et Félibien, 1725, IV, *Entretien VIII*, p. 10.
54. Voir par exemple Blunt, 1966, pp. 85-88. Mais voir aussi Rice, *op. cit.* n. 38, p. 502.

55. Sur la *Polyxène*, voir D. Posner, « Pietro da Cortona, Pittoni, and the Plight of Polyxena », *Art Bulletin*, LXXIII, 1991, pp. 399-414.

56. Vaduz, collection Ratjens, reproduit dans J. M. Merz, *op. cit.* n. 22, fig. 334. La composition est également connue par une peinture de Romanelli reproduite dans *ibidem*, fig. 336.

57. L'inventaire des collections d'Amadeo dal Pozzo, dressé en 1634, est présenté, avec une bonne analyse de ces peintures (toutes sur des thèmes liés à l'histoire de Moïse, dans R. Ferretti, « A Preparatory Drawing for One of the dal Pozzo Paintings of Scenes from the Life of Moses », *The Burlington Magazine*, 127, 1990, pp. 617-620. Voir aussi J. M. Merz, *op. cit.* n. 22, p. 219.



Fig. 1
Nicolas Poussin
L'Empire de Flore
Toile, 1,31 x 1,81
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldgalerie.

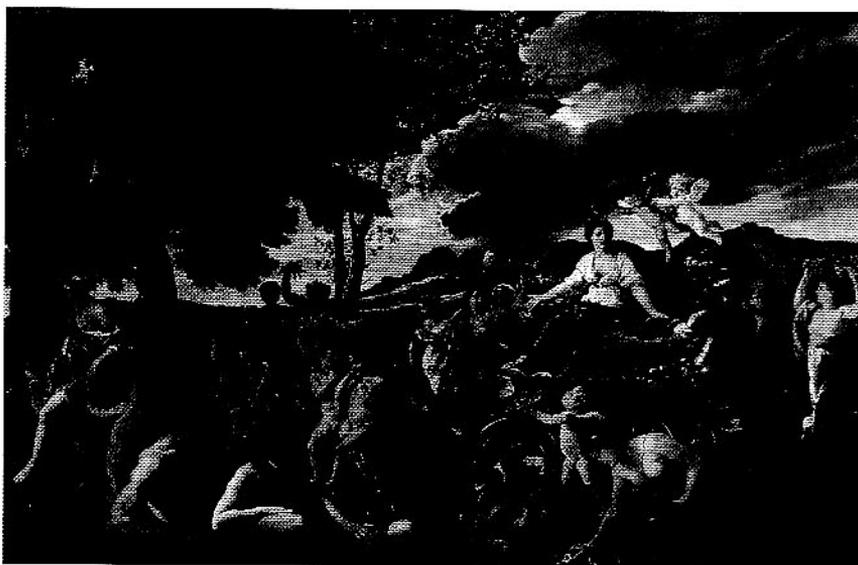


Fig. 1
Nicolas Poussin
Le Triomphe de Flore
Toile, 1,65 x 2,41
Paris, musée du Louvre.



Fig. 3
F. G. Greuter
d'après Pierre de Cortone
La Danse de Vertumne
extrait de G. B. Ferrari
De Florum Cultura,
Rome, 1633, p. 47.



Fig. 4
Pierre de Cortone
Vertumne
Florence, musée des Offices, cabinet
des Estampes et des Dessins.



Fig. 5
Pierre de Cortone
La Danse de Vertumne
New York, The Metropolitan
Museum of Art.



Fig. 6
Nicolas Poussin
L'Empire de Flore
Windsor Castle, The Royal Library, 11983.



Fig. 7
Nicolas Poussin (?)
L'Empire de Flore
Toile, 1,31 x 1,81
Windsor Castle, The Royal Library, 11878.



Fig. 8
Maître LD d'après Primatice
Le Jardin de Vertumne
Burin.



Fig. 9
F. G. Greuter
d'après Pierre de Cortone
Frontispice du
De Florum Cultura,
Rome, 1633.