

Gaspard Dughet : sa conception de la nature et les fresques du palais Colonna

Marie-Nicole Boisclair

Volume 12, numéro 2, 1985

Proceedings of the Symposium on The Roman Tradition in Wall Decoration, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 June 1984
Comptes Rendus du Symposium sur La tradition romaine dans la décoration murale, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 juin 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073673ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073673ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boisclair, M.-N. (1985). Gaspard Dughet : sa conception de la nature et les fresques du palais Colonna. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 12(2), 215–226. <https://doi.org/10.7202/1073673ar>

Gaspard Dughet : sa conception de la nature et les fresques du palais Colonna

MARIE-NICOLE BOISCLAIR

Université Laval, Québec

À la fin de 1668, Gaspard Dughet avait terminé la décoration d'un petit salon du *romitorio*, au rez-de-chaussée du palais Colonna sur la Place des Saints-Apôtres à Rome¹. Ses paysages couvrent la surface des murs, divisés en baies d'inégales largeurs par des colonnes en trompe-l'oeil de G.B. Magno. Lorsqu'il entre par la porte de l'alcôve, le visiteur privilégié admire dans le paysage qui se trouve à sa gauche (Fig. 1b) comment la frondaison d'un grand arbre décrit

un arc enfermant lac et vallée dans un ovale. Mais plus stupéfiant est le paysage d'une singulière beauté qui lui fait face (Fig. 1a) : un gigantesque rocher s'y dresse, à demi-couvert d'arbres, au pied duquel une minuscule figure pêche à la ligne au bord d'un lac. Au xvii^e siècle, cette composition défiait tout ce à quoi les paysages traditionnels – tableaux de chevalet et fresques – avaient habitué les amateurs. À cette vision d'une surprise audace par sa sobriété, suc-

FIGURE 1A, B. Gaspard Dughet. *Paysage avec un pêcheur solitaire*, gravé par J. Cunego; *Vallée avec lac et un grand arbre*, gravé par J. Cunego.

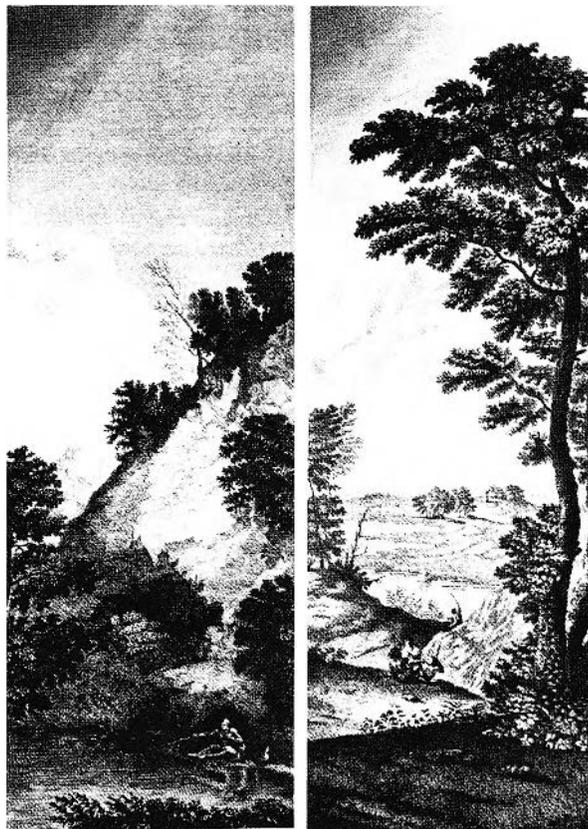


FIGURE 2A, B. Gaspard Dughet. *Forêt avec une jeune femme*, gravé par J. Cunego; *Paysage avec lac de montagne et barque*, fresque, Palais Colonna, Rome.



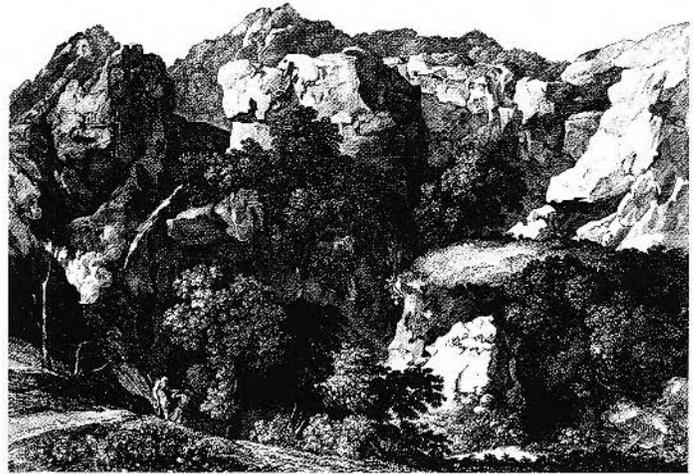


FIGURE 3A, B. Gaspard Dughet, *Paysage avec lac de montagne*, gravé par F. Giuntotardi; *Paysage rocheux avec une grotte*, gravé par F. Giuntotardi.

cède le spectacle d'un grandiose panorama où le motif alterne entre une nature primitive, parfois austère, et une nature aux lignes plus douces, davantage marquée par l'intervention de l'homme.

À la sortie de l'alcôve, le paysage de gauche (Fig. 2b) étale un majestueux lac de montagne traversé par une barque; au premier plan, deux personnages mûsardent près d'un arbre cassé. Dans le paysage de droite (Fig. 2a), une jeune femme se promenant dans un sentier sinueux émergeant d'une forêt épaisse, avance vers le paysage rocheux sur la paroi longitudinale adjacente. Peu engageant au premier regard, ce paysage rude (Fig. 3b) dissimule une cascade qui écume en heurtant les pierres, un couple descendant vers un fourré et des amants dans une grotte sombre. Ces rochers stériles décroissent pour ne plus former qu'une chaîne traversant le paysage

suivant, telle une muraille séparant l'arrière-vallée du lac de montagne au premier plan. De nouveau, des flâneurs s'y prélassent et une barque sillonne l'eau calme (Fig. 3a). Dans la troisième section plus étroite, la chaîne rocheuse fuit dans le lointain, derrière le panorama.

Ce panorama se poursuit sur la paroi côté jardin (Fig. 4). Plus encore que dans les vues précédentes, la perspective s'enfonce dans la distance. Les figures, microscopiques dans le paysage de gauche, gagnent un peu de volume dans celui de droite. Dans les deux compositions, les motifs architecturaux, disséminés ici et là dans les arrière-plans, témoignent de l'activité humaine. Ces deux vistas sont coupées par une fenêtrée en « alcôve », flanquée de part et d'autre, sur les jouées, d'un paysage encadré d'une arcade feinte simulant une fenêtre. Dans le premier de ces paysages, un pêcheur solitaire descend un sentier en déclive, son filet sur l'épaule (Fig. 4b). Dans le second, une petite bourgade se profile à flanc de colline, devant deux hommes commentant un incendie qui y sévit (Fig. 4c). Les deux fresques présentent une ordonnance semblable, les diagonales de l'une étant orientées vers l'horizon du jardin réel, celles de l'autre vers l'horizon du paysage sur le mur contigu à droite.

Sur la dernière paroi longitudinale, les trois paysages déploient un vaste panorama, mais cette fois d'une nature plus familière, moins sauvage et accidentée, exploitée et aménagée par l'homme (Fig. 5).

Cet ensemble impressionnant, dans lequel l'histoire de l'art ne décèle qu'une fonction purement décorative, est celui qui révèle le mieux, après le cycle

1 S.J. Bandes, « Gaspard Dughet's frescoes in Palazzo Colonna, Rome », *Burl. Mag.*, cxxii (1981), p. 77-89. Toutes les fresques n'ayant pas été photographiées, nous devons nous en remettre aux gravures pour illustrer tout le cycle. En 1781, Joseph Cunego grava neuf fresques. Chacune de ses eaux-fortes porte la lettre suivante : *Joseph Cunego del. et scul. Romae 1781. / Pinxit in pariete Gaspar Pussinus Romae. / In Aedibus Excell. Princ. Columna Mag. Comesta. Reg. Neap. / Romae es. Calcografia R.C.A.* Deux autres gravures sont datées de 1782. Les gravures verticales varient entre 50,2/55,5 cm de haut et 12,6/40 cm de large. Les deux gravures horizontales font 14,5 × 38,5 cm. À son tour, Filippo Giuntotardi publia une autre série de gravures d'après ces fresques dans son recueil de 1813 : *Filippo Maria Giuntotardi. Dodici Paesi dipinti sul muro in uno dei saloni del Palazzo Colonna da Gaspare Poussin, Roma 1813*. Ces gravures ont deux formats : 25,7 × 34,7 cm ou 34,9 × 25,5 cm.



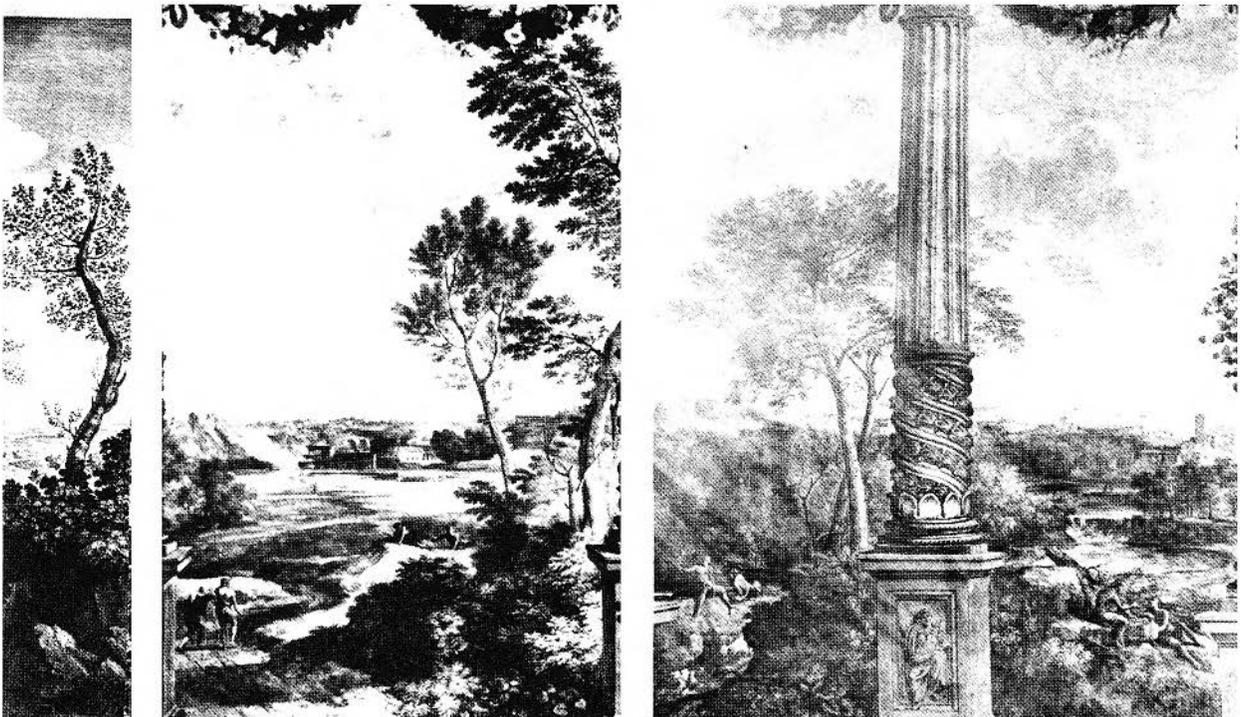
FIGURE 4A, B, C, D. Gaspard Dughet, *Paysage panoramique*, gravé par J. Cunego: *Paysage au pêcheur au filet*; *Paysage avec une bourgade sur le flanc d'une colline* et *Paysage au rocher percé avec trois hommes*, fresques, Palais Colonna, Rome.

des fresques de l'église Saint-Martin-des-Monts, l'envergure du talent du Guaspre. Il résume son évolution depuis sa jeunesse et prélude à la simplicité de ses toutes dernières oeuvres. Le cycle Colonna apparaît comme la synthèse inédite d'une conception métaphysique longuement mûrie.

La connaissance de la pensée philosophique de Poussin a toujours empêché de soupçonner la véritable dimension de la réflexion de Dughet. Les pré-

jugés en faveur de Poussin ont trop facilement mené à la conclusion hâtive que Dughet ne dépassait pas le niveau d'une réinterprétation plus ou moins affaiblie de son aîné. Notre propos n'est pas de disputer la valeur du premier, mais d'essayer de jeter une lumière nouvelle sur celle du second, en démontrant ce qu'elle partage avec Poussin et ce qu'elle possède d'original. Formé sous l'égide de son beau-frère déjà réputé, à l'époque où jeune adolescent il devait s'in-

FIGURE 5A, B, C. Gaspard Dughet, *Paysage*, gravé par J. Cunego: *Paysage aux quatre hommes* et *Paysage aux quatre hommes et cascade*, fresques, Palais Colonna, Rome.



terroger sur la signification de l'univers, stimulé en cela par un maître qui dut l'encourager dans cette voie, privilégié en quelque sorte parmi les apprentis-peintres de sa génération, il est quasi inconcevable que Gaspard Dughet soit demeuré totalement indifférent et à l'écart de tout système philosophique. En outre, les échanges d'opinions entre les deux beaux-frères reprirent (à supposer que l'histoire eut raison de parler de rupture après le départ de Gaspard de l'atelier de Nicolas) après le retour de Poussin, rentré de Paris à la fin de 1642. La décennie 1646-1655 constitue une période charnière au cours de laquelle ils s'influencèrent mutuellement². En rapportant que des *professori* conversaient d'égal à égal avec lui, Pascoli³ attire d'ailleurs l'attention sur la science et la sagesse du paysagiste.

Nulle mention malheureusement des lectures du Guaspre. Force est de nous en remettre principalement à des œuvres qui transmettent le témoignage visuel d'une pensée qui s'est lentement cherchée, pour finalement accéder à une conception dont l'origine remonte aux grandes cosmogonies antiques. À travers ses formes plastiques, pertinemment choisies et savamment disposées, nous découvrons le répertoire de sa pensée symbolique, hermétique à ceux qui ne s'arrêtent qu'aux apparences. Pour l'observateur moyen, Gaspard Dughet s'est uniquement complu à la transcription d'une nature primitive et grandiose, poétique et séduisante, à la combinaison de motifs considérés pour eux-mêmes, sans autre préoccupation. À cette vision, nous objectons que l'artiste, au contraire, s'efforça à la représentation de la nature gouvernée par un principe universel que l'ère matérialiste devait oublier, celui de la Beauté immanente. L'ensemble de son œuvre l'illustre magnifiquement ; le cycle Colonna en est une magistrale démonstration. La nature, telle qu'il la déploie, exprime la beauté harmonique de l'univers au moyen de la loi des analogies cosmiques.

2 Les fonds de paysage que Gaspard exécuta dans les deux tableaux de Charles Le Brun, qui accompagna Poussin lors de son retour à Rome en 1642, la *Déification d'Enée* (Musée des Beaux-Arts, Montréal) et l'*Allégorie du Tibre* (Musée Départemental, Beauvais) fournissent la preuve irréfutable de ses bons rapports avec Poussin après son retour de Naples avant Pâques 1646. Nous avons déjà démontré (*Storia dell'Arte*, 53, 1985, p. 93, n.24) comment le *Paysage avec l'Ascension d'Elie* que Dughet exécuta avant 1647 présente un schéma de composition très proche du *Paysage avec les Funérailles de Phocion* de Poussin en 1648 (voir note 10 ci-dessous). Gaspard semble donc devancer Poussin dans sa première série de paysages carmes. Par la suite, Poussin reprend le pas jusqu'à ce que leur démarche accuse des divergences de plus en plus grandes à partir de 1655 environ, avant de se rapprocher, jusqu'à un certain point, à nouveau au début des années 1660. Pour les illustrations des fresques de l'église Saint-Martin-des-Monts, voir S.J. Bandes, «Gaspard Dughet and San Martino ai Monti», *Storia dell'Arte*, xxvi (1976), fig. 1-17.

3 L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni* (Rome, 1730), t. 1, p. 63.

4 E. Lévi, *Dogme et rituel de la Haute Magie* (Paris, 1977), p. 61.

«La forme est proportionnelle à l'idée», écrit Éli- phas Lévi⁴ ou, pour le dire autrement, à toute idée correspond une forme qui est son symbole. Du motif le plus humble, le moins pictural en apparence, à l'immensité spatiale, tous les objets de la nature sont susceptibles de fournir le symbole approprié à la concrétisation d'une idée. Par le choix judicieux de ses symboles, Gaspard Dughet parvient à matérialiser sa conception métaphysique de la nature, laquelle demeure fidèle à son équilibre primordial à travers ses constantes mutations et le cycle perpétuellement renouvelé de ses morts et de ses renaissances. Même les figures qu'il introduit dans ses paysages n'appartiennent à aucune époque, à aucune région : elles sont anonymes comme la nature elle-même, universelles en incarnant les hommes de tous les temps. Les vêtements qui les habillent, des tuniques vaguement à l'antique, ne doivent pas tromper : elles traduisent moins l'intention d'une référence à des temps révolus que l'idée d'une continuité ininterrompue. À travers le passage des temps, l'homme demeure fondamentalement le même. Sans recourir à la fable mythologique ou à l'allégorie, Dughet déchiffre pour nous l'énigme de la nature, au sein de laquelle une fraction de l'humanité, plus ou moins importante selon les siècles, a toujours su vivre en harmonie dans une sorte d'âge d'argent inaltérable⁵.

Pour comprendre l'originalité de la démarche de Dughet, il convient de revenir un moment en arrière, sur la théorie de la *mimesis* et la pensée de Poussin⁶. Les fresques de Dughet dans l'église Saint-Martin-des-Monts (Fig. 6) illustrent comment le paysage pouvait être un véhicule adéquat pour exprimer une idée et un sentiment nobles, voire même servir une polémique religieuse, sans pour autant devoir s'astreindre à l'application rigoureuse de principes théoriques formels. Et cependant, au début des années 1650, ses compositions adhèrent à la doctrine de l'imitation de la nature telle que Poussin la pratiquait à l'époque, appuyée sur une rhétorique qui «insistait moins sur l'art de tromper la vue que la force de l'imagination⁷».

5 Nous ne croyons pas que le propos de Gaspard fut d'illustrer le rêve nostalgique d'un âge d'or perdu, mais plutôt de représenter une nature harmonieuse et de démontrer qu'il est toujours possible pour l'homme d'accorder son désir de bonheur avec le sien, à la condition de consentir à en percevoir la beauté intrinsèque en dépit de ses imperfections.

6 Au départ, nous savons que Gaspard savait lire puisque Baldinucci laisse entendre qu'il fréquenta l'école jusqu'à son entrée dans l'atelier de Nicolas, ce qui eut lieu au plus tard en 1631 (*Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua...*, Florence, 1728, iv, p. 473). Dans la mesure où nous ignorons les auteurs qu'il a pu lire, et même s'il a lu quelque ouvrage, Poussin demeure notre principal point de référence en regard des hypothèses que nous pouvons formuler sur ses connaissances d'origine littéraire. Mais d'autres artistes ont également pu l'influencer en ce sens : Bernini et Pietro Testa, avec qui nous savons qu'il fut en contact, et dont la culture est bien connue.

7 J. Thuillier, «Doctrines et querelles artistiques en France au XVIII^e siècle : quelques textes oubliés ou inédits», *Archives de l'Art français*, nlle per., xxiii (1968), p. 132.

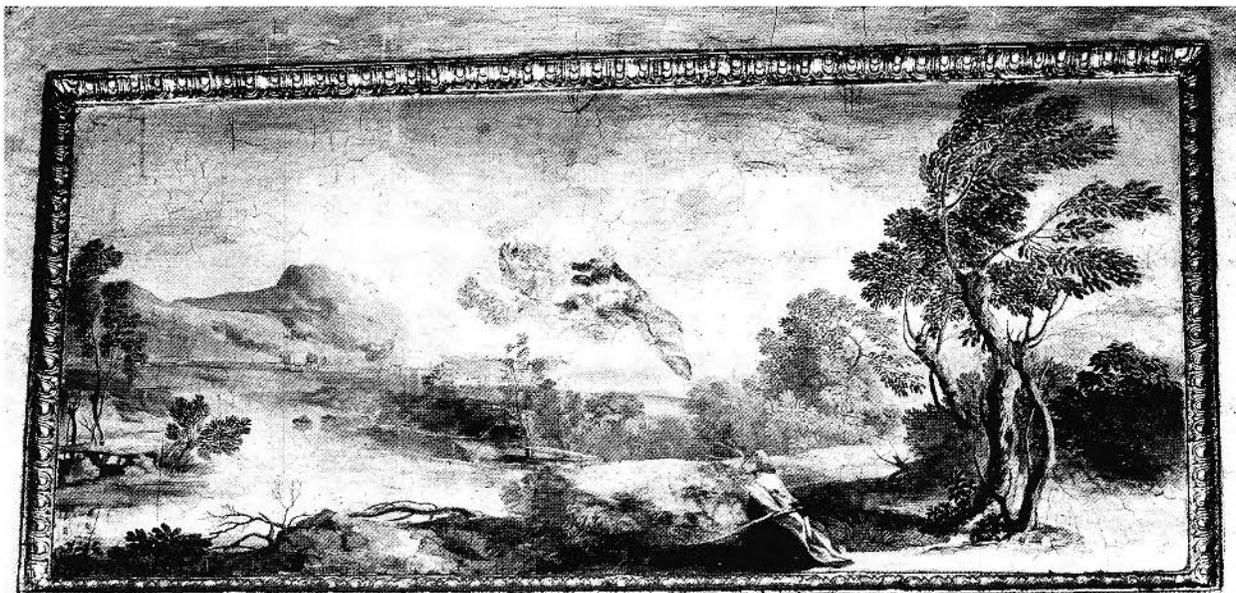


FIGURE 6. Gaspard Dughet, *Ascension d'Elie*. Rome. église Saint-Martin-des-Monts.

Au XVII^e siècle, le principe premier de la théorie des *belles Idées* que Bellori devait formuler⁸ recommandait de sélectionner les plus beaux motifs de la nature et de mettre de l'ordre dans sa « confusion » en les réorganisant pour obtenir une image idéalement belle, à laquelle la nature devrait correspondre si elle était parfaite. Ainsi la peinture exigeait la synergie de l'invention et de l'imitation au nom d'une idée de la beauté dont la norme demeurait subjective mais qui devait atteindre l'universel. De sorte que même dans la peinture de paysage, le motif perdait son individualité au profit de l'ensemble qui l'intégrait et contribuait au sentiment prévalent de l'œuvre.

La nature devant être la source de l'idée, Poussin et Dughet dessinèrent beaucoup devant le motif⁹. Dès 1648 toutefois, la structure purement rationnelle des paysages de Phocion de Poussin¹⁰ trahit la pratique d'atelier et indique un passage de l'*Idée* d'Aristote à celle de Platon. Ce n'est en effet pas la nature qui, ici, lui suggéra ses paysages au départ. Bien au contraire. Il s'en fit une idée préalable à partir du sujet et de son contenu moral. Ensuite seulement, il chercha les modèles permettant de lui donner forme, et la nature réelle n'en fut pas l'unique source¹¹. Mais rappelons, à la suite de A. Blunt, que pour Poussin il n'y avait pas de distinction entre raison et nature du fait que, dans la philosophie stoïque, le *Logos* comprend les *qualités* de tous les étages inférieurs du monde sensible. Les tableaux de Phocion utilisent le paysage comme symbole pour la représentation visuelle de concepts invisibles en eux-mêmes. Par rapport au paysage pur, ils n'ont de ce genre que les apparences extérieures, leur intention étant fondamentalement autre. Ce sont des allégories des sentiments humains, dans lesquelles les protagonistes du drame n'ont pas une importance plus grande que les autres éléments de la composition¹².

Sur le concept de l'observation sélective se greffent ceux de l'ordre et de l'expression des passions, pareillement transférés de la peinture d'histoire à celle du paysage, dont les tableaux de Phocion et le *Paysage avec Pyrame et Thisbé*¹³ de 1651 (Fig. 7) de Poussin demeurent les exemples les plus éloquents. Or c'est approximativement à la même époque, entre 1653 et 1655, que Dughet exécuta des paysages dont la structure et le sentiment s'apparentent le plus à ceux de son aîné, au point qu'ils furent assez souvent attribués à ce dernier. Le *Paysage au prophète désobéissant du Havre*¹⁴ (Fig. 8) en témoigne : l'ordonnance y est

8 G.P. Bellori, « L'Idée del Pittore. Dello Scultore e Dell'Architetto, Scelta Delle Bellezze Naturali Superiore Alla Nature », in *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni* (Rome, 1672), t. 1, p. 3-13. Voir aussi E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory* (New York, 1968), p. 15.

9 L'attribution des dessins de paysages à Poussin suscite encore de nombreuses controverses. Le chapitre de J. Shearman in A. Blunt et W. Friedlaender, *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné*, IV (Londres, 1963), est loin de rencontrer l'unanimité. L'étude est à reprendre, largement à la lumière de Dughet.

10 Les deux tableaux datent de 1648: *Paysage avec les Funérailles de Phocion*, Oakly Park, Earl of Plymouth; *Paysage avec la femme de Phocion recueillant les cendres de son époux*, Prescott, Earl of Derby; voir A. Blunt, *Nicolas Poussin* (New York, 1967), pl. 176-177.

11 A. Blunt, « The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin », *Jour. Warb. and Court. Inst.*, VII (1944), p. 162-163.

12 J. Thuillier, « Le paysage dans la peinture française du XVII^e siècle: de l'imitation de la nature à la rhétorique des « belles idées », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 29 (1977), p. 61-62.

13 Francfort, Städtisches Kunstinstitut. Voir J. Thuillier, *L'opera completa di Poussin* (Milan, 1974), pl. coul. XLVII.

14 Voir *Nicolas Poussin*, Actes du colloque Poussin publiés sous la direction de A. Chastel (Paris, 1962), II, fig. 368. L'épi-

plus rationnelle et le sentiment plus mesuré. Dughet ne consent toutefois pas à assujettir totalement la nature à un processus de géométrisation intellectuelle, pas plus qu'il ne partage l'approche anthroposcopique de Poussin. Chez lui, la nature demeure étrangère aux misères humaines : aucune bourrasque ne secoue les arbres et pas d'éclair foudroyant les palais. Alors que Nicolas subordonne tout à l'expression du tragique, Gaspard préserve le rapport primordial entre l'homme et la nature. Dans son paysage, la mort expiatoire du prophète est un accident, significatif pour l'humanité, négligeable dans le cours de la vie cosmique. Il s'en tient à un paysage crépusculaire suggéré par le texte biblique.

Ces tableaux permettent de saisir les ressemblances et les dissemblances de la pensée des deux peintres. Les deux admettent que l'homme est le microcosme du macrocosme, que tous les échelons de l'univers sont reliés entre eux par un Principe se manifestant par la loi des correspondances. Tous deux considèrent indispensable la connaissance de la nature. Et puisque Dughet, dans une certaine mesure, embellit celle-ci dans ses compositions, on peut en déduire qu'il accepte le principe de l'esprit humain agissant sur la nature qui l'environne, bien qu'il ne l'exprime pas d'une façon aussi évidente que Poussin. Si le fondement de cette conception les rallie à la tradition ésotérique¹⁵, ils divergent entre eux quant à leurs modes d'expression. Poussin met l'accent sur l'homme en partant du principe de l'imperfection de la nature, susceptible de grandeur mais aussi de déchéances qu'il faut corriger. En insistant sur la ligne qui définit les contours, il symbolise l'entendement qui doit diriger les conduites. D'un tempérament plus optimiste, Gaspard se penche sur la

nature. En spectateur ému et fasciné, il en observe et scrute la vie intime pour en découvrir les secrets qui se déroberont. Sur le plan technique, la fluidité de sa touche fond les formes et les couleurs dans une unité parfaite symbolisant l'harmonie de l'univers.

Compte tenu d'une prédisposition innée, qui donc poussa Dughet à s'orienter dans une voie qui l'éloignait de son maître ? Un des premiers noms qui viennent à l'esprit est celui de Tommaso Campanella. Protégé du cardinal Francesco Barberini et de Cassiano dal Pozzo, il vécut à Rome de 1626 à 1634, soit précisément au moment de l'apprentissage de Guaspre chez Poussin¹⁶. Sa philosophie naturelle, qui fit grand bruit à l'époque, pouvait plaire au jeune homme dont les tableaux de la maturité paraissent en effet en révéler un écho : Campanella reprend à son compte la loi des analogies qui, chez le peintre, commande le choix des motifs et leur organisation. On pourrait aussi penser que c'est la conception de Campanella du soleil comme source de vie et de mouvement qui explique la distribution des lumières rythmant les compositions de Dughet. Mais là s'arrêtent les coïncidences. Si le paysagiste intègre l'homme dans un univers qu'il ne contrôle pas, l'accord harmonieux qu'il affirme entre la nature et l'homme s'oppose à la conception de l'être humain faible et souvent méprisable de Campanella¹⁷.

Les idées que Dughet partage avec ce philosophe pourraient bien lui avoir été inspirées d'autres sources. La possibilité que Poussin ait exécuté ses dessins pour l'illustration du *Trattato* de Léonard de Vinci peu avant 1635¹⁸ est d'importance capitale pour la connaissance de l'évolution de la pensée de Dughet. Car s'il en fut ainsi, celui-ci a pu se familiariser très tôt avec la théorie du peintre florentin. Et s'il

sode de Pyrame et Thisbé figure dans un tableau de Gaspard à la Walker Art Gallery de Liverpool ; (voir A. French, *Gaspard Dughet called Gaspar Poussin 1615-1675*, exposition Kenwood, Londres (The Iveagh Bequest, 1980), fig. 10. Le thème étant identique à celui du tableau de Poussin, nous percevons mieux ce qui les sépare : dans le paysage de Dughet, il n'y a aucune réciprocité entre la douleur humaine et l'indifférence de la nature. À l'inverse, lorsque celle-ci se déchaîne dans les tableaux de Gaspard, elle terrasse les hommes au même titre que les autres éléments qui la compose ; voir la *Tempête* de Chatsworth, dans French, fig. 19. Dans cette conception de la nature, il rejoint Léonard à propos de qui A. Chastel écrivait dans *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (Paris, 1961), p. 418 : « Si l'âme du vivant, la chaleur et la lumière s'identifient dans le gouvernement de l'univers. L'homme se découvre lui-même comme un accident au sein du cosmos dont il n'est pas le foyer ».

15 La tradition égyptienne, enseignée en Grèce par Pythagore, a toutefois subi de nombreuses et importantes déviations. Selon R. Guénon, historien de la tradition ésotérique, ce sont les écrits de Platon qui, en Occident, la conservent sous sa forme la plus pure, mais forcément d'une manière incomplète, la science ésotérique étant par définition gardée secrète. À propos de la connaissance hermétique des pythagoriciens, voir R. Guénon, *Mélanges* (Paris, 1976), p. 48-57.

16 Les paysages tardifs de Nicolas révèlent l'influence de Campanella qu'il dut personnellement connaître. Voir Blunt, *Nicolas Poussin*, p. 327-331.

17 Voici quelques exemples de ses vers illustrant cette conception, cités d'après J.R. Charbonnel, *La pensée italienne au XVI^e siècle et le courant libertin* (Paris, 1919), p. 591 : « L'univers est un animal grand et parfait, statue de Dieu faite à son image, et qui rend hommage à Dieu. Nous sommes des êtres imparfaits, une misérable famille qui vivons et habitons dans le ventre du monde » (*Sonnet de l'Univers*). « Le monde est un animal immense dans le sein duquel nous vivons comme vivent les vers dans notre corps » (*Cité du Soleil*). Et cités d'après l'édition traduite et précédée d'une introduction par Alexandre Zévaes, *La cité du Soleil* (Paris, 1982), p. 19 : « Le peuple est une bête changeante et grossière, qui ignore sa force, supporte les coups et les fardeaux les plus lourds. Il se laisse guider par un faible enfant qu'il pourrait renverser d'une secousse. »

18 D. Mahon, « Poussin au carrefour des années trente », *Actes du colloque Poussin*, t. 1, p. 254-255, n. 18. Si Poussin exécuta effectivement ces dessins à cette date, Dughet en fut témoin puisqu'il ne quitta pas l'atelier de son beau-frère avant Pâques de cette année-là. Des discussions eurent certainement lieu entre eux, et Dughet pourrait fort bien avoir lu de nombreux passages du traité, notamment ceux ayant trait au paysage. Dans la mesure où nous ignorons si Dughet connaissait le latin, il est impossible de dire si l'hypothèse qu'il ait lu les ouvrages de Campanella est défendable.

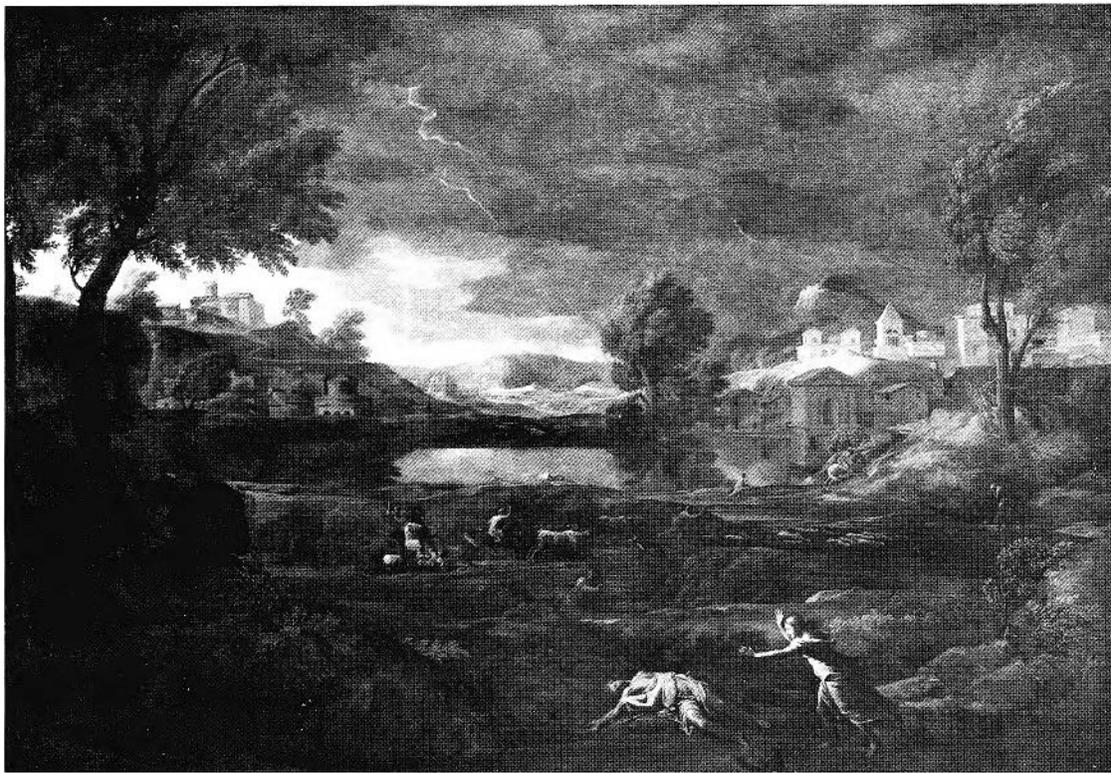


FIGURE 7. Nicolas Poussin. *Paysage avec Pyrame et Thisbé*. Francfort, Städelsches Kunstinstitut.



FIGURE 8. Gaspard Dughet, *Paysage au prophète désobéissant*. Le Havre, Musée des Beaux-Arts.

est indiscutable que la conception du Guaspre dut s'informer à des sources variées, il semblerait que ce soit avec celle de Léonard qu'elle montre le plus d'affinité.

Les théories de l'imitation de la nature qui avaient été élaborées depuis le Quattrocento introduisaient fréquemment des notions issues de la science hermétique dans leur prose. Et Léonard n'en fit pas autrement. De sorte que faire abstraction de ce contenu ésotérique lorsqu'on les étudie risque d'empêcher la compréhension de leur véritable portée. Les tableaux aussi bien que les écrits de Léonard prouvent qu'il ne considérait pas la peinture comme une copie exacte de la nature tangible. Pourtant, dans ses notes, il invite souvent les peintres à une imitation fidèle : « Un tableau est d'autant plus louable qu'il est conforme à la chose imitée », ou encore : « L'imagination est à la réalité ce que l'ombre est au corps qui la projette »¹⁹. L'interprétation textuelle de ces paroles mène à la conclusion d'une contradiction. Mais l'ambiguïté de sa pensée disparaît si on entend qu'il signifiait l'imitation de la vie intérieure qui modèle les apparences sensibles. Il ne prend donc le mot nature ni dans son sens littéral ni dans le sens de *Logos* comme le fera Poussin, mais dans son sens caché désignant la vie intérieure et dont l'intelligence des mécanismes passe nécessairement par les sens²⁰.

Les grandes cosmogonies définissant l'Être suprême comme l'Unité primordiale se reflétant dans l'harmonie universelle légitimaient l'imitation de la nature. La Genèse elle-même (1, 27) répète ce concept en disant : « Dieu créa l'homme à son image ». L'homme étant le résumé de la création, il s'ensuit que toute la création est aussi à l'image de Dieu. Ainsi

se trouvait justifiée la conviction que l'imagination humaine ne pouvait introduire plus d'ordre et de beauté dans la nature que le Créateur lui-même ne l'avait fait. Pour défendre l'idée de la supériorité du génie du peintre participant du divin Génie dans son acte créateur, Léonard s'appuie en outre sur l'*Ut Pictura Poesis* d'Horace mais davantage encore sur Pythagore en affirmant que la peinture doit être le « reflet de l'harmonie universelle »²¹. D'ailleurs, la poésie étant reliée à la théorie des nombres, l'aphorisme d'Horace renvoie au grand arcane condensé dans la *table d'émeraude*, à la base de la cosmogonie platonicienne formulée d'après Pythagore : « Ce qui est supérieur est comme ce qui est inférieur, et ce qui est en bas est comme ce qui est en haut pour former les merveilles de la chose unique »²². Avant Léonard, Alberti avait déjà réaffirmé le lien entre cette loi des correspondances involutives et évolutives et les arts plastiques²³. Vinci en fit le fondement de sa théorie du mouvement ininterrompu.

Ainsi définie, l'harmonie de l'univers est la Manifestation divine qui a « tout réglé avec nombre, poids et mesure », dit le livre de la Sagesse (x1, 20). Ces trois termes possèdent avant tout une signification symbolique et initiatique mais interprétés textuellement, ils réfèrent aux concepts de quantité et de qualité, d'équilibre et de proportion dans l'espace physique. L'auteur de la Sagesse n'invente pas plus qu'il n'innove. Il emprunte à une tradition beaucoup plus ancienne : Pythagore, en effet, avait étudié la science pharaonique avant de développer sa théogonie des Nombres. Le mot « nombre », avec toutes ses implications, entraîne l'idée de géométrie²⁴. Une phrase de Platon résume succinctement cette doctrine : « Dieu

19 La première citation est traduite d'après R.W. Lee, « *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting* », *Art Bull.*, xxii (1940), p. 204. Pour la seconde, voir I.A. Richter, *Paragone. A comparison of the Arts by Leonardo da Vinci* (Londres - New York - Toronto, 1949), p. 49; *Trattato 2*

20 Pour le contenu ésotérique de la pensée de Léonard, voir Chastel, *Art et humanisme*, p. 414-422, 499-505. Voir également P. Vuillard, *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci* (Paris, 1981). Cet auteur (p. 16) fait un commentaire de Plotin qui aide à comprendre le sens que Léonard donnait au mot « nature » : Il « charmait aussi ses disciples en leur énonçant que c'est la beauté des choses sensibles qui révèle l'excellence, la puissance et la bonté des essences intelligibles et qu'il y a une connexion éternelle entre les essences intelligibles, qui existent par elles-mêmes, et les choses sensibles, qui en tiennent éternellement l'être par participation et qui imitent la nature autant qu'elles le peuvent ».

21 Lee, p. 204.

22 E. Lévi, *Histoire de la Magie* (Paris, 1976), p. 77. Le système séphirothique de la Kabbale procède du même principe ; voir Z'ev ben Simon Halevi, *La Cabbale, tradition de connaissance cachée* (Paris, 1980). L'astrologie et l'alchimie (issue de l'hermétisme), auxquelles Léonard s'intéressa, ne se comprennent au départ qu'à la lumière de cette loi des correspondances. Pour l'origine égyptienne de la tradition hermétique, voir R. Guénon, *Formes traditionnelles et cycles cosmiques* (Paris, 1970), p. 120-137.

23 Voir A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art* (Genève-Paris, 1954), p. 108-109. À juste titre, l'auteur incite à la prudence avant de conclure au contenu ésotérique de certains passages des traités d'Alberti. Il serait même enclin à en rejeter l'idée à

propos de celui de la peinture : « Le propre du *de pictura* est donc d'établir la nécessité de l'équation moderne : science-art, en dehors de toute sujétion philosophique » (p. 108). Il semble donc rejoindre ici l'opinion de R. Guénon, *La crise du monde moderne* (Paris, 1946), p. 29 : « Ce qu'on appelle la Renaissance fut en réalité... la mort de beaucoup de choses ; sous prétexte de revenir à la civilisation gréco-romaine, on n'en prit que ce qu'elle avait de plus extérieur, parce que cela seul avait pu s'exprimer clairement dans les textes écrits ; et cette restitution incomplète ne pouvait d'ailleurs avoir qu'un caractère artificiel. » Si donc Chastel a raison, Alberti fut un de ceux qui contribuèrent à dépouiller la pensée hermétique de sa « véritable intellectualité » pour la réduire à une simple application pratique et dont l'aboutissement fut le rationalisme cartésien. Mais la tradition ésotérique était encore bien présente dans cette société à peine sortie du Moyen Âge et il n'est pas exclu que le théoricien connaissait, pour son propre profit, le sens caché des concepts d'origine hermétique qu'il utilisa dans ses traités.

24 Le sens ésotérique de nombre étant assez complexe, nous reproduisons ici ce passage de P.V. Piobb, *Formulaire de haute-magie* (Paris, 1977), p. 147-148 : « Dans la notion de nombre, où l'on ne voit ordinairement que l'expression d'une quantité, l'initié reconnaît aussi – et principalement – la manifestation de qualités qui, par leur disposition géométrique, représentent une certaine ordonnance dans les idées... Au sujet d'un nombre, deux considérations sont à faire : 1° celle concernant le détail où se saisit l'arrangement des concepts dont se compose la représentation intellectuelle d'un objet, qui est appelée *conception* ; 2° celle concernant l'ensemble de la *conception*. Or il y a deux catégories de

géométrise tout »²⁵. La notion de beauté étant indissociable de celle d'ordre, les théories artistiques ont insisté, y compris celle de Léonard, sur la nécessité pour les artistes d'acquérir des notions de géométrie. Nicolas Poussin se soumit à cette exigence²⁶. Nous ignorons si Gaspard Dughet s'y astreignit, mais il est incontestable que ses compositions captent l'ordre géométrique naturel.

L'expression des sentiments ou passions relève de la théorie du mouvement, laquelle est pareillement contenue dans la théorie des correspondances se rapportant au *monde de l'action*. Cette dernière s'intègre à son tour dans la théorie plus générale du *monde de l'émanation* qui établit: « Tout dans l'Univers est construit et se meut (même évolue) selon des lois précises ... Il en est de même dans la Nature terrestre où, alors, chaque être, en le cadre de son espèce, possède une *structure propre*, mais plus ou moins complexe, et se trouve doté de facultés diverses de mouvement par l'effet des combinaisons énergétiques »²⁷. Il n'y a donc que des différences d'organisation dans les structures, lesquelles s'expliquent par les différences de quantité mais non de qualité dans l'énergie dévolue à chacun des organismes du cosmos par la source d'énergie unique, l'Un primordial. L'énergie étant partout de même qualité, nous comprenons mieux pourquoi une conception anthropomorphique de la nature tout entière put être élaborée en partant du principe des correspondances universelles, surtout à une époque où l'homme se considérait comme le centre de l'univers²⁸. De là les comparaisons entre les passions humaines et les humeurs de la nature dont les phénomènes telluriques et cosmiques sont la manifestation.

Léonard de Vinci fut l'artiste qui s'attacha le plus longuement à observer les « passions » de la nature et à décrire comment il convenait de les peindre. Nombreuses sont ses notes où il consigna avec minutie les résultats de ses études de la structure des objets et des phénomènes naturels, tant en regard des formes que des couleurs, des ombres et des lumières ainsi que des effets ou mouvements. Mais s'il en laissa de magnifi-

nombreux selon un ensemble: a) les nombres réguliers correspondant à des figures régulières en géométrie; b) les nombres irréguliers correspondant, soit à des figures irrégulières en géométrie, soit à des figures géométriquement régulières mais incomplètement exprimées. Enfin parmi les nombres réguliers se distinguent deux sortes: 1° les nombres appelés *évocateurs* comme étant susceptibles d'évoquer une conception que, par eux-mêmes, ils ne figurent pas; 2° les nombres appelés *figuratifs* parce qu'au contraire, ils représentent une conception initiale... Certains nombres sont *mixtes* parce qu'ils sont à la fois évocateurs et figuratifs.» Il n'est peut-être pas inutile de rappeler aussi que chez les Grecs, tout comme dans la Kabbale, les lettres figuraient des nombres. Le nombre de lettres dans les alphabets fut établi en fonction de la signification des nombres eux-mêmes.

25 R. Guéron, *Le règne de la quantité et les signes des temps* (Paris, 1945), p. 45.

26 Voir Blunt, *Nicolas Poussin*, p. 224. Il se pourrait que ce soit l'étude du traité de Léonard qui ait incité Poussin à étudier la géométrie et à faire le lien entre la peinture et la musique même si le passage de sa lettre sur les modes musicaux fut

emprunté à Zarlino. À propos de Léonard, voir Richter, chap. I et III. Au sujet des modes musicaux auxquels Poussin réfère, voir Mahon, p. 262-263, n. 24, et Blunt, *Nicolas Poussin*, p. 225-227.

27 Piobb, p. 182.

28 La Kabbale et l'astrologie établissent aussi les correspondances entre les différents mondes pour la première et le zodiaque pour la seconde et le corps humain. Ces sciences sont probablement à l'origine des parallèles que Léonard et Campanella développèrent entre la terre et le corps humain.

29 Baldinucci, p. 475, raconte que le dernier chef-d'œuvre de Gaspard fut une tempête qu'il avait peinte pour le Cardinal de Lorraine, lequel refusa de verser le prix demandé par l'artiste. Sa première *Bourrasque* connue doit se situer vers 1635. Voir M.-N. Boisclair, «Gaspard Dughet: une chronologie révisée», *Revue de l'Art*, 34 (1976), p. 30, fig. 3; voir aussi J. Boalostocki, «Une idée de Léonard réalisée par Poussin», *La Revue des Arts*, IV (1945), p. 131-136 et Thuillier, «Le paysage», p. 61.

30 Cité d'après Chastel, *Art et humanisme*, p. 318.

ques dessins à la postérité, il n'appliqua lui-même que rarement ses observations dans ses peintures. Et dans ce domaine, il n'exerça guère d'influence sur ses contemporains. Il faut attendre le XVII^e siècle pour voir une partie de la renommée de Gaspard Dughet se bâtir sur son habileté à représenter, par exemple, les bourrasques et les rafales de vent, les orages et les ouragans avec une vraisemblance qui émerveilla ses contemporains²⁹. Nul doute qu'il ait étudié attentivement les passages du traité de Léonard concernant le paysage. Le cycle des fresques du palais Colonna n'inclut aucune scène de ce genre, et nous verrons pourquoi. Il y applique toutefois les grands principes d'ordre, de mouvement et d'expression des sentiments d'une manière que Léonard n'aurait certes pas désavouée.

Dans les paysages du palais Colonna, le choix des motifs est manifestement guidé par la perception de l'ordre originel qui imprègne la nature d'une réelle beauté. Ce peut être dans un fragment de paysage découpé dans un site plus vaste, tel un lac au pied d'une haute montagne (Fig. 1a) ou dans une imposante masse rocheuse rythmée de crevasses profondes, de grottes mystérieuses ou de ravins inquiétants et animée d'une cascade en ricochet (Fig. 3b). Mais ce peut aussi être dans des vallées spacieuses et fertiles, telles qu'il a pu en contempler dans les environs de Frascati (Fig. 4a, 5). Les admirateurs de Dughet ont, depuis le XVII^e siècle, vanté le choix de ses sites et la puissance de ses ordonnances. Le cycle Colonna fournit un bel éventail de l'extraordinaire variété des motifs qu'il introduisit dans ses oeuvres et illustre avec quelle adresse il sut éviter la monotonie des répétitions. Il y est parvenu en parcourant inlassablement la campagne romaine à la recherche de nouveaux sites et d'impressions fraîches. On pourrait croire que c'est à son intention que Léonard écrit: «Qu'est-ce qui te pousse, ô homme, à quitter ta maison de ville, tes proches et tes amis, pour aller dans la campagne, par monts et par vaux, sinon la beauté naturelle du monde que, tout bien considéré, vous n'appréciez bien que par la vue?»³⁰.

L'anecdote que Mariette rapporte à propos de Gaspard fuyant la ville pendant plusieurs jours, seul avec son âne et son matériel d'artiste, campant dans la nature et peignant sur le vif³¹, comporte sans doute une bonne part de vérité. Et si nous n'avons pu identifier en toute certitude des tableaux ainsi brossés, la vraisemblance de ses compositions en est la seule responsable. Chez lui, « tout est vrai » écrivait Lanzi³². L'éloge est à peine exagéré, tant il est malaisé de départager ce qui dans les œuvres du Guaspre relève de l'observation directe et ce qui ressort de l'invention. Le *Paysage avec un pêcheur solitaire* (Fig. 1a), le *Paysage rocheux avec une grotte* (Fig. 3b), le *Paysage avec un lac de montagne* (Fig. 3a) ou le *Paysage panoramique* (Fig. 4a) par exemple, paraissent bien pour l'essentiel être des transpositions fidèles de la réalité, à l'exception des figures il va sans dire. Certes il a pu élaguer ces décors de leurs broussailles inesthétiques, supprimer quelques détails superflus pour mieux faire ressortir la noblesse des lignes, en dégager les abords pour conférer plus d'ampleur spatiale au premier plan et ménager un intervalle pour l'insertion de ses personnages, mais il est indiscutable qu'il a préservé l'ordonnance et le rythme naturels de ces sites, n'en ajustant vraisemblablement que les proportions aux dimensions des surfaces picturales. Dans ce type de composition, il respecte autant que puisse se faire l'ordre que le grand Artisan avait originellement introduit dans sa création.

D'autres paysages semblent davantage composés. Et pourtant, ici encore, il y a lieu de soupçonner que Dughet a procédé par ajouts de motifs – observés ou de son invention – dans des sites réels plus que par juxtapositions de motifs observés ou de son crû aboutissant à la construction d'un paysage artificiel. Ainsi, dans le *Paysage au rocher percé avec trois hommes* (Fig. 4d), le site était sûrement réel, mais l'artiste y ajouta l'arbre et le tronc pittoresques à gauche. On peut aussi se demander si le village qui se profile dans le lointain droit fut copié sur la réalité ou s'il fut le fruit de son imagination. Peut-être résulte-t-il de la réalité simplifiée et remodelée ? La ville se déployant derrière une ceinture boisée dans le *Paysage aux quatre hommes et cascade* (Fig. 5c) peut avoir été croquée sur le vif, du moins dans sa disposition d'ensemble, et bien qu'une vision synthétique seulement peut en avoir été restituée. Mais il est probable que cette fois, Gaspard a pris l'initiative d'y insérer la cascade en terrasse dans la partie droite : d'autres tableaux la reprennent avec des variantes et nous savons qu'il l'emprunta au Dominiquin. Il en va de même pour le couple d'arbres croisés, autre souvenir du Titien et

des Bolognais. Ces compositions obéissent manifestement au principe de l'art transfigurant la matière pour l'embellir en l'enrichissant.

Par rapport à la doctrine de la *mimesis*, Dughet paraît donc occuper une place intermédiaire entre la restitution fidèle et l'idéalisation, se rapprochant ainsi considérablement de la conception de Léonard de Vinci. Au cours de la dernière décennie (1665-1675), et bien que ce processus ait été amorcé vers la fin des années 1650, la dualité entre le rationnel et le naturel s'estompe de plus en plus dans ses œuvres, au point de disparaître parfois totalement. Désormais la réponse sensible au spectacle de la nature restreint le rôle de la conception mentale et récupère, en revanche, quelque chose de la spontanéité du « maître au bouleau ». La comparaison des fresques Colonna avec celles de l'église de Saint-Martin-des-Monts (Fig. 6) permet de saisir le changement intervenu dans l'attitude du peintre : les paysages religieux, bien qu'inspirés de sites réels, sont incontestablement des compositions où l'imagination assiste l'observation et où l'intelligence règle l'ordre des mises en pages. Ces fonctions sont entièrement renversées dans les paysages Colonna. Cette orientation vers une approche plus intimiste et immédiate de la nature s'accroît dans les tout derniers tableaux, au point où l'on douterait que l'idéalisation y ait joué quelque rôle tant ils paraissent n'être plus que le symbole d'une étroite communion entre l'homme et la nature, l'un se reflétant dans l'autre. Mais n'est-ce pas ce que le *Paysage avec un pêcheur solitaire* (Fig. 1a) laisse déjà entrevoir ?

L'obligation d'un plus grand nombre d'éléments et de subordonner les proportions à l'ensemble ne soulevait pas un problème aussi épineux dans la peinture de paysage à grande échelle que dans la peinture d'histoire. Alors que cette dernière ne disposait pas de modèles « tout faits » dans la réalité, la nature en offrait un vaste répertoire au paysagiste : ne couvrait-elle pas des superficies incommensurables où les « vides » et les « pleins » s'harmonisent selon des rythmes et un ordre habituellement plus souple, plus subtil et plus agréable que tous ceux que la raison humaine peut inventer ? À condition bien sûr d'admettre l'extrême générosité de la nature à lui fournir des modèles valables et de consentir à partir à leur découverte, le paysagiste n'avait que l'embarras du choix. La difficulté résidait alors surtout dans la juste sélection des sites et des motifs selon l'intention des compositions à peindre et leur lieu de destination.

On a déjà souligné que Dughet n'est pas un peintre à formules³³, et c'est très juste. La série des fresques du palais Colonna, compte tenu de la nécessité de préserver l'unité atmosphérique de l'ensemble, entre autres par l'uniformité de la ligne d'horizon, montre une étonnante variété de schémas de composition. Certains paysages comportent plusieurs plans, d'autres deux ou voire même un seul. Certains ont un premier plan très spacieux, d'autres en sont quasi totalement dépourvus. Les uns ont une perspective

31 P. J. Mariette, *Abécédario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, annoté et publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, *Archives de l'Art français*, 1865-1874, p. 127.

32 L. Lanzi, *Storica pittorica dell'Italia* (Bassano, 1809), II, p. 198.

33 J. Thuillier, « Gaspard Dughet, le 'Guaspre' Poussin », *Art de France*, III (1963), p. 218.

« bloquée » ; elle est panoramique ailleurs. Quelques paysages sont essentiellement construits à partir de verticales et d'horizontales, sur lesquelles des diagonales sont superposées ; d'autres ne comportent que des diagonales. La plupart des mises en pages sont franchement asymétriques, mais la symétrie est parfois complétée par le ou les paysages juxtaposés. Malgré cette diversité, l'harmonie de l'ensemble n'est jamais compromise du fait de reposer sur des schémas géométriques parfaitement cohérents, repris ou se poursuivant d'un paysage à l'autre, et que l'on pourrait aisément tracer. N'est-ce pas d'ailleurs la raison pour laquelle la solidité des compositions de Gaspard suscita tant d'admiration et plus encore d'imitateurs ? Dans l'art du paysage, il semble bien donner forme à l'idéal de Léonard en percevant l'ordre géométrique dans l'agencement naturel des formes, l'harmonie dans l'enchaînement des lignes rythmées comme des intervalles musicaux.

Intuitivement ou consciemment, Dughet observe aussi le principe de l'harmonie par l'équilibre des contraires : à l'inertie des rochers répond la vitalité des cascades (Fig. 3b, 4d) ; la fluidité de l'eau des lacs et des rivières accentue la solidité des rocs et des montagnes (Fig. 2b, 3a) ; des ravins creusent le sol au pied des rocs se dressant contre le ciel (Fig. 3b) ; une lumière abondante éclaire un sentier à l'orée d'une forêt ombreuse (Fig. 2a) ; le miroir des lacs souligne la rugosité poreuse des pierres ; le feu s'élevant en arabesques de fumée éphémère contredit le désir de durabilité que les hommes expriment dans leurs constructions aux lignes droites et parfois sévères (Fig. 4c, 5b). Soulignons que les incendies allumés dans deux paysages de ce cycle constituent sans doute un motif pittoresque, mais Gaspard peut les y avoir introduits avec l'intention délibérée de marquer la présence des quatre éléments d'une façon plus évidente : l'air, l'eau et la terre ne peuvent échapper à l'observateur, mais la lumière solaire, en tant que symbole du feu, est plus subtile. Les incendies lèvent les doutes qui pourraient subsister à ce propos.

Baldinucci³⁴ et la majorité des critiques qui marchèrent sur ses pas reprochèrent à Dughet de trop s'en tenir à la couleur verte. Un coup d'œil sur le genre de paysages qu'il peignait, dans lesquels les masses verdoyantes restituent la luxuriante magnificence de la campagne italienne, oblige à se demander de quelle autre couleur il eût pu peindre ses frondaisons et ses vallées dans un temps où l'on condamnait les débordements de la fantaisie. Il y a lieu de corriger ce préjugé négatif en attirant l'attention sur la richesse de ses chromatismes jouant dans l'ombre et la lumière. Ici encore, Gaspard est à l'écoute de Léonard, et son observation est sans faille. Dans les fresques Colonna, il choisit une gamme limitée allant du vert léger à l'ocre clair en passant par des tons plus soutenus : tonalité automnale de la nature fatiguée des éblouissements de l'été et qui s'apprête à revêtir la monochromie de ses teintes hivernales. Une lumière basse, presque déliquescence, enveloppe ces pay-

sages. Plus que les lignes des motifs, c'est elle qui anime les compositions, accentuant le relief des parties éclairées par le rejet dans l'ombre des formes voisines. Elle dirige le regard avec souplesse tout en forçant à scruter, ainsi que Gaspard le fit, les replis secrets de cette nature dont elle ne dévoile pas les mystères. À cela s'ajoute la conduite de la facture. Léonard abolit la ligne qui isole la figure pour l'unir avec le fond et inventa le *sfumato* pour la libérer de son poids physique afin de mieux souligner ce qu'il y a d'insaisissable dans l'âme humaine (A. Malraux). C'est fondamentalement la même pensée qui guide le pinceau de Dughet en explorant la nature. Il pose de larges taches de matière fondant tous les éléments dans un même rythme de couleurs et de lumière, traduisant ainsi un frémissement de vie dont seules les apparences extérieures s'appréhendent facilement.

Le mouvement ou rythme perceptible des formes se complète en effet par les mouvements de l'âme, le mouvement extérieur n'étant que l'expression plus ou moins fugitive d'un mouvement intérieur. Nous avons précédemment mentionné comment Léonard s'était attaché à l'étude des passions de la nature et comment Gaspard avait donné formes à ses observations. Ce n'était pas là simple témoignage d'admiration servile de la part du Guaspre. « Tout ce que l'homme apprend est déjà en lui », écrivit Platon³⁵. C'est en vertu du principe des correspondances réciproques que Dughet a pu traduire les « sentiments » de la nature. Il fut attiré par des sites et des motifs contenant en eux-mêmes les sentiments qu'il éprouvait en leur présence. Cette reconnaissance de lui-même à travers les formes symboliques de la nature, il ne put l'effectuer que dans la solitude silencieuse de ses retraites lorsqu'il partait à la chasse ou à la pêche, se retirant du monde. Il était beaucoup plus proche qu'on ne le soupçonna jamais de Léonard qui affirmait : « Le peintre doit être solitaire, considérer ce qu'il voit, parler avec lui-même »³⁶. Et voyons combien les fresques du palais Colonna célèbrent justement le silence, la solitude, la méditation.

La mise en garde que Lomazzo formulait à l'intention du peintre d'histoire valait aussi pour le paysagiste : « Le peintre sans expression, si parfait stylistique soit-il, doit être prêt à subir la censure de la postérité »³⁷. Dughet s'épargna un tel reproche en choisissant des motifs propres à éveiller des sentiments variés : vénération, admiration, respect, plaisir, sérénité, frayeur, crainte, émerveillement, apaisement ou autre. Ainsi l'observation sélective est indissociable de l'expression des sentiments dans son œuvre. Ceux dont il investit ses paysages sont incontestablement les impressions qu'il ressentit lui-même, tant ils sont touchés avec sensibilité. Le cycle Colon-

34 F. Baldinucci, p. 475.

35 Cité d'après R. Guénon, *Mélanges* (Paris, 1976), p. 54.

36 *Trattato* 58a, cité d'après Chastel, *Art et humanisme*, p. 422.

37 Lee, p. 217.

na, et cela intentionnellement pour préserver l'unité atmosphérique, ne représente aucune scène illustrant les colères de la nature. On y trouve néanmoins des traces des violences destructrices de la foudre dans le motif des arbres cassés (Fig. 2B). Les jeunes rameaux croissant sur les troncs d'arbres écimés s'associent aux arbres morts ou foudroyés pour rappeler

38 Le rapprochement entre Virgile et Dughet a maintes fois été fait dans le passé. Voir, par exemple, J. Steadman, *Laelius and Hortensius* (Londres, 1782), p. 251 : « Had Theocritus and Virgil seen the landscapes of Gaspar Poussin, even those celebrated poets might have profited from the rural and pastoral scenery of those exquisite pieces of art ». Cité et traduit d'après E.W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England* (Londres, 1925), p. 21. Ceci mène à s'interroger pour savoir s'il est juste de qualifier Dughet de « romantique ». Cette vision du peintre, poète de la nature, ne remonte qu'au XIX^e siècle. Pour autant qu'il ait été sensible à la beauté des différents aspects de la nature, il ne nous paraît pas que son sentiment ait été identique à celui des grands romantiques, tels Châteaubriand ou Lord Byron, même lorsqu'il en représentait les déchaînements. Les drames de la Nature ne l'intéressaient ni en tant que symboles de destins tragiques ni comme sources d'émotions bouleversant l'âme mais en tant que manifestations de puissances régissant un ordre supérieur qui échappe à l'homme. Il est vrai que ses tableaux considérés isolément peuvent paraître romantiques parfois. Néanmoins, l'ensemble de son œuvre transmet un tout autre sentiment, plus noble, empreint de sacré. L'histoire de la Nature qu'il raconte est celle d'une épopée entrecoupée de pastorales et d'idylles.

39 L'idée de la peinture devant délecter tout en instruisant n'était pas nouvelle. C'est ce qu'entendait Léonard dans une de ses notes comparant la peinture et la poésie : « *La pittura è una poesia muta, et la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra va imitando la natura, quanto è possibile alle loro potentie, e per l'una e l'altra si può dimostrare molti morali costumi, come fece Apelle con la sua calunnia ... di tale bellezza sono imitate, senza dubbio esso resterà con istupenda ammirazione e gaudio incomparabile...* » (Richter, p. 59; *Trattato* 21). Voir aussi A. Blunt, « Poussin's Notes on Painting », *Jour. Warb. and Court. Inst.*, 1 (1937-1938), p. 349.

40 À propos des paysages tardifs de Poussin, voir Blunt, « The Heroic... », p. 164-168, et *Nicolas Poussin*, p. 313-354. L'auteur fait bien ressortir le contenu ésotérique de ces compositions. À cette époque, Poussin modifie également sa définition de l'art, rejoignant Léonard lorsqu'il emprunte à un auteur, possiblement du début de la Renaissance, dans sa lettre à Fréart de Chambray en 1665 : « C'est une Imitation faicte avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le Soleil... » ; cf. C. Jouanny, « Correspondance de Nicolas Poussin », *Archives de l'Art français*, v (1911), p. 462, et Blunt, « Poussin's Notes... », p. 349. D'essentiellement didactique et moralisatrice, la peinture devient plaisante, signe d'un incontestable apaisement de l'esprit qui ne se donne plus pour vocation de changer les hommes. Toutefois, même si son sentiment de la nature se rapproche de celui du Guaspre, il ne s'abandonne que partiellement à la joie du cœur. Les allégories savantes et complexes qu'il introduit dans ses paysages indiquent que l'art demeure « *cosa mentale* ».

le cycle mort-renaissance de la nature défini dans toutes les cosmogonies. À cela s'ajoutent les incendies ravageant les travaux des hommes, les puissants rochers érodés par les intempéries et portant les cicatrices des cataclysmes telluriques ou cosmiques dans leurs fissures, la terre elle-même s'étant ouverte en de profonds précipices. Ces allusions discrètes aux déchaînements imprévisibles des forces naturelles renforcent, sans insistance toutefois, le sentiment de la petitesse de l'homme dans l'incommensurabilité spatiale et de la vanité de sa présomption à vouloir imposer ses lois à la nature.

Les paysages Colonna évoquent simultanément des sentiments réconfortants ou troublants : le silence des forêts propice à la réflexion, la solitude des lacs de montagne, la quiète sérénité du pêcheur, la vivacité des cascades, l'impétuosité des chutes d'eau, l'austère âpreté des rochers aux arêtes tranchantes, l'aridité des montagnes presque chauves et l'opiniâtreté des arbres à y pousser, la délicatesse des frondaisons des peupliers, la majesté de l'arbre couvrant le sol de son ombre, la générosité des champs de blé, l'ingéniosité des hommes à river leurs habitations sur le versant ou au sommet des collines, et enfin le bonheur simple de la vie champêtre qui n'est pas sans rappeler Virgile³⁸.

Descriptions héroïques ou lyriques, ces paysages trahissent un amour sincère et une connaissance intime de la nature où le peintre rejoint le poète antique, non seulement à travers les implications de l'*Ut Pictura Poesis* mais également dans la théogonie des nombres : le vers poétique ou verbe est mouvement qui est nombre ; la forme colorée et lumineuse est rythme qui est nombre. Le poète et le peintre traduisent essentiellement une même vérité en harmonie avec le divin. Seuls les procédés diffèrent. Mais si nous pouvons avoir la certitude que Virgile connaissait la signification ésotérique des nombres, nous ne pouvons que le soupçonner pour Gaspard. Poussin ne l'ignorait vraisemblablement pas, lui qui établit de constants rapports entre la peinture, la géométrie et la musique. Léonard en discute aussi dans son traité. Ne peut-on dès lors formuler l'hypothèse que le disciple en assimila quelques éléments, à cette époque où l'art conservait encore une fonction sacrée ?

À sa manière donc, la peinture de Dughet peut aussi élever l'esprit tout en délectant³⁹, à la condition bien sûr de l'entendre dans un sens différent des tableaux du Poussin de la maturité, mais peut-être pas si éloigné des paysages de la vieillesse de celui-ci quand, à son tour, il se rapprocha de Gaspard⁴⁰. Ce mouvement qu'il effectua dans la direction de son cadet n'est-il pas le plus bel hommage que l'ancien maître pouvait rendre à son élève ?