

地中海学研究Ⅴ 抜刷り

ETUDES SUR DIOGENE JETANT SON
ECUELLE DE NICOLAS POUSSIN

Saburo Kimura

地中海学会 1982

ETUDES SUR DIOGENE JETANT SON ECUELLE DE NICOLAS POUSSIN

Saburo Kimura

Après la publication des livres sur Poussin par M. Anthony Blunt en 1966–67, le caractère scientifique des études sur les peintures de Poussin s'est accentué. Ainsi nous allons essayer d'analyser de la même façon plusieurs aspects d'un tableau de ce peintre.

- I A PROPOS DE LUMAGUE
- II LA DATE DE L'EXECUTION
- III LE DESSIN PREPARATOIRE
- IV LE PROBLEME DU BELVEDERE DU VATICAN

I A PROPOS DE LUMAGUE

Comme A. Félibien indique dans ses *Entretiens*, le tableau de Nicolas Poussin (1594–1665), *Diogène jetant son écuelle*, au Louvre (pl. 1–2) a été commandé par «Lumague»⁽¹⁾. La famille Lumague, très prolifique est originaire des Grisons: c'est une famille de négociants et de banquiers⁽²⁾. Elle était célèbre en Europe pour sa probité et sa courtoisie⁽³⁾. Nous connaissons sept personnages de la famille qui ont vécu au 17^e siècle⁽⁴⁾. Quatre frères, Jean-André, Marc-Antoine, Charles, et Barthélemi sont venus s'établir en France dès les premières années du 17^e siècle ou même dès la fin du 16^e⁽⁵⁾.

(1) Jean-André Lumague (1564 ? –1637), banquier à Gênes, était un des correspondants du cardinal Richelieu⁽⁶⁾. «En août 1603, Henri IV, pour faciliter 'l'introduction des manufactures, lesquelles jusques icy ont esté desdaignées et semble [nt] estre particulieres a aucuns de nos voisins, spécialement pour celles d'or et d'argent,' a chargé J.-A. Lumague et quatre autres marchands d'établir à Paris des 'manufactures d'or et d'argent et soyes, en ce qui est des moulins à soye, batterye d'or et d'argent, pour les battre, couper et filler à la façon de Millan, et pour façonner et travailler toutes sortes de draperie de soye, tant plaines que façonnées et meslées d'or et d'argent . . .': les cinq marchands étaient en même temps annoblis»⁽⁷⁾. La création et l'exploitation de ces manufactures n'ont empêché

d'ailleurs pas ce J.-A. Lumague d'exercer le métier de banquier. La *Gazette*, relatant sa mort, nous apprend qu'il était «l'un des plus fameux banquiers de l'Europe»⁽⁸⁾. Il a laissé dix ou onze enfants⁽⁹⁾.

(II) Marc-Antoine de Lumague (1566 ?–1654), «était camarade de Collège de l'abbé de Marolles, qui l'appelle 'amateur des beaux-arts, des peintures et des autres curiositez de cabinet.' Mariette lui donne le titre de 'fameux curieux'»⁽¹⁰⁾. Van Dyck et Mellan (Abbeville 1598—Paris 1688) ont fait son portrait⁽¹¹⁾. Nous conservons actuellement à Leningrad un portrait de lui par Van Dyck (pl. 3). Larsen suppose que si l'identification est correcte, Van Dyck (Anvers 1599—Londres 1641) aurait rencontré M.-A. de Lumague à Gênes, et peint ce tableau vers 1624–1625 pendant son séjour dans cette ville⁽¹²⁾. On sait aussi que M.-A. de Lumague vivait principalement à Paris, mais gardait des attaches avec Lyon et l'Italie⁽¹³⁾. Il avait sa résidence à Paris. Il est parti à la fin de 1644 en Italie, à 78 ans, «tant pour terminer plusieurs affaires qu'il avoit en ce païs là». Retenu là-bas à l'improviste par une affaire de succession, il est mort à Milan en décembre 1654⁽¹⁴⁾.

(III) Charles Lumague est cité dans Malvasia, *Felsina Pittrice* en 1642, en relation avec le peintre italien Guerchin (1591–1666)⁽¹⁵⁾. On sait qu'il était déjà mort en 1654⁽¹⁶⁾.

(IV) Barthélemy Lumague, qui était noble Grison, seigneur de la Haye, époux d'Anne du Boux, a été inhumé aux Carmes déchaussés de Lyon⁽¹⁷⁾. Il semble qu'il résidait à Lyon⁽¹⁸⁾.

(V) Marie de Lumague était la soeur de M.-A. de Lumague⁽¹⁹⁾ (née à Paris en 1599, morte en 1657), fondateur de l'Institut des filles de la Province. Elle a épousé en 1617 un diplomate, François de Pollalion⁽²⁰⁾.

(VI) Jean Lumague qui possédait un tableau de Guerchin⁽²¹⁾.

et (VII) Nicolas Lumague: Une gravure d'après la Sainte Famille par La Hyre (Paris 1606—id. 1656) lui a été dédiée⁽²²⁾.

Nous croyons que c'est Marc-Antoine qui a le plus vraisemblablement commandé le *Diogène* de Poussin, comme l'indique Crombie. Mais il n'est pas encore possible d'en juger définitivement.

II LA DATE DE L'EXECUTION

La date de 1648, avancée par Félibien, à Rome, à cette époque, est acceptée par l'ensemble de la critique comme date d'exécution de la toile⁽²³⁾.

Mais depuis que Denis Mahon a repoussé cette date en 1961⁽²⁴⁾, cela reste un point délicat. Il repousse cette date de quelques dix ans (1658–1660), d'après 3 raisons, qu'il développe et qui lui paraissent exclure la datation précédente.

«Il affirme sa conviction qu'il s'agit d'une œuvre exécutée vers 1658–1660. Cette erreur de date s'explique par le fait que ce Paysage est un peu différent des paysages de cette époque. On ne peut proposer ce lien avec le paysage de 1648 que sur la base des photographies, mais en réalité, il y a un abîme entre le *Diogène* et l'*Orphée* (pl. 6) vers 1650»⁽²⁵⁾. (Voir aussi le *Phocion*, pl. 4)

«Lors de l'exposition Poussin à Paris en 1960, on fit le rapport avec l'*Orion* de 1658, le *Polyphème* et l'*Hercule et Cacus*, de Leningrad et de Moscou, les *Saisons* (pl. 5), l'*Apollon amoureux de Daphné* (Louvre), le *Baptême du Christ* (Collection Johnson, Philadelphie). La lumière est différente des œuvres de 1648–1651, dans le groupe des œuvres antérieures au *Diogène* la lumière est employée comme un élément positif de composition, elle est plus contrastée qu'atmosphérique et diffuse. La composition sert à mettre en évidence dans ses œuvres la solidarité de la structure et de composantes architecturales qui jouent dans l'ensemble du tableau un rôle important. Dans le *Diogène* et dans les œuvres plus tardives, la lumière a sa loi propre et l'on peut parler pour la première fois de valeur atmosphérique. Les édifices perdent cette manière de structurer la composition et ont l'air d'être des moyens offerts à la diffusion de la lumière, un lien avec les paysages de Claude Lorrain est évident et c'est un fait documenté que les artistes habitaient alors à peu de maisons de distance depuis 1650 et qu'en 1665 ils étaient en rapport amicaux»⁽²⁶⁾.

En deuxième lieu, on peut noter son attrait différent pour le phénomène naturel. «Dans le groupe des œuvres vers 1648–1651, on peut noter un net processus d'idéalisation des simplifications: la nature est astreinte». «Dans le groupe des œuvres plus tardives au contraire elle est moins contrôlée». «On a pour s'en persuader à confronter l'exécution picturale du miroir d'eau au premier plan du *Diogène* avec ceux qui se retrouvent au long des œuvres plus tardives en opposant des motifs analogues dans la peinture précédente avec *le paysage au serpent*». Enfin, «Dans le tableau de *Diogène*, six libertés sont notés clairement»⁽²⁷⁾. Nous pouvons comprendre ces deux différences, si nous comparons le *Phocion* (1648) (pl. 4) avec le *printemps des Quatre Saisons* (1660–1664) (pl. 5).

Troisièmement, «la première trace du *Diogène* du Louvre est qu'il ait été présent en 1665 dans la collection du duc de Richelieu, qui comme on sait avait à la fin de 1660, une collection remarquable de Poussin. Il n'est pas impossible que le *Diogène* ait été suivi par la commande des *Saisons*»⁽²⁸⁾.

C'est ce qu'il en est de la date tardive. Ainsi il propose l'explication suivante:

«Poussin, en 1648, aurait traité le sujet de Diogène dans le style puissant, dramatique et concentré qui était alors le sien: et la trace de ce tableau se trouve perdu définitivement ou non. D'autre part, à peu près dix ans plus tard le maître aurait repris le même de façon différente dans le tableau actuellement exposé au Louvre, et où toutes les caractéristiques de son dernier style sont évidentes. Ce second tableau put venir directement aux mains de Richelieu vers 1660 (très probablement à la suite d'une commande)»⁽²⁹⁾.

Mais la thèse de Mahon, pour forte qu'elle paraisse, n'a généralement pas été suivie, bien qu'elle ait, dans un premier temps, ébranlé les spécialistes. Parce que le travail comme secrétaire de l'ambassadeur français de Félibien à Rome date de 1647–9⁽³⁰⁾, il devait avoir vu le *Diogène*, quand il était encore dans le studio de Poussin. Alors il est difficile de penser

qu'il s'est trompé⁽³¹⁾.

D'un autre côté, «la variété de conception des paysages de ces années cruciales de la carrière de Poussin paraît aujourd'hui plus évidente. Et la découverte de l'*Orage* et du *Calme* (pl. 7) (1651) est venue prouver que Poussin savait changer de style, dans l'exécution comme dans l'esprit, selon le caractère qu'il voulait donner à son paysage»⁽³²⁾.

A l'occasion de l'exposition de 1977-1978, on a eu l'occasion de confronter le *Diogène* et le *Calme*, et l'affinité de l'emploi de la lumière entre eux est évidente.

Enfin, «dans le *Diogène* la vision pessimiste d'un monde marqué par le destin n'a pas encore fait place à la sérénité détachée et sans illusion des dernières œuvres. C'est par un effort sur lui-même que Diogène renonce à sa 'dernière habitude' et cette approche philosophique du thème nous paraît devoir écarter une datation tardive»⁽³³⁾.

Nous pensons également que cette toile date de l'année avancée par Félibien. L'examen très précis à propos de la valeur atmosphérique par Mahon est très forte, et nous croyons que c'est le meilleur document sur le *Diogène* jusqu'à aujourd'hui, mais quant à la date, il faut garder, à notre avis, celle, établie, par le biographe—ami de Poussin—du 17^e siècle⁽³⁴⁾.

III LE DESSIN PREPARATOIRE

Il ne nous reste qu'un dessin préparatoire que l'on puisse accepter (pl. 8)⁽³⁵⁾, comme l'indique Blunt dans le catalogue de l'exposition en 1960. Shearman dit aussi⁽³⁶⁾:

«il n'y a, à ma connaissance, qu'un seul autre dessin authentique qui puisse être associé à un tableau et c'est *la Vue du Belvédère*, de Chantilly, qui est sans aucun doute rattachée à la composition du *Diogène* du Louvre»⁽³⁷⁾.

Il continue,

«ce dessin semble un exemple de la manière dont les éléments topographiques identifiables sont introduits de façon fantaisiste dans un paysage, mais le trait curieux du dessin de Chantilly est qu'il est lui-même, pour une large part, déjà une fantaisie; seule la moitié droite, topographiquement, se rattache au Belvédère».

Mais ces variantes entre le tableau et le dessin sont très intéressantes. D'abord, c'est parce que la composition générale de ce dessin est très différente de celle du tableau. Ce qui est commun entre ces deux exemples, n'est que la moitié droite dans le dessin comme l'indique Shearman (pl. 9). D'un autre côté, cette scène d'un paysage du dessin peut correspondre à un cadre dans le tableau du Louvre (pl. 10).

Dans le tableau, le bâtiment du Belvédère est bien représenté, y compris, C (actuellement Musée Grégorien Etrusque), E, F (actuellement Musée Chiaramonti), G (Escalier de Bramante)⁽³⁸⁾. Il n'est pas tout à fait facile de les distinguer dans une reproduction obscure, mais ce n'est pas illisible non plus. Tout de même, si l'on regarde aussi soigneusement le cas du dessin, des traces légères de ces bâtiments peuvent y être aussi retrouvées, mis à part la Scala del Bramante (G'). Les lignes sont très délicates au lavis de bistre à la manière de ce peintre. En dépit de cela, on peut remarquer l'observation très nette de la nature.

En deuxième lieu, la situation des arbres est importante. Par exemple, dans l'œuvre achevée, devant les bâtiments du Belvédère, on voit plusieurs arbres peints, A, B, D, H, J, K, L, M comme nous les avons alphabétisés, tandis que dans le dessin, on ne les voit pas tous de façon évidente. On n'y voit que les arbres, A', H', K', L', M', pourtant des traces de B, D, J, n'existent pas. Nous avons donc beaucoup d'éléments préparatoires dans cet exemple fondamental.

Mais l'opinion de Blunt n'est pas simple⁽³⁹⁾, parce qu'il croit que ce dessin ne semble pas une étude pour le *Diogène*. L'existence des arbres comme B, D, J, est naturellement un peu étrange, et on ne peut pas négliger que la mise en disposition de la composition générale n'est pas la même. Dans la partie gauche, on voit d'autres motifs des bâtiments, et puis au premier plan des éléments encore différents.

Nous pensons enfin que c'est probablement une étude d'après nature, comme nous allons le voir plus précisément dans l'analyse suivante concernant le problème topographique⁽⁴⁰⁾. Tout de même, comme dit Shearman, «à ce stade, ce dessin ne pouvait avoir été fait pour le *Diogène*, mais en vue de quelque autre projet : c'est peut-être plus tard seulement que ce dessin, ou l'étude originale d'après nature, fut introduite dans cette peinture».

Remarquons le rapport entre l'arrière plan des bâtiments: C, E, G et le plan au milieu des arbres A, B, D. Au contraire dans le dessin, on ne voit que l'arrière plan, excepté l'arbre A', parce que nous n'avons pas B', D'. Ensuite, la branche et le feuillage plus fin et menu de B, et M dans la toile finale représentent un traitement très différent par rapport aux autres: H, J, K, L, M. Ainsi nous pouvons dire clairement que le plan de B, D a été ajouté plus tard.

Nous en arrivons à la conclusion que probablement, il y aurait plusieurs dessins préparatoires d'après nature, incluant celui de Chantilly, et ce dessin du Belvédère a été soigneusement utilisé par le maître comme un motif fondamental de ce tableau de paysage⁽⁴¹⁾.

IV LE PROBLEME DU BELVEDERE DU VATICAN

Comme nous l'avons déjà écrit, ce tableau du Diogène se rattache au site actuel du Belvédère du Vatican à Rome. C'est M. A. Blunt qui a fait cette découverte remarquable. Il dit qu' «au fond à gauche, on voit une partie du Vatican» dans le catalogue de l'exposition de Nicolas Poussin en 1960⁽⁴²⁾.

Il n'est pas étrange que Poussin ait utilisé ce motif architectural, proche de lui lorsqu'il vivait à Rome vers le milieu du 17^e siècle⁽⁴³⁾. Parce que ce peintre portait autant d'intérêt à l'archéologie qu'à l'architecture, il s'habitua à introduire ces motifs visuels aux paysages dont le sujet s'inspirait de l'antiquité. Le *Paysage avec Orphée et Eurydice* (pl. 6), est l'un de ces exemples⁽⁴⁴⁾. «On voit dans le fond du paysage, le château Saint-Ange à Rome», comme le dit aussi M. Blunt⁽⁴⁵⁾. Une gravure représente ce château au 16^e siècle (pl. 12). Malgré l'écart d'un siècle environ, la ressemblance entre le motif dans l'*Orphée et Eurydice* (pl. 11) et cette gravure est évidente⁽⁴⁶⁾.

Dans l'œuvre du *Diogène*, on peut voir une partie du Belvédère de façon un peu vague.

Ce détail (pl. 2) n'est pas suffisant pour le voir clairement. Mais si on regarde des photographies du bâtiment actuel du Vatican, ce n'est pas difficile (pl. 13)⁽⁴⁷⁾. Regardons d'abord la vue d'ensemble de la cour : En haut du détail on peut apercevoir parfaitement la partie de ce qui est le Musée Grégorien Etrusque puis deuxièmement, la vue extérieure du même bâtiment (pl. 14)⁽⁴⁸⁾, prise depuis le côté sud et orientée vers le nord. Cela permet de mieux comprendre le rapport entre le site à l'heure actuelle et le motif de Poussin. Cette photo nous fait comprendre qu'il devait dessiner ce motif, placé comme le photographe, à l'extérieur du Belvédère. On pourrait supposer encore que Poussin se trouvait un petit peu plus à gauche que lui. (Voir aussi pl. 17)

Pendant avant de tirer une conclusion trop rapide, étudions si ce bâtiment était vraiment comme cela même à l'époque de Poussin. Nous avons tout d'abord une image du Belvédère à la fin du 15e siècle (pl. 15), près duquel nous voyons le vieux Vatican⁽⁴⁹⁾. C'est au début du 16e siècle que l'on a réalisé le projet de Bramante⁽⁵⁰⁾. Une gravure montre la situation du Belvédère en 1565, (pl. 16) presque un siècle avant Poussin. En haut de cette gravure, on peut remarquer que ce bâtiment figure déjà au milieu du 16e siècle.

Le troisième exemple date de 1574, neuf ans plus tard. C'est une gravure d'après le dessin de Cartaro (pl. 17)⁽⁵¹⁾, qui montre le site dans la direction plus proche de celle de Poussin. On ne peut pas ici bien distinguer la partie A (Musée Grégorien Etrusque) de B, C (Escalier de Bramante) (pl. 20)⁽⁵²⁾. Il est probable que Poussin se trouvait à l'extérieur du mur et plus précisément à l'endroit que nous avons indiqué par la ligne. A la fin du 16e siècle, nous pouvons voir une autre image aussi précise (pl. 18)⁽⁵³⁾.

Le plan de Rome en 1602 nous montre le site de manière un peu différente (pl. 19)⁽⁵⁴⁾. Un autre plan du milieu du 17e siècle, conservé à la Bibliothèque Nationale, nous permet de voir clairement qu'il y avait, à l'époque (1649), sous le bâtiment du Belvédère, plusieurs arbres⁽⁵⁵⁾.

Et puis, on pourrait encore mieux le comprendre avec le plan actuel (pl. 20)⁽⁵⁶⁾, qui montre bien la situation du Vatican (Voir aussi pl. 21-22). A notre avis, Poussin devait dessiner juste au sud du mur du musée actuel. Voilà donc le rapport topographique, que nous avons établi entre le tableau de Diogène, le dessin préparatoire et le site du Vatican.

A Rome, Poussin habitait vers 1648 dans une maison de la Via Paolina⁽⁵⁷⁾, situé près de la Piazza di Spagna, qui n'est pas loin du château Saint-Ange, ni du Vatican (pl. 23). Ce fait géographique est d'autant plus intéressant, quand on réfléchit au travail de cet artiste. Comme dit Bellori, il «se promenait tous les soirs sur la place d'Espagne (pl. 24) et discutait avec les jeunes artistes jusqu'à la tombée de la nuit»⁽⁵⁸⁾.

Il est donc possible que la vue de ce monument lui ait plu comme bon exemple d'un motif architectural, reflet de l'antiquité⁽⁵⁹⁾. D'un autre côté, nous pensons qu'introduire dans une peinture tout à fait historique un monument célèbre à Rome que tout le monde connaissait à l'époque, c'était dans une certaine mesure un jeu de l'esprit. N'est-ce pas la même attitude que l'on retrouve, lorsqu'on introduit, par exemple, un motif de la Basilique du Sacré-Cœur à Montmartre pour nous au 20e siècle, quand on veut peindre un paysage his-

torique?

Un étude scientifique et historique, précise et documenté, nous semble très importante, avant d'entreprendre une étude stylistique ou comparative des œuvres d'un peintre. Nous avons donc essayé jusqu'ici d'analyser plusieurs aspects: la documentation fondamentale et le rôle du dessin au cours de l'exécution de cette toile.

Notes

Le présent article est extrait d'une thèse de Doctorat de troisième cycle intitulé, *Etudes sur Diogène jetant son écuelle de Nicolas Poussin*, thèse que nous avons soutenue le 10 janvier 1981 à l'Université de Paris IV-Sorbonne sous la direction de M. Jacques Thuillier, professeur au Collège de France.

Nous voudrions exprimer notre gratitude à M. J. Thuillier, et à M. Anthony Blunt qui nous ont donné des conseils chaleureux, à M. A. Schnapper, Professeur à l'Université de Paris IV, et aussi à M. P. Vaisse, Professeur à l'Université de Paris IV. Nous remercions aussi M. I. Yoshikawa, Directeur du Musée Yamato-Bunka-kan, et M. S. Takashina, professeur de l'Université de Tokyo pour leur aide importante.

(1) Nous avons déjà publié «Etudes sur Diogène jetant son écuelle de Nicolas Poussin (I)» *Bulletin de la Faculté des Arts de l'Université de Nihon*, 1979, n° 9, pp. 112-128, avec le résumé en japonais. Le présent article correspond à Etudes (II). Etudes (I) contient la bibliographie chronologique à propos du *Diogène*. Ainsi nous souhaitons que les lecteurs s'y réfèrent, chaque fois que nous mettons la référence abrégée dans la note de ces Etudes (II).

A propos de Lumague, voir note n° 4, pp. 116-117, Nous nous sommes déjà expliqué sur la différence de nom: Lumague, aussi orthographié Lumagne, Lumagna.

(2) 1921 Bois-Robert: François Le Métal de Bois-Robert, *Epistres en vers*, Edition critique, avec un commentaire tiré de documents pour la plupart inédits par Maurice Cauchie. Coll. Société des textes français modernes, 2 vol. t. I (1921), t. II (1927), Paris, Hachette (Droz), t. I, p. 101. Nous trouvons la phrase suivante. «Et qu'ici Lumague & Bonneau/N'auoient pas credit d'un nouveau.» (A Monsieur, Citoys, Epistre XII, écrite à la Ferté-sur-Aube entre le 7 et le 24 août 1645) (p. 99) Bois-Robert (Caen, 1592-Paris, 1662) est poète et abbé de cour français, célèbre par sa faveur auprès du cardinal de Richelieu et par sa fortune. (1974 Adam: Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, 5 vol. Paris, del Duca, t. II, 1962, pp. 66-68) Plusiurse volumes du Cabinet des titres en donnent des généalogies: la plus complète est celle qui figure aux folios 2 et 3 du volume 219 du *Cabinet de d'Hozier*. (Cité par 1921 Cauchie, t. I, p. 102, note. n° 3).

(3) Michel Baudier, *Hist. du Mareschal de troisas*, p. 230, (cité par 1921 Cauchie, *ibid.* p. 102).

(4) 1972 Crombie précise à propos de la famille de Lumagna, «originating from Piuro in the Grisons, financed the Italian ventures of Richelieu and was on close terms with such prominent figures as Marie de Medici and La Grande Mademoiselle.» (p. 115) «The family chapel in the church of the Scalzi at Venise boasts a ceiling fresco by G. B. Tiepolo.» (p. 115) L'église et le monastère ont été fondés en 1649. Les Carmes ont confié les travaux à Longhena qui les ont commencé en 1656. (1971 Trincanato et Franzoi: Egle Trincanato et Umberto Franzoi, *Venise au fil du temps*, Atlas historique, texte par E. T., documentation, . . . par U. F. texte français par J. et G. Genot. Boulogne-Billancourt, Joël Cuénot, XIIa, 3)

Dans 1678 Malvasia: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi, alla Maestà . . . di Luigi XIII . . .*, Bologne, per l'erede di D. Barberini, 2 vol. t. I (1-3), t. II (4), t. I, p. 497, nous trouvons que «il mercanto Lumagna» à Venise possédait deux oeuvres de Lodovico Carracci. (Nous avons aussi une édition de 1841, 2 vol. Bologne, Tipografia Guidi all'Ancora, Ristampa fotomeccanica, Arnaldo Forni, t. I. Parte Terza, p. 355: In Venezia. In Casa Vidman

- una Susanna. Presso il mercanto Lumagna una Femmina meno del naturale. La storia di Lot.) C'est M. Blunt qui nous a fait part des documents dans Malvasia.
- (5) 1921 Cauchie, *ibid.*, p. 102, Quant à ses trois frères, M.-Antoine, Barthélemy et Charles, ils avaient, avec un nommé Paul Mascranni, «contracté entre eux société de compagnie de negoce de soyes et de change en nos villes de Paris et Lyon» (Parlement: *Ordonnances de Louis XIII*, 1632–1636: f° 481) (cité par 1921 Cauchie, *op. cit.*, p. 102).
 - (6) 1884 Bonnaffé, p. 199. D'après Bonnaffé, «Le Poussin composa le *Diogène* pour Sr André de Lumague». Mais comme nous avons déjà écrit dans Etudes (I), ce n'est pas possible. (1979 Kimura, p. 117, note n° 4) M. Blunt indique que «a J. A. Lumague built n° 21 Place Royale (Place des Vosges) in 1608–9». D'après lui, «there is a book which gives all the tenants of the houses in the Place».
 - (7) 1603–1604 Chambre des comptes, *Mémoriaux*, pp. 1017–1032, cité par 1921 Cauchie, pp. 101–102, *ibid.*
 - (8) *Gazette*: 1637, p. 576, cité par 1921 Cauchie, *op. cit.*, p. 102.
 - (9) 1921 Cauchie, *ibid.*, p. 102.
 - (10) 1884 Bonnaffé, p. 199, v. 1649.
 - (11) 1884 Bonnaffé, p. 199. Mellan (Claude), Il s'est rendu en 1624 à Rome, où il travailla dans l'atelier de Simon Vouet. Rentré à Paris en 1636, il a été nommé graveur ordinaire du roi. On possède de lui de nombreux dessins, gravures, des portraits . . . , (1979 Vilain: Jacques Vilain, «Mellan», *Petit Larousse de la Peinture*, 2 vol. Paris, Larousse, t. II, p. 1177, J. V. et S. R.) A propos de la relation entre Mellan et M.-A. de Lumague, voir aussi 1972 Crombie, pp. 112–113.
 - (12) 1980 Larsen: Erik Larsen, *L'opera completa di Van Dyck*, Présentation et documentation par E. L. 2 vol. Coll. Classici dell'arte, n° 102 (1613–1626) n° 103 (1626–1641) t. I p. 118–119, reprod. n° 448. (Numéro de la photo 447 nous semble une erreur pour 448.) D'après Larsen, l'identification du modèle n'est pas claire et d'après 1972 Crombie, l'attribution de ce tableau à V. Dyck n'est pas claire non plus («school of V. Dyck») (p. 115).
 - (13) 1978 Thuiller, p. 45, note, n° 48. Crombie précise que «Marc Antonio is referred to in various documents as being an inhabitant of Paris, Lyons (where a château de Lumagne still exists), Genoa and Milan.» (1972, p. 115) Il était le collectionneur de *Jacob et Rachel* de P. Véronese. (Londres, Collection privée, h. t. 1,55 × 1,75) et sa collection était, «a remarkable one, for it included his own portrait, a painting attributed to Van Dyck and now in the Hermitage: . . . , the *St. Teresa* by Guercino in the Museum at Aix-en-Provence; and another Veronese, *Christ with St. Peter and St. Paul*, engraved by Michel Lasne and in the Musée des Beaux-Arts at Caen.» «When he died, unmarried, Marc Antonio Lumagne divided his vast fortune and his pictures between his nephews and nieces, but from the testamentary and other documents so far investigated, it has not yet been possible to pin-point further individual items.» (1972 Crombie, p. 115) Voir aussi 1976 Pignatti: Terisio Pignatti, *Paolo Veronese, L'opera completa*, 2 vol. t.I (Texte) p. 169, n° 309, t. II, (Planches), n° 669, reprod.
 - (14) 1651 *Minutes du conseil du roi*, f° 117 (cité par 1921 Cauchie, *op. cit.*, p. 101).
 - (15) 1678 Malvasia, t. 11, p. 373, «1642, 54, . . . Al Sig. Carlo Lumaga Parigino vna s. Cecilia . . . vna Giustitia, e pace». Aussi dans l'édition de 1841, t. II, p. 323, Guercino, «1642, Il di 16 Agosto, Dal Sig. Carlo Lumaga di Parigi, e per lui dal Sig. Lodovico Mastri, si è ricevuto per il quadro della Giustizia con la Pace, due figure, ducatonì N. 225 in doppie di Italia N. 77 e mezzo, le quali fanno di moneta di Cento lir. 1201 che sono in tutto la somma di—scudi 300 lir. I.» Guerchin (Gian Francesco Barbieri, dit il Guercino), Cento di Ferrara 1591—Bologne 1666. En 1642 Guido Reni étant mort, Guerchin est allé s'établir à Bologne afin de remplacer l'artiste disparu. (1960 Bénézit, t. IV, p. 478)
 - (16) Cab. des titres: *Pièces orig.* 1774: 41017 f° 35, cité par 1921 Cauchie, *op. cit.*, p. 102. Nous ignorons s'il était vivant en 1648. Bois-Robert parle sans doute de M.-Antoine ou de Charles. (1921 Cauchie, *ibid.*, p. 102).
 - (17) 1884 Bonnaffé, p. 199, M. Blunt indique dans une lettre que Malvasia cite, «Engraving after

ETUDES SUR DIOGENE JETANT SON ECUELLE DE NICOLAS POUSSIN

- Guercino dedicated to Bartolomeo Lumaga, Signor dell'Haye.» (1841 t.I, p. 102, voir aussi t.II, p. 313) M. Thuillier pense que «Barthélemy réside à Lyon.» (1978, p. 45, note n° 48).
- (18) 1921 Cauchie, *op. cit.*, p. 101.
- (19) 1884 Bonnaffé, p. 199.
- (20) 1873 Larousse: P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. X, p. 779.
- (21) M. Blunt, «Guercino's St Theresa belonged to Giovanni Lumaga apparently in the church of the Scalzi, Venice.» (1841 Malvasia, t. II, p. 263) «Guercino 1634, Payment to Guercino for St. Theresa» (p. 312).
- (22) M. Blunt. «An engraving after a Holy Family by La Hyre (Dumesnil 8— . . .) was dedicated to Nicolas Lumague, who appears to have lived at Saint Pierre de Rillé in the Indres et Loire.» La Hire ou La Hyre (Laurent de), peintre et graveur, né à Paris le 27 février 1606, mort dans la même ville le 28 décembre 1656. (1966 Bénézit, t. IV, p. 361)
- (23) 1685 Félibien, Voir aussi, par exemple, 1981 Pace: Claire Pace, *Félibien's Life of Poussin*, Londres, A. Zwemmer, Part III, Félibien's text, p. 124, (59, 4-5).
- (24) 1961 Mahon, et voir aussi 1977-1978 Rosenberg, in Cat. pp. 18, 200.
- (25) 1962 Mahon, pp. 216-218. La traduction française qui le résume est d'après un dossier qui se trouve dans le service de documentation des peintures du Louvre.
- (26) *ibid.*
- (27) *ibid.*
- (28) *ibid.*, Voir aussi l'Historique, 1979 Kimura, p. 113.
- (29) 1961 Mahon, p. 132.
- (30) 1977 Whitfield, p. 9.
- (31) Notons, entre autres choses, 1958 Delaporte: Antoine Yves Delaporte, «André Félibien en Italie (1647-1649), ses visites à Poussin et Claude Lorrain,» *Gazette des Beaux-Arts*, avril, Tome LI, Vol. 51. pp. 193-214. Félibien (1619-1695) était secrétaire auprès du marquis de Fontenay, qui avait mission d'obtenir le chapeau de cardinal pour l'archevêque d'Aix, frère de Mazarin. (p. 195) Il est resté à Rome à partir du 24 mai 1647 jusqu'au 1er juillet 1649. (pp. 196-211) « . . . le 1er juin 1647 . . . Poussin . . . arrive à Rome. Poussin va le voir.» (1958 Delaporte, p. 202, note, n° 7) et «A la date du 26 février 1648, Félibien rapporte une conversation qu'il a eue avec Poussin au sujet de la peinture.» (p. 202) Voir aussi 1981 Pace, p. 41.
- (32) 1977-1978 Rosenberg, in Cat. p. 200. Voir aussi 1966 Blunt, p. 108 et à propos d'*Un Temps Calme*, 1977 Whitfield, p. 8, note n° 16.
- (33) 1977-1978 Rosenberg, p. 19. in Cat.
- (34) Si c'est Marc-Antoine de Lumague qui a commandé cette toile, il est aussi possible qu'il soit passé chez Poussin à Rome avant 1648, parce qu'il est parti en 1644 en Italie, et mort à Milan en 1654. (voir note, n° 14).
- (35) 1960 Blunt, in Cat. p. 113. «Un dessin préparatoire pour cette partie se trouve à Chantilly.» Malo écrit, «à la plume, lavé de bistre sur croquis au crayon,» (1933, n° 9) tandis que A. Blunt écrit, «Pen and bistre wash; squaring, and reinforcement of some shadows, in black chalk» (1963 Friedlaender et Blunt, *The Drawings*, t. IV, p. 46, n° 280). D'autre part, «the drawing is faded, and the paper badly foxed.» «Coll. Laurence, Coningham (Conyngham), Duc d'Aumale, et Reiset.» (D'après un dossier à Chantilly) Les dimensions du dessin mesuré au Musée Condé par l'auteur au début de l'année 1981 sont: 0,389 × 0,22, n° 202 (473, 43). Il faut corriger la planche n° 3 de l'Etudes (I), (p. 128). Au verso, paysage au crayon qui paraît avoir été retouché au pastel par une main étrangère: Porte Molle. Nous remercions beaucoup sur ce point Melle le conservateur Amélie Lefébure, aussi M. René Faille de la Photographie Giraudon, qui nous ont autorisé à le vérifier.
- (36) 1960 Shearman, *Actes*, t. I, p. 187.
- (37) Ce dessin date de la seconde moitié des années 1640, comme Blunt dit, «a date in the late forties is in any case supported by comparisons with the drawings for the Chautelon Sacraments.» (cf. Vol. I, no. 95, for the Baptism of 1647, cité par Blunt) Nous nous sommes aperçus que des

petits motifs qui nous font penser à des personnages, ont été ajoutés dans le paysage: deux juste en bas de l'arbre au centre et devant la rivière, d'autres sur la colline en bas du Belvédère, soit à pieds, soit sur un cheval.

- (38) 1975 Gökgöl: Barbara Gökgöl, *Guide du Vatican*, Text: Direction des Monuments, Musées et Galeries, Pontificales, Direction éditoriale: Francesco Papafava, Rédaction: B. Gökgöl, Florence, Editoriale, p. 49, Plan V, C (Scala del Bramante), et p. 56. Voir aussi 1979 Blunt p. 121. Il cite, «the Cortile di Belvedere».
- (39) 1963 Friedlaender et Blunt, *op. cit.*, «this drawing is unlikely to be a study for that picture . . . »
- (40) Nous ne sommes pas d'accord avec ce que Shearman dit, «De toute évidence, ce n'est pas une étude d'après nature, mais déjà son adaptation à une composition de paysage.» (1960, *op. cit.*), mais Blunt dit au contraire, «. . . both must be based upon the same original study from nature.» (1963 *op. cit.*)
- (41) Nous avons plusieurs exemples de dessins qui ont quelque rapport avec le *Diogène*. Premièrement, c'est le dessin: 1963 Friedlaender et Blunt, t. IV, G. 33, p. 63, Classical landscape with figures. Louvre R. F. 1171—0,190 × 0,295. Paper tinted pink—brown, pen and bistre wash, white heightening, partly oxydized—Coll.: Earl Spencer, Mouriau, His de la Salle, Gatteaux (gift 1881). Inscr: *N. Poussin . . . Lit*: Rouchès 1939, no. 10 (as Poussin).
- Dans cette scène, on peut trouver un paysage un peu semblable à celui du *Diogène*. On voit la masse du premier plan, aussi bien que les motifs architecturaux dans le lointain que l'on peut apercevoir à travers la terre plate ou la rivière. On pourrait donc imaginer que ce dessin serait la deuxième observation de la nature pour le *Diogène*.
- D'autre part, il ne faut pas oublier qu'il y a un autre dessin ayant beaucoup de rapport avec ce premier exemple. (From the Oppenheimer Collection; Sold at Charities, June 5, 1953, 1963 Friedlaender et Blunt, Fig. II a) Au premier plan à droite, se trouvent deux personnages qui seraient modèles du *Diogène* et de l'homme accroupi chez Poussin.
- Néanmoins, bien qu'on admette ces deux affinités, on ne doit pas négliger d'autres problèmes et on ne peut se contenter de ce point pour les attribuer à Poussin, parce que nous avons aussi un tableau qui est probablement la picturalisation de ce dernier dessin. C'est une toile, appelée, *Paysage de la campagne romaine*. M. Thuillier indique, «ce très beau paysage a été publié par Friedlaender ((1914)), accepté par Grautoff ((1932)) et encore récemment par Mahon ((1961)) qui le date vers 1637, mais rejeté par Blunt ((1960, n. R 133)).» Et enfin, comme il ajoute, il semble en effet que l'attribution à Dughet soit plus convaincante (1974, P. 117, B42). Comme dans chacun de ces trois exemples, se trouvent deux personnages à moitié cachés en arrière des rochers au premier plan un peu à gauche du centre, il est clair qu'on a un rapport très précis entre eux. En outre, des arbres à gauche renforcent cette hypothèse, mais l'attribution à Poussin n'est presque pas possible. M. A. Blunt dit, à propos du premier dessin, que «the 'signature' is in a different ink, and is the remains of a longer inscription now mainly erased.» (1963, *op. cit.*, p. 63)
- En conclusion, nous pensons qu'il faut mettre ces dessins à part de celui pour le *Diogène*, malgré les affinités de la composition.
- (42) 1960 Blunt, in Cat. p. 113, n° 82, D'autre part, nous avons trouvé que Landon avait remarqué ce fait au 19e siècle. (1832, p. 54) «On reconnaît dans les fonds plusieurs sites et des édifices des environs de Rome.»
- (43) A propos de la maison de Poussin, voir note n° 57.
- (44) M. Thuillier indique, «c'est l'un des rares paysages auquel on peut rattacher plus ou moins directement une étude dessinée (Londres, British Museum). La date de ce dessin comme le style du tableau permettent de placer celui-ci vers 1649–1651.» (1974, n° 173, p. 107)
- (45) 1960 Blunt, n° 93, p. 122.
- (46) 1909 Rodocanachi: Emmanuel Pierre Rodocanachi, *Le château Saint-Ange*, Paris, Hachette, pl. 16– p. 128. «CASTELLO SANTO ANGELO DI ROMA,» Antonio Salamanca, graveur et éditeur né à Milan vers 1500, mort à Rome en 1562. (1954 Bénézit, t. VII, p. 479)

ETUDES SUR DIOGENE JETANT SON ECUELLE DE NICOLAS POUSSIN

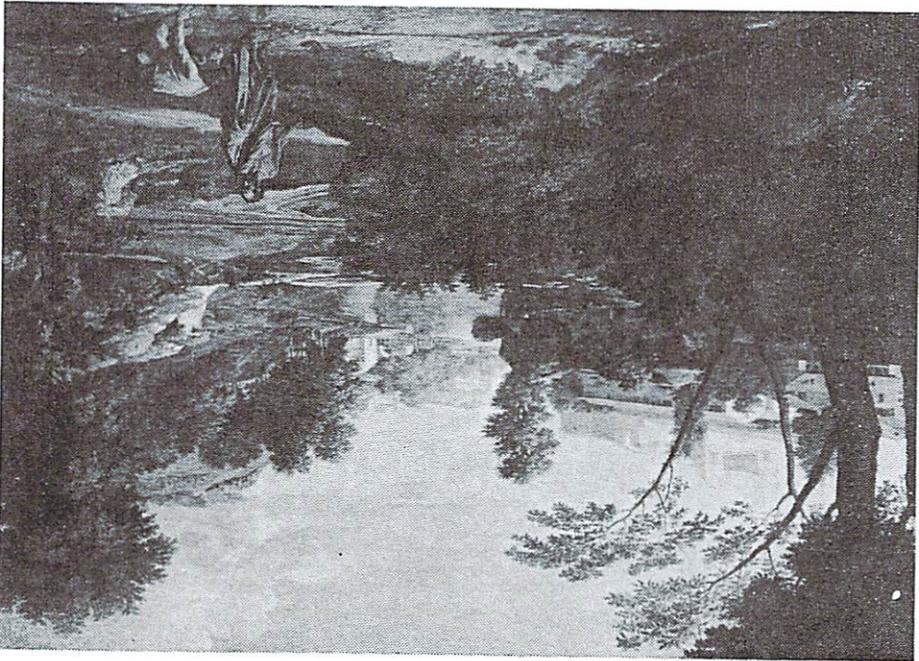
- (47) 1969 Bruschi: Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, Laterza, p. 382, reprod. Fig. 246. «Veduta d'insieme del cortile superiore». Nous remercions beaucoup M. Claude Mignot de son aide à propos du problème du Belvédère du Vatican. Voir aussi 1981 Kamon: Yasuo Kamon, *The Vatican Frescoes of Michelangelo*, Tokyo, Kodansha, (en japonais) p. 3 reprod. en coul.
- (48) 1969 Bruschi, *ibid.*, p. 313. reprod. fig. 210. Veduta d'esterno.
- (49) 1980 Benevolo: Leonardo Benevolo, *The History of the City*, Traduit de l'italien par Geoffrey Culverwell, Londres, Scolar, (Edition italienne par Laterza, Rome, 1975), p. 565, reprod. Fig. 838.
- (50) Blunt (1979) indique, «the buildings in the foreground of the drawing do not correspond to anything that existed in the seventeenth century.» (p. 121) Mais avant de dire cela, il faut noter 1968 Benevolo: Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari, Laterza, p.427. reprod. Fig. 320. «Torneo al cortile del Belvedere nel carnevale de 1565.» Sous le pape Jules II (1503-1513), Bramante (Donato di Angelo, Monte Asdrualdo, près d'Urbino, 1444-Rome, 1514), a été chargé au Vatican de travaux consistant à unir le Belvédère d'Innocent III au palais pontifical médiéval. (voir. pl. 15) Mais son projet a été modifié par les successeurs (Michel-Ange et Maderno). Mais, la Villa du Belvédère et le Cortile des statues ont été réalisés jusqu'à 1527. (1973 Pressouyre: Sylvie Pressouyre, *Rome au fil du temps*, Coll. Atlas historique d'Urbanisme et d'Architecture, des grands villes modernes, Boulogne, Joel Cuenot, XIX, b, palais, n° 5) D'autre part, le 18 novembre 1626 la Basilique est consacrée par Urbain VIII (1975 Gökçöl, p. 12).
- (51) 1956 Förster: Otto H. Förster *Bramante*, Wien-München, Verlag Anton, Schroll. reprod. fig. 69. Der Belvederhof im Vatican (nach dem Stich von Cartaro, 1574). L'inscription en haut s'écrit: VERO DISSEGNO DELI STUPENDI ED EFITI GIARDINI BOSCHI FONTANE ET COSE MARAVEGLIOSE DI BELVEDERE IN ROMA. Cartaro (Mario) est un graveur et éditeur, originaire de Viterbe et travaillant à Rome dans la seconde moitié du 16e siècle. (1955 Bénézit, t. II, p. 349)
- (52) 1962 Chiodi: Cesare Chiodi, *Rome e Dintorni*, Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Milano, Sesta Edizione, p. 51. Palazzi pontifici e Basilica di S. Pietro in Vaticano.
- (53) 1980 Benevolo, p. 577, reprod. Fig. 856, «after the erection of the obelisk.»
- (54) 1980 Benevolo, p. 582, reprod. Fig. 864.
- (55) Voir aussi le dessin préparatoire. 1649 Abelin: Jean-Philippe Abelin, dit Johann Ludwig Gottfried, *ARCHONTOLOGIA COSMICASIVE IMPERIOVM, . . . FRANCOFURTI, SVPTIBVS MATTHAEI MERIANI*, Paris, Bibliothèque Nationale, T.I., p. 40, n° 4, Roma (par Mercian) Il faut comparer aussi 1638 Abelin, *Neuwe Archontologia cosmica . . .*, Frankfurt, p. 52, 1663 Blaeu: Joan Blaeu, *Theatrum civitatum . . .*, Amsterdam, 2 vol. t. I., p. 1, Roma (Roma nova, Partis Primae, Sectio Prima). Sur ce point, nous remercions beaucoup M. C. Mignot.
- (56) 1880 Wey: François Wey, *Rome, Description et souvenirs*, Paris, Hachette (1872).
- (57) 1960 Bosquet: Jacques Bosquet, «Chronologie du séjour romain de Poussin et de sa famille d'après les archives romaines,» *Actes*, t. II, p. 7. Voir aussi 1960 Colombier: Pierre du Colombier, «Poussin et Claude Lorrain,» *Actes*, t. I, p. 51. A propos de la Piazza di Spagna, voir 1967 Blunt, t. I, p. 172, fig. n° 147. Notons aussi, encore une fois, 1958 Delaporte, p. 266, note, n° 23.
- (58) 1977-1978 Thuillier, in Cat. p. 38. 1976 Bellori: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Introduction par Giovanni Previtali, Turin, Giulio Einaudi, pp. 419-484 (lère éd. Rome).
- (59) A propos de la fortune critique du Belvédère, voir 1971 Coekelberghs. Nous remercions beaucoup notre amie Erika Peschard pour son aide chaleureuse.

BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE

(Supplément à la bibliographie dans Etudes (I): voir note n° 1)

- 1802 F. E. T. M. D. L. I. N. *Manuel du muséum français avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, . . .* Paris, chez Treuttel et Würtz, n° 76, Poussin, 17, c 3.
- 1863 Andresen: Andreas Andresen, *Nicolas Poussin, Verzeichniss der nach seinen Gemälden gefertigten gleichzeitigen und späteren Kupferstiche etc.* Leipzig, Rudolph Weigel, p. 112, n° 441, 441a, 441b.
- 1958 *Enciclopedia Universal, Ilustrada, Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A. 99 vol., 1933–1974 t. XVIII, (1958) p. 1305, reprod.
- 1964 Гликман: А. С. Гликман, НИКОЛА ПУССЕН, Moscou, reprod. n° 32.
- 1972 Crombie: Theodore Crombie, «Jacob and Rachel at the Well by Veronese, A Newly Discovered Painting», *Apollo*, août, t. II, p. 115
- 1978 Roworth: Wendy Wassying Roworth, *Pictor Succensor: A Study of Salvator Rosa as Satirist, Cynic and Painter*, New York, Londres, Garland, Th. Doctor of Philosophy, Bryn Mawr College, 1977, reprod. n° 67.
- 1979 Blunt: Anthony Blunt, *The Drawings of Poussin*, New Haven et Londres, Yale University Press, pp. 120–121.
- 1980 Wild: Doris Wild, *Nicolas Poussin*, Zurich, Orell Füssli, 2 vol. t. I: *Leben, Werk, Exkurse*, pp. 132–143, reprod. t. II: *Katalog der Werke*, n° 139, p. 129, reprod.

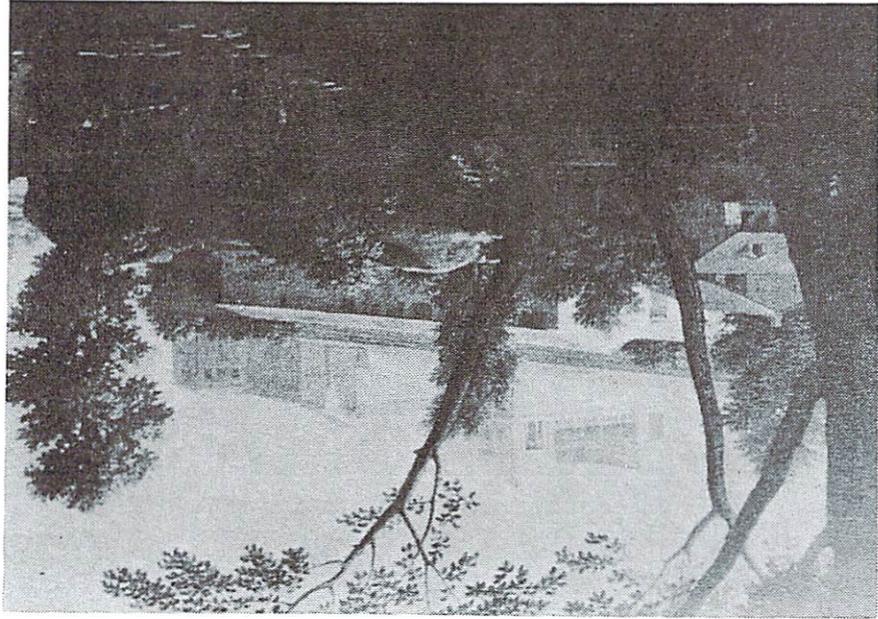
(Texte rédigé en janvier 1982)



1

1 Nicolas Poussin (1594-1665), *Paysage avec Diogène (dit aussi Diogène jetant son écuelle)*
 h. t., 1,595 x 2,215 Paris, Louvre, N° d'inventaire: 7308, ni signé, ni daté.
 (Photo. Kimura)

2 Nicolas Poussin, *Diogène jetant son écuelle* (Détail, Le Belvédère)
 (Photo. Kimura)



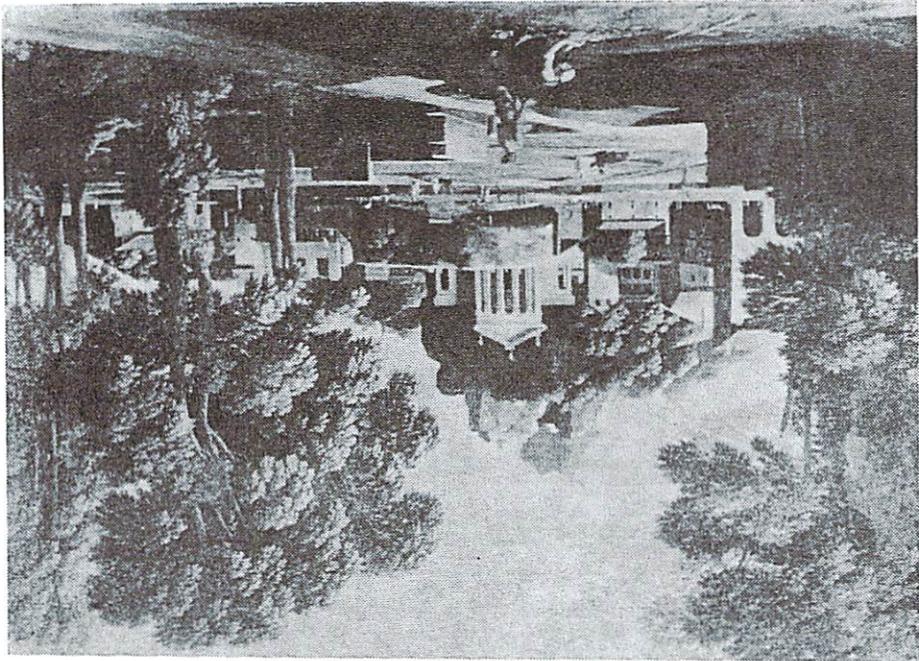
2



3

3 Anton Van Dyck (1599-1641), *Portrait de Marc-Antoine de Lunnague*, (?) s.d. h. t., 1,24 x 0,955 Leningrad, Musée de l'Ermitage
 (Photo. d'après 1980 Larsen, t. I, n° 448)

4 Nicolas Poussin, *Paysage avec les cendres de Phocion*
 h. t., 1,16 x 1,76 1648,
 Prescott, Knowsley Old Hall (Lancashire), Collection Comte de Derby
 (Photo. d'après 1967 Blunt, t. II, pl. 177)



4

PLANCHES



5

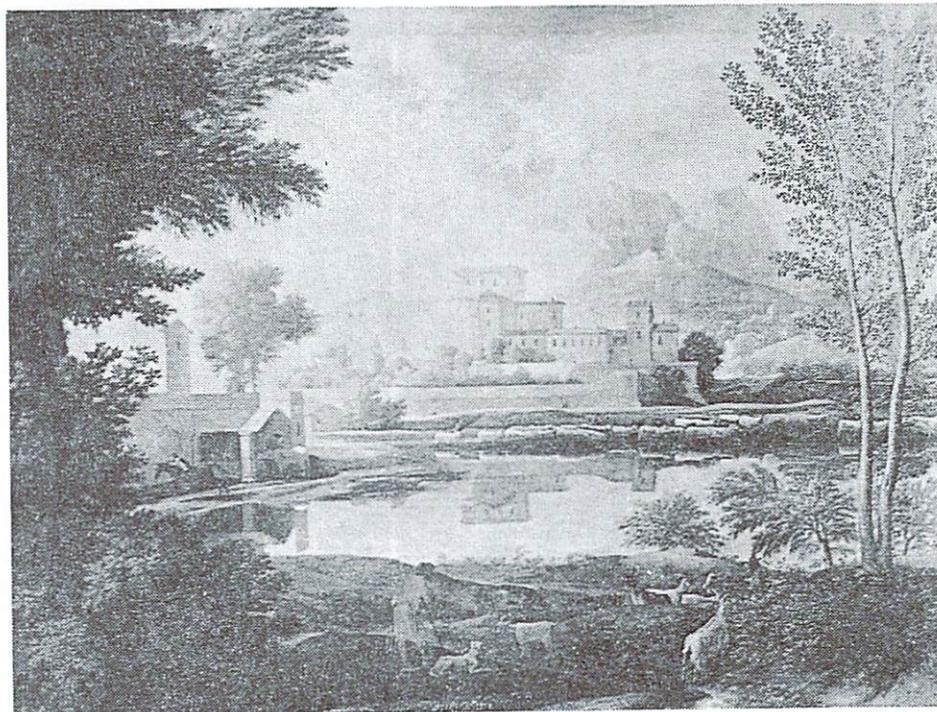
5 Nicolas Poussin, *Le printemps (ou Le paradis terrestre)*



6

6 Nicolas Poussin, *Paysage avec Orphée et Eurydice (dit aussi Orphée et Eurydice)*
h. t. 1,17×1,60 1660-1664,
Paris, Louvre, Inv. 7303
(Photo. d'après 1967 Blunt,
t. II, pl. 242)

6 Nicolas Poussin, *Paysage avec Orphée et Eurydice (dit aussi Orphée et Eurydice)*
h. t. 1,20×2,00 1649-1651,
Paris, Louvre, Inv. 7307
(Photo. d'après 1967 Blunt,
t. II, pl. 191)



7

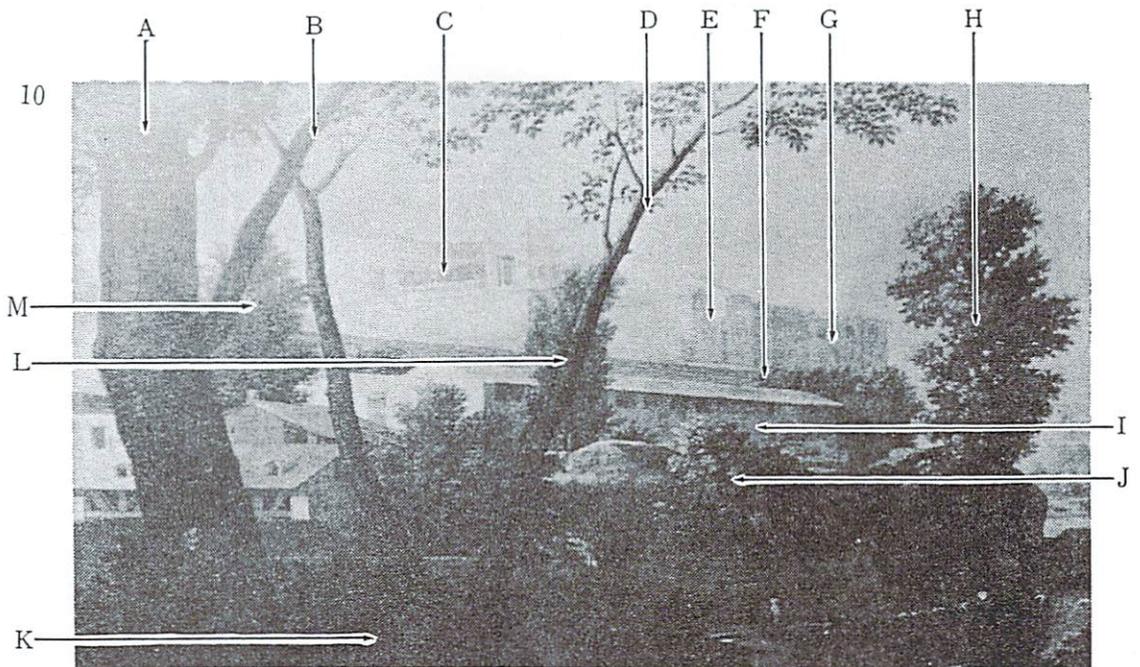
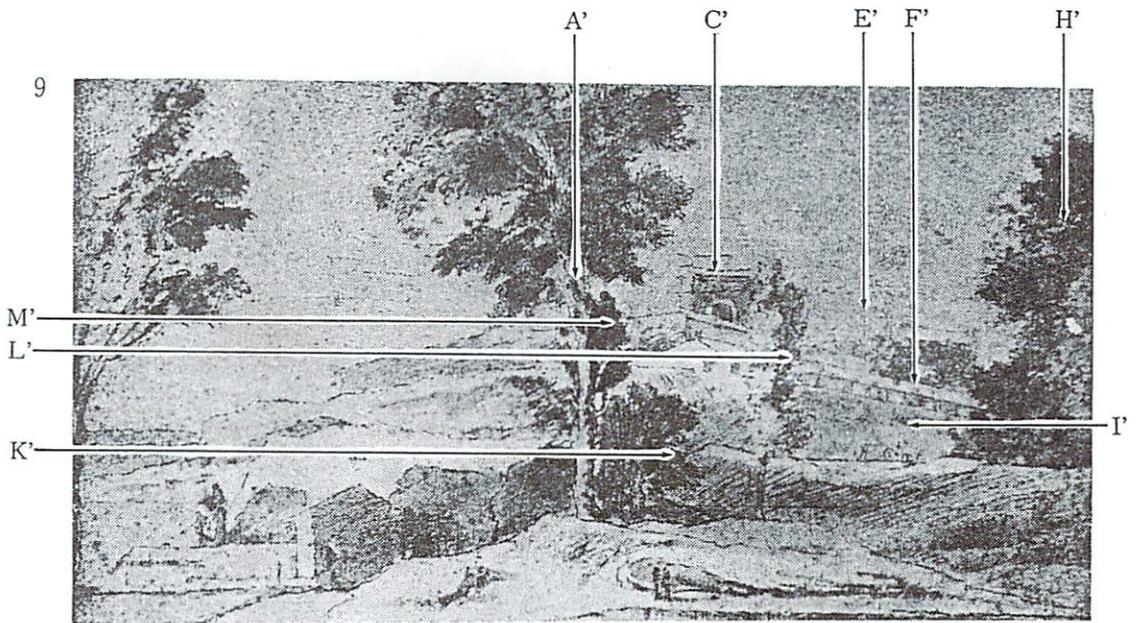
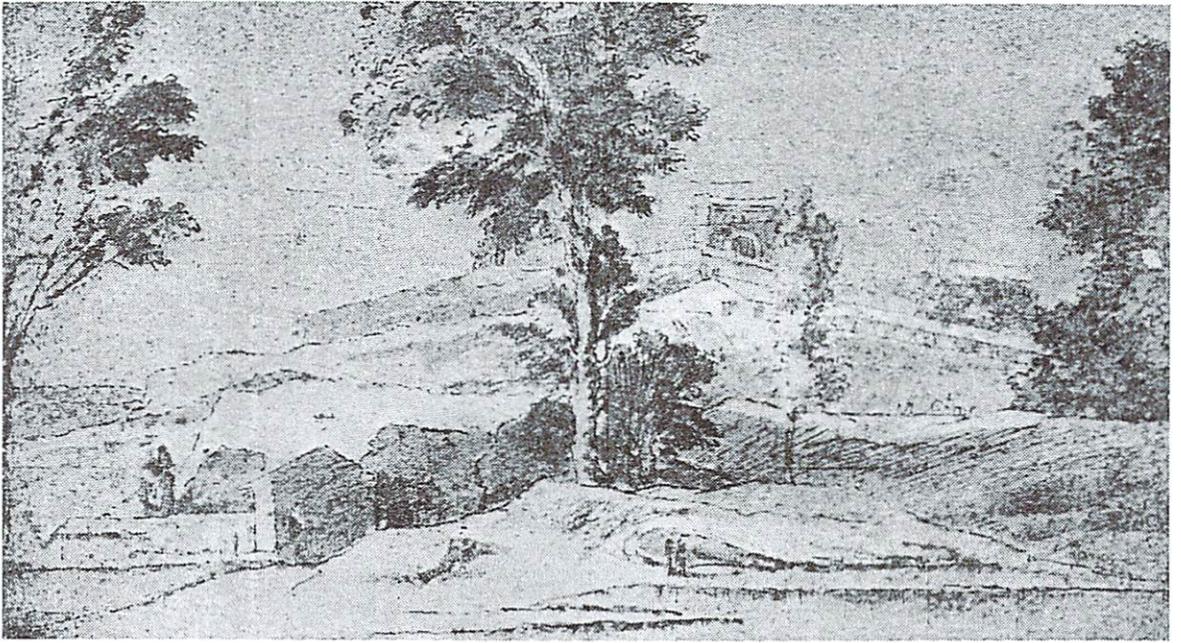
7 Nicolas Poussin, *Un Temps Calme*
t. 0,971×1,314 1651,
Inscription N.P.+F.R.
Angleterre, Collection privée
(Photo. d'après 1977-1978
Rome, Expo., Cat. n° 35)

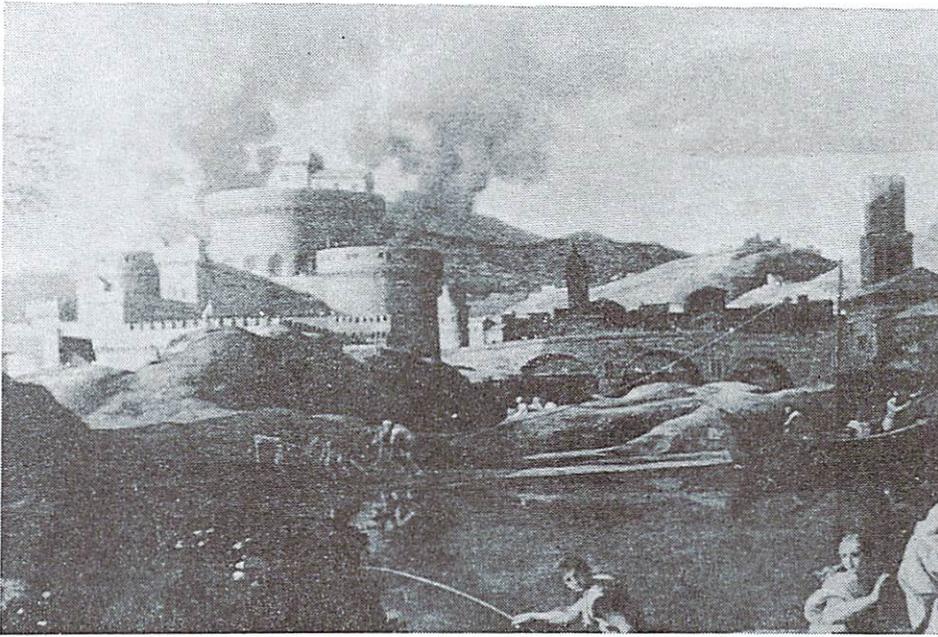
8 Nicolas Poussin, *La vue du Belvédère*
Plume et lavis de bistre sur
croquis au crayon, légers
rehauts à la pierre noire,
mise au carreau à la pierre
noire, 0,233×0,388 Chantilly,
Musée Condé
(Photo. d'après 1933 Malo,
pl. 9)

9 Nicolas Poussin, *La vue du Belvédère*
(Ligné et alphabétisé par
Kimura)

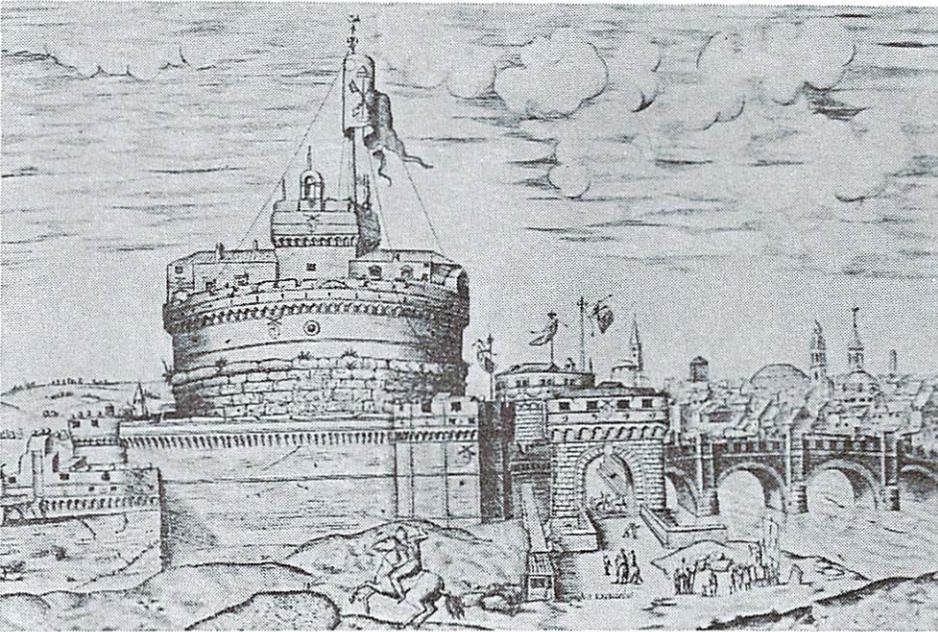
10 Nicolas Poussin,
Diogène jetant son écuelle
(Détail, Le Belvédère)
(Quadrillé en ligne et alpha-
bétisé par Kimura)

8

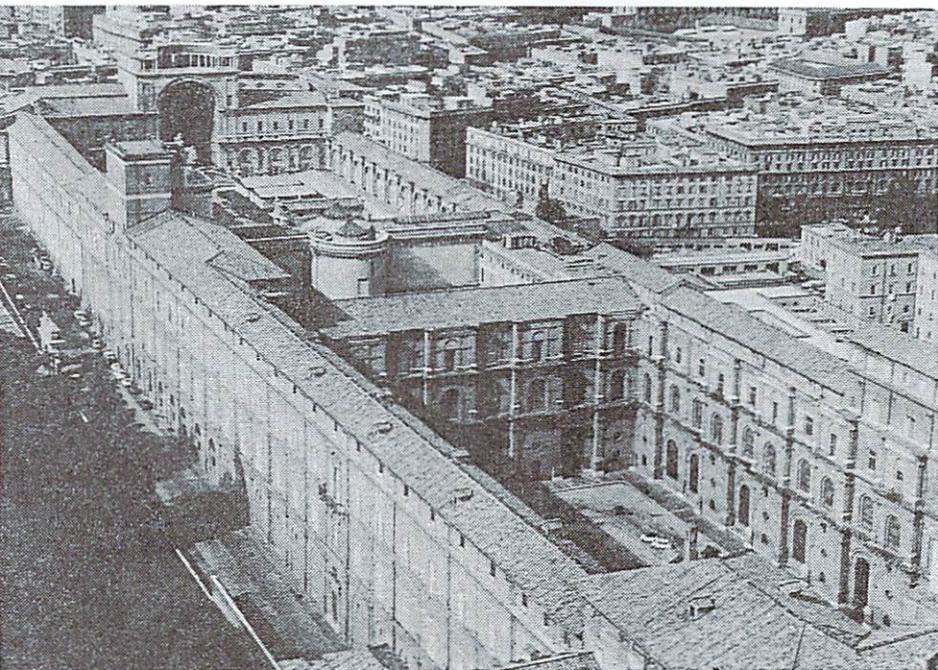




11



12



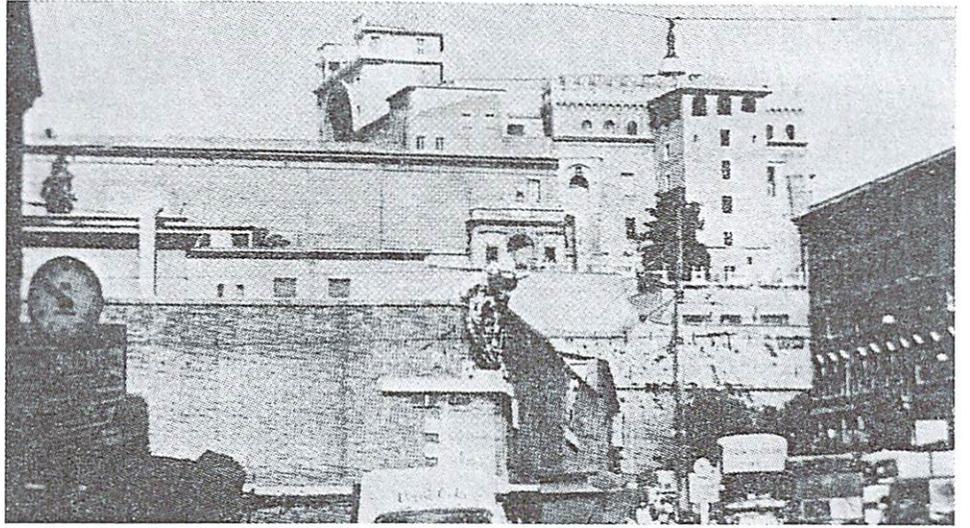
13

11 Nicolas Poussin, *Paysage avec Orphée et Eurydice* (Détail, Le château) (Photo. d'après 1967 Blunt, t. II, pl. 191)

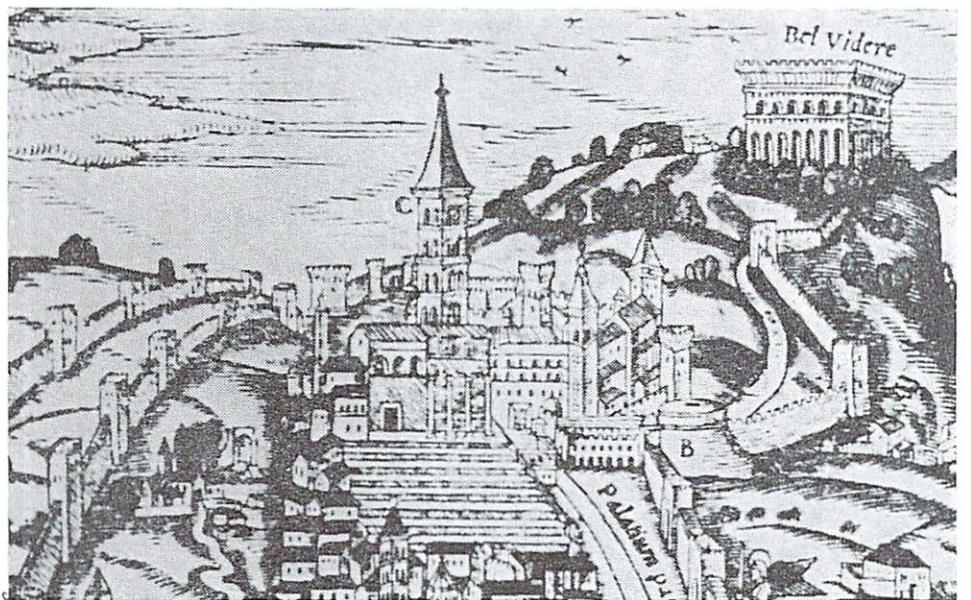
12 *Château de Saint-Ange* Gravure d'Antonio Salamanca, vers 1530 (Photo d'après 1909 Rodocanachi, p. 128 pl. 16)

13 *Belvédère du Vatican* Rome, Vue d'ensemble de la cour (Photo. d'après 1981 Kamon, p. 3)

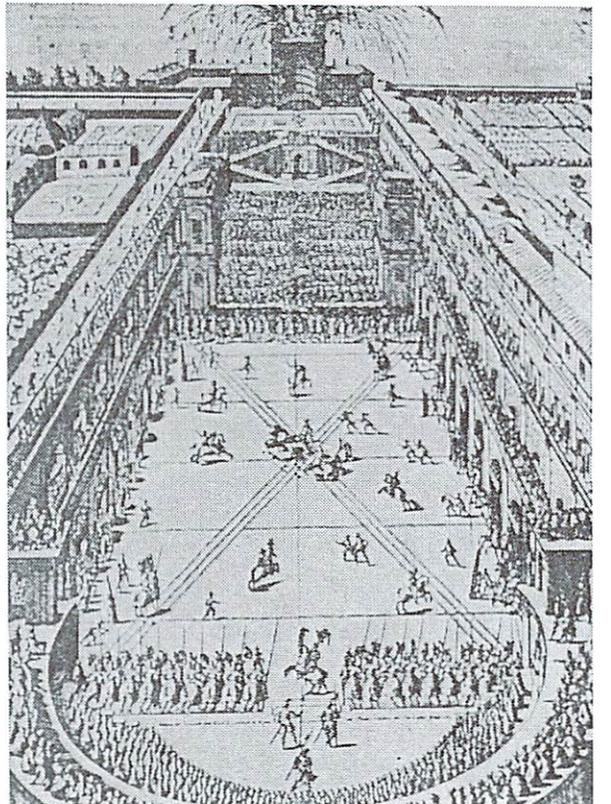
14



15



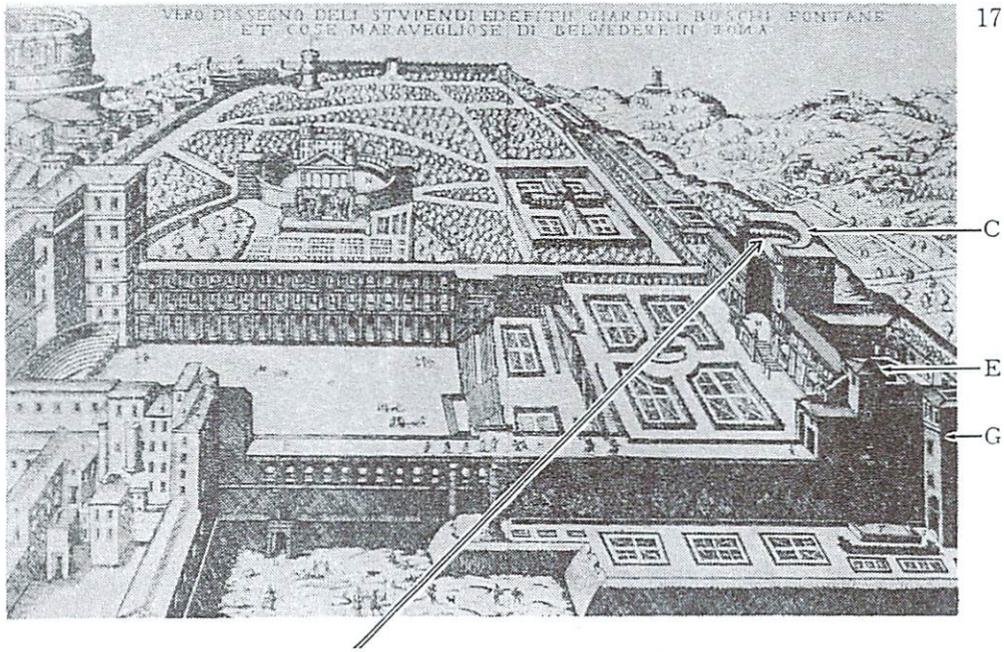
16



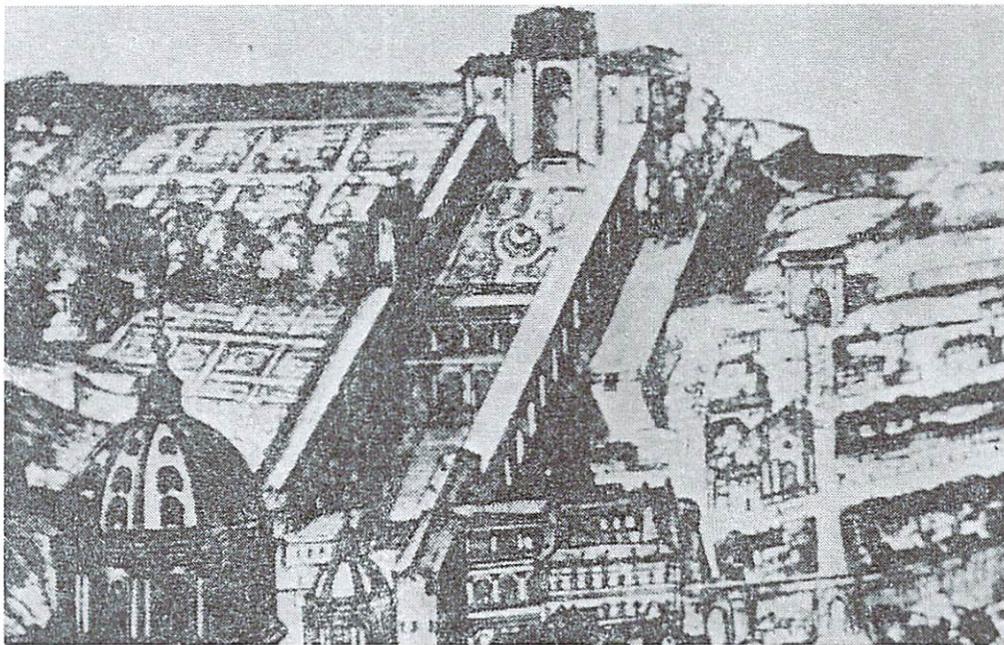
14 *Belvédère du Vatican* Rome, Vue extérieure
(Photo. d'après 1969 Bruschi p. 313, Fig. 210)

15 *Vue du Belvédère* Rome, à la fin du 15e siècle
(Photo. d'après 1980 Benevolo, *City*, p. 565, Fig. 838)

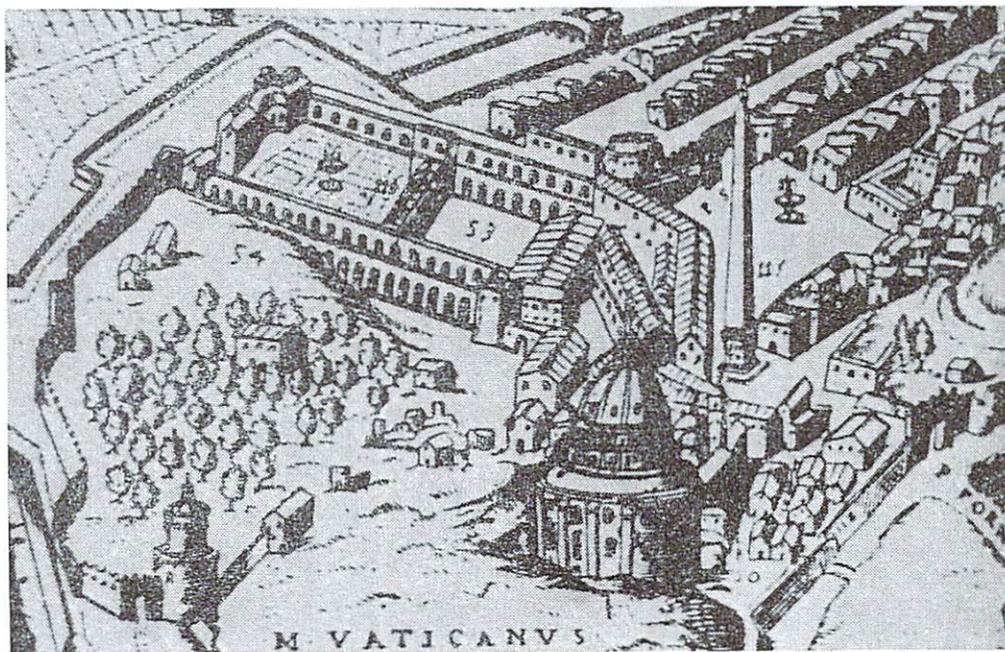
16 *Tournoi à la cour du Belvédère au carnaval en 1565*
Paris, Bibliothèque Nationale
(Photo. d'après 1968 Benevolo, p. 427, Fig. 321)



17



18



19

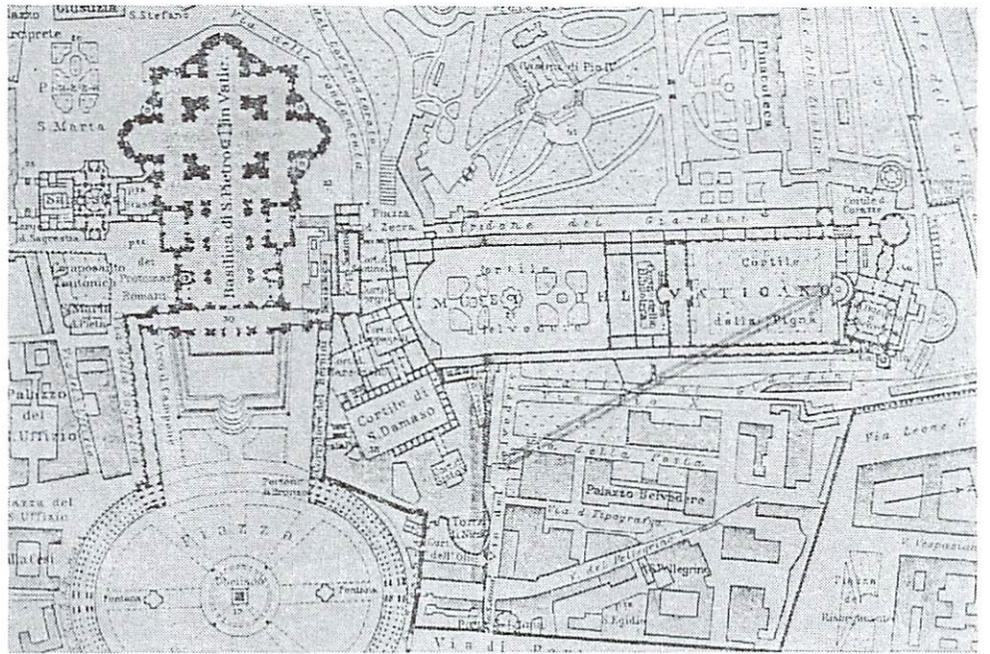
17 *Cour du Belvédère*
Gravure d'après le
dessin par Cartaro,
1574

(Photo. d'après 1965
Förster, fig. 69)
(Alphabétisé par
Kimura)

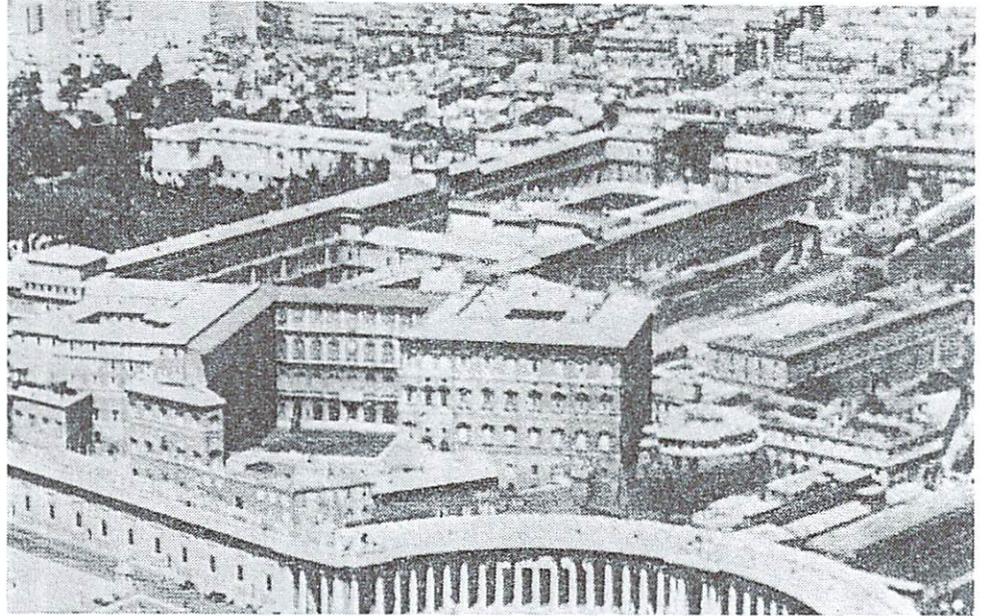
18 *Vuz générale du
Vatican Rome, à la
fin du 16e siècle*
(Photo. d'après 1980
Benevolo, *City*, p. 577,
Fig. 856)

19 *Vatican Rome,
1602, Plan de la ville
(détail)*
(Photo. d'après 1980
Benevolo, *City*, p. 582,
Fig. 864)

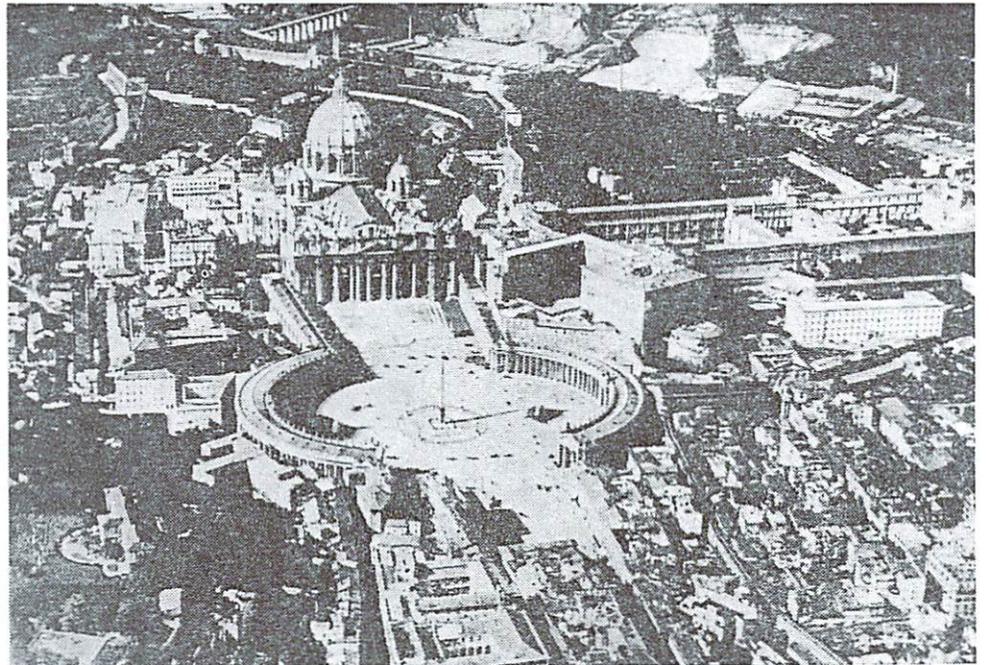
20



21



22



20 *Palais Pontifical et Basilique de Saint-Pierre*
(Ligné par Kimura)
(Photo. d'après 1962
Chiodi, p. 51)

21 *Belvédère*
(Photo. d'après une
carte postale)

22 *Belvédère au début
du 20e siècle, avant 1935*
(Photo. d'après 1980
Benevolo, *City*, p. 585,
Fig. 866)



23



24

23 Rome

(Photo. d'après 1880 Wey)

24 Anonyme, *Place d'Espagne* 17e siècle, Rome
Museo di Roma

(Photo. d'après 1967 Blunt, t. I, p. 172, fig. 147)