

Les autoportraits : Poussin entre Paris et Rome

Claudine Lebrun-Jouve

Séance du 8 mars 2021



Le portrait de Nicolas Poussin est austère. En 1639, Poussin recommandait à son ami Chantelou : « Lisez l'histoire et le tableau ».

Nous allons tenter de lire ce portrait tel un rébus, comme une « énigme ».

Cela en trois temps : nous verrons l'émergence de la représentation personnelle par l'autoportrait ; puis à travers le cas de Poussin, les difficultés d'un artiste qui doit se décider, que l'on force quasiment, à réaliser sa propre icône... pour s'inscrire dans l'avenir. Notez le terme « s'inscrire », particulièrement critique pour Poussin, nous le verrons ; enfin, nous suivrons très rapidement l'évolution de la formule, jusqu'à implorer avec la photographie et l'art moderne au XX^e siècle ; nous y retrouverons aussi des échos du portrait du Louvre, inattendus et renouvelés.

Le « courage » de l'autoportrait naît au fil de la Renaissance. Souvent, l'artiste se peint lui-même pour faire une étude de visage grâce au modèle le plus abordable, son propre reflet : ce que pratiqueront encore les artistes à travers les siècles : tel le Bernin ou Rembrandt qui interrogent anxieusement leur propre visage .

Peu à peu, l'excellence de certains étant reconnue, l'artisan sort de l'anonymat et devient artiste, dans une prise de conscience à la fois personnelle et sociale.

L'enfance de l'autoportrait passe par le stade de portraits cachés dans des œuvres :



Andrea Mantegna, Chambre des époux, Mantoue, 1565-1574

Mantegna se cache et se révèle, en 1465, dans les rinceaux qui entourent son œuvre ; Benozzo Gozzoli se représente dans une foule des courtisans, inscrivant son nom sur son bonnet ; d'autres se feront berger d'une Nativité, assistant d'une Crucifixion.



Le Pérugin, à Pérouse au Collegio del Cambio, 1497.

Le Pérugin, très téméraire, glisse son portrait entre deux de ses fresques ;
Plus tard, Raphaël se peint à droite de l'*École d'Athènes*, dans les Chambres du Vatican, et Michel Ange dans la peau d'un damné de son monumental *Jugement dernier*. Les plus grand peintres se fixent dans les lieux les plus prestigieux : palais, Vatican ; les plus modestes dans les tableaux d'église. Ils tiennent à laisser leur trace car on signe encore très rarement.
Au 16e siècle, Albrecht Dürer (1471-1528) apparaît comme un précurseur quand il peint en grand format, à l'huile, plusieurs autoportraits. Trois – dont un dessin – nous montrent trois aspects du genre :



Albrecht Dürer, Autoportrait au bandeau, 1493, Erlangen

Ici, Dürer tente de percer et dessiner, non sans inquiétude, ce qui se passe au-delà du visible, du miroir : il semble avoir saisi l'expression de l'ennui ou la désolation du malade ...



Dürer, Autoportrait au paysage, 1498, Madrid, Prado.

Son portrait de 1498 fut connu par la gravure : on y retrouve la pose des aristocrates en riches vêtements, fenêtre ouverte sur le lointain, et l'inscription en lettres d'or des titres divers de sa personne. Né dans une famille d'orfèvres, bourgeois de la ville, il avait déjà sa place dans la société civile de Nuremberg, car de tout temps, les orfèvres ont été responsables des biens d'une clientèle fortunée.



Albrecht Dürer, Autoportrait au manteau de fourrure, 1500, Munich, musée de Bavière.

Son plus fameux portrait, de 1500, est très ambitieux : on ne peut manquer d'y voir un Christ ; mais aussi le créateur d'une œuvre, quasiment chargé d'une mission divine... Non gravé, il fut de tous temps visible à qui passait à Nuremberg, dans l'hôtel de ville – malheureusement, Montaigne ne semble pas être passé par là.

Voici donc trois types de portraits : celui, intime, de la recherche de soi ; celui de l'homme qui montre sa place dans la société, et celui qui démontre sa force morale– il ne mentionne son métier que par l'excellence technique.

Ces trois portraits présentent quasiment les trois façons de peindre l'être intime, l'être social et l'être intellectuel, qui seront globalement les trois voies que choisiront les peintres, signalant bien l'émergence de leur conscience d'artiste.

N'oublions pas cependant, simultanément, l'humour ou l'autodérision :



Parmesan, Autoportrait au miroir convexe, 1524, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Ici dans l'œuvre du Parmesan, qui met en valeur sa main d'artiste, avec un certain sourire.



Giovan Francesco Caroto (1480-1555 env.) : Le jeune peintre, Vérone, musée de Castelveccchio

Ou l'œuvre de Caroto, dont je ne doute pas qu'il soit une caricature d'autoportrait – son nom symbolisé par ses cheveux, et l'ironie du dessin d'enfant...

Ce regard comique est fréquent, en Italie ou en France surtout ; dans le nord, les artistes restent artisans, groupés au sein guildes commerciales, et maints portraits d'artistes s'inscrivent dans la veine des **Vanités**, avec tous leurs accessoires : crâne, sablier, faux... Nous sommes souvent en pays protestant.

En 1550, Giorgio **Vasari** (1511-1574), peintre, publie ses *Vite* des artistes Toscans : il met en exergue le visage de l'artiste en introduisant chaque vie par un portrait gravé, en général un autoportrait : « *par leur vertu, ils ont mérité de vivre pour toujours* ». Il inscrit durablement l'artiste dans une histoire des arts, et peu à peu les artistes se regrouperont dans des académies, plus nobles que les guildes ou les corporations.

Outre Vasari, une commande va influencer sur le cours de l'histoire des artistes. Depuis longtemps, les gens de lettre se sont entourés, dans leur lieu de travail, de portraits d'hommes célèbres dans tous domaines, ou d'amis, civils ou religieux : tels, vers 1473, Frédéric de Montefeltre dans son *studiolo* d'Urbino, en 1537, Paulo Giovio à Côme, ou Peiresc à Aix-en-Provence au 17^e siècle, qui accrochent des séries de portraits en haut des murs ; les livres se logent en-dessous.

Suivant ce même principe, les **Médicis** vont inaugurer un nouveau type de collection : celle des portraits d'artistes. Cosme 1^{er} à Florence vers 1565, puis Ferdinand 1^{er} à Rome, commandent des autoportraits – la collection des Offices se continuera jusqu'à nos jours, avec Chagall, Tapiès ou Pistoletto.

Les artistes sont désormais reconnus au même titre que les grands écrivains, religieux ou philosophes, de l'antiquité et des temps modernes.

Une description sommaire des débuts de Poussin semble nécessaire pour le comprendre.

Il naît en 1594 en Normandie, près des Andelys. Bien que sans fortune, il reçoit une sérieuse éducation, peut-être chez les jésuites de Rouen ; mais sa vocation de peintre prend le dessus, et il entre apprentissage chez Quantin Varin. À 18 ans, il décide de partir à Paris – tous ces trajets se font à pied – où il travaille dans divers ateliers.

En 1622, son talent est enfin reconnu grâce aux six tableaux peints pour le collège des Jésuites, et une *Mort de la Vierge* pour Notre-Dame. Il semble introduit dans le cercle de Marie de Médicis grâce à Alexandre Courtois, mathématicien et amateur d'art, et y rencontre le poète Italien Giambattista Marino (1569-1625), qui donnent vie à l'idée qu'avait Poussin de Rome, de l'art de Raphaël et de Michel-Ange, de l'Italie. Avant 1624, on sait qu'il distrait Marino, malade et alité, en illustrant pour lui son poème de l'*Adone* et des scènes des *Métamorphoses* d'Ovide. Marino lui raconte probablement Rome, l'ambiance, les cercles littéraires ou scientifiques, et avive chez le jeune peintre l'envie de se rendre en Italie.

Rome, Paris et Rome

En 1622, Paris sort à peine des années de guerre civile et de l'assassinat d'Henri IV. Richelieu tente de relever la France ; il instituera l'Académie française en 1638 et aura des projets avec Sublet de Noyer (1589-1645), entre autres celui d'une académie artistique qui ne verra - pas encore - le jour. Mais en 1622, la peinture à Paris se fait en grand, sur les parois des hôtels. En 1624, rien ne retient Poussin à Paris. Il décide donc de quitter ce Paris alors peu reluisant et, après deux essais infructueux, arrive à Rome en 1624.

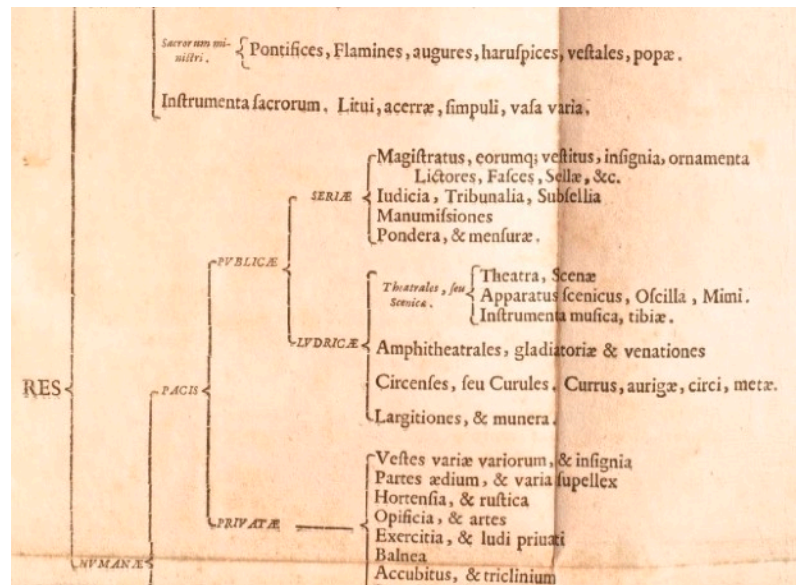
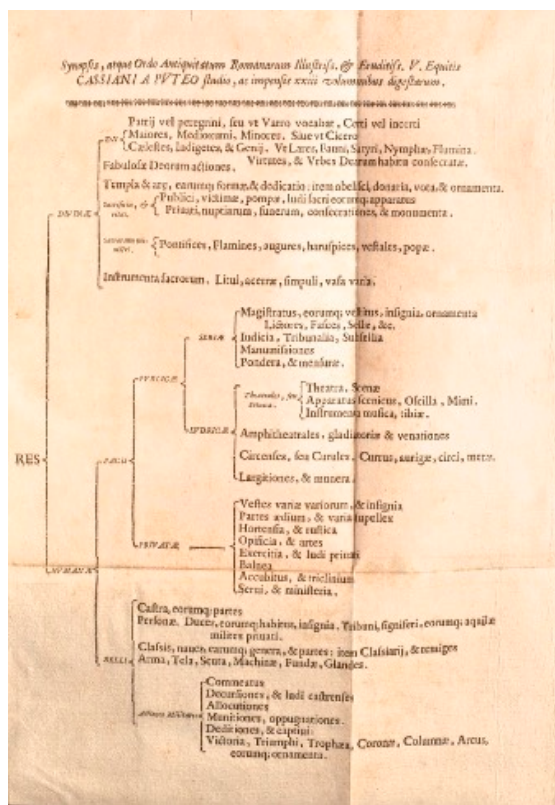
Son grand protecteur va être **Cassiano dal Pozzo** (1588-1657), de huit ans son aîné.



Cassiano dal Pozzo, par Jan Van den Hoecke, env. 1642, Florence, coll. part.

Cassiano (abbé) est issu d'une famille noble du Piémont ; et il est alors, à Rome, *maestro di camera* d'Urbain VIII (Maffeo Barberini), et secrétaire de Francesco Barberini. Hormis sa charge qui l'introduit au plus près du pape et des cardinaux Francesco et Antonio Barberini, donc du pouvoir à Rome, il mènera toute sa vie une intense activité de curieux et d'érudit, de scientifique et de mécène. Sa demeure est un véritable centre d'information sur les sciences, l'histoire et les arts : sa correspondance demeure une source d'information capitale, participant au réseau de la « République des lettres ».

Curieux, il amasse une immense collection de tout... de tous temps, tous lieux... Ne pouvant tout amasser, il s'informe auprès de ses correspondants à travers l'Europe et au-delà, de tout ce qui se voit sur la planète, d'ordinaire mais surtout de curieux, dans le but de comprendre par l'expérience.



Carlo Dati, Delle lodi del commendatore Cassiano dal Pozzo. Orazione, Florence, 1664

Voici l'organigramme de son *Muséo cartaceo*, musée de papier, virtuel, de dessins : vous reconnaîtrez aisément le même arbre par lequel Diderot et d'Alembert tenteront encore, au 18^e siècle, d'organiser la connaissance.

Sa bibliothèque comme ses collections sont ouvertes à ses amis. Poussin, d'abord débutant employé à dessiner et peindre des exemplaires utiles à sa collection – il peint une autruche, perdue à ce jour – va proposer, peu à peu, plus ... et mieux : on lui demande un éléphant, et il peint Hannibal. Cassiano reconnaît rapidement son talent, et devient un de ses grands mécènes et commanditaires, jusqu'à la série des *Sept Sacrements* (Belvoir Castle). Il l'introduit auprès des Sacchetti, et des Barberini.

Malgré l'Inquisition, le milieu papal des Barberini est très éclairé, et au sein de l'Académie des Lincei va se développer une réflexion libre, basée sur la connaissance et l'expérimentation – politique et religion y sont interdits. L'Académie des Lincei fut fondée en 1603 par Federico Cesi (1585-1630).



Federico Cesi, attr. à Pietro Facchetti, Rome, Accademia dei Lincei.

Copernic est au cœur des discussions à l'académie : Galilée en est membre, tout comme Maffeo Barberini qui soutient Galilée jusqu'à ce que, devenu pape en 1623, il soit obligé par sa fonction et son entourage de refuser ses théories qui menacent la tradition de l'Église.

En 1630, à la mort de Cesi, Stelluti, son secrétaire, écrit à Galilée : « ... *se l'eminentissimo Cardinale Barberino non abbraccia* [je souligne] *questa impresa, vedo la nostra Accademia andar in rovina...* » : « si le cardinal Barberini n'embrasse pas notre parti, je prédis que notre académie va tomber en ruine ». Elle est en effet officiellement dissoute ; mais dal Pozzo en continue discrètement l'activité de recherche et de connaissance de l'univers – l'académie, avec beaucoup de bas et quelques hauts, resurgira et existe encore de nos jours, fameuse, au palais Corsini, Lungotevere.

Poussin, à Rome, commence par difficilement gagner sa vie avec des petits tableaux de bacchanales, des batailles et des paysages ; deux ans après son arrivée, à 32 ans, aidant Dal Pozzo dans l'illustration de son musée virtuel, il se trouve mêlé à ce milieu d'information et de curiosité permanente : ils ont en commun, entre autre, la connaissance de l'antiquité, et la recherche de ce qu'a pu être la première Église chrétienne – en fait, l'académie tente de reprendre tous les problèmes à leur origine – ce qui est la méthode annoncée par Descartes – : origine des minéraux, végétaux, des animaux, des coutumes, de la religion...

Le peintre entre certainement dans l'atelier du Dominiquin, et se forme aussi en arpentant Rome : la ville est un grand chantier et l'on construit et décore partout palais et églises ; mais dès que l'on creuse pour construire, on tombe sur des Antiques, qui sont aussitôt dirigées vers le palais Barberini.

En 1627, à 33 ans, Poussin reçoit enfin une commande importante grâce à Cassiano dal Pozzo : celle de la *Mort de Germanicus* pour le cardinal Francesco Barberini ; sa renommée est enfin assurée par la commande pour Saint-Pierre du *Martyre de saint Érasme* en 1629. Il peint dès lors pour cardinaux et nobles romains et s'installe définitivement à Rome.

Pendant ce temps à Paris, Richelieu a progressé dans sa modernisation du pays, et décide de rassembler tous les talents pour embellir la ville et tente d'attirer des artistes d'Italie. Il en charge Sublet de Noyers, surintendant des bâtiments de 1638 à 1645, cousin des Fréart. Sublet enverra son cousin Paul Fréart de Chantelou (1609-1694) à Rome avec, entre autres missions, celle de ramener Poussin en France, pour être nommé *Premier peintre du roi*, en 1640-1642.

Aucun document ne permet de confirmer ou infirmer que Mazarin ait joué un rôle auprès de Poussin. Mazarin, qui fait la navette entre Paris et Rome, semble n'avoir d'autre souci que de préparer son avenir en acquérant, avec l'aide de l'abbé Benedetti, grand connaisseur – hormis les tableaux anciens pour les grands collectionneurs – maints objets de mode et des tableaux peints par

des peintres désormais oubliés, pour les offrir à toute personne en France susceptible de l'aider à sa carrière, qu'il envisage française. Il ne semble pas avoir joué un rôle de mécène envers Poussin ou autre peintre, et les tableaux qu'il possédait de sa main furent probablement acquis plus tard.

1640 : Poussin est donc, difficilement, arraché à Rome. L'expérience parisienne est un déchirement. Il est maintenant plus Italien que Français ; il a laissé son épouse à Rome, et quitté ses amis. Or à Paris, on lui confie trop de travaux, et qui ne lui conviennent pas – pas plus que la vie de courtisan, la malveillance et les jalousies. Surveiller de grands chantiers, s'occuper de tapisseries, d'imprimerie, être aux ordres enfin est contre sa nature profonde. Il n'a plus le temps de penser et de peindre ses tableaux de chevalet : il n'est pas fait pour les grands décors.

Malgré des conditions financières très généreuses, un bel hôtel particulier (*situé à peu près ou est l'arc de Triomphe du Carrousel, avec un jardin plein de fruits et quelques tonneaux de bon vin*), malgré le titre de *Peintre du roi*, il quitte Paris juste au moment où Richelieu et le roi vont mourir. Il en revient avec un titre glorieux, et un beau pécule qu'il va prudemment placer.

1642 : De retour à Rome, glorieux, il retrouve ses clients parmi les cardinaux et familles romaines ; il a également fidélisé, à Paris, la clientèle de plusieurs grands collectionneurs, banquiers, et soyeux lyonnais. Lors de son voyage vers et à Paris, il a appris à connaître et estimer Paul Fréart de Chantelou, de 15 ans son cadet, avec qui il noue une complicité, une amitié indéfectible : à la fin de sa vie, Poussin lui confiera regretter que Rome manque de vrais amis (la plupart sont rentrés en France, ou ont disparu.) – aucun doute : ce lecteur de Montaigne pensait à l'amitié pour La Boétie quand il écrivait à Chantelou.



Venons-en maintenant à l'autoportrait :

Le peintre a déjà un succès assuré, et son titre de *Peintre du roi* lui attire maintes visites et commandes. De Paris aussi : Pointel et Chantelou lui passent presque simultanément commande de son portrait. Une commande l'embarrasse, deux commandes encore plus : c'est un honneur, une façon de se faire reconnaître pour longtemps, à Paris et dans les temps futurs... mais il faut réfléchir, beaucoup, au sujet, comme pour tous les thèmes qu'il peint. Un beau portrait devra rendre la ressemblance, mais aussi faire comprendre le caractère du modèle.

Par chance, bien des lettres de Poussin à Chantelou sont conservées : il mets trois ans pour se décider à peindre son portrait.

En 1647, comme Pointel, autre commanditaire, Chantelou lui demande son portrait ; réponse de Poussin : « *Il n'y a maintenant personne à Rome qui fasse bien le portrait* » : ce n'est pas prétention, mais exigence.

1648 : « *... il me fâche de dépenser une dizaine de pistoles pour une tête de la façon du sieur Mignard, qui est celui que je connais qui les fait le mieux, quoique froids, pilés, fardés et sans aucune facilité ni vigueur* ». L'idéal de Poussin pour un bon portrait est là : il le faut naturel, souple et sans effort apparent, enfin, vigoureux.

1649 : finalement, il se peindra lui-même, deux fois : « *j'ai fait l'un de mes portraits. Je vous enverrai celui qui réussira le mieux, mais il ne faut rien dire, s'il vous plaît, pour ne point causer de jalousie* ». ...

Rapport aux collectionneurs... et jeu de concurrence entre eux : Poussin doit constamment user de diplomatie pour les rassurer, dans ses lettres.

1650 : « *je confesse ingénument que je suis paresseux à faire cet ouvrage, auquel je n'ai pas grande habitude* ». Vérité et coquetterie : lecteur de Descartes, il était sans doute d'accord avec lui, qui justifiait ainsi sa modestie : « *... m'étant toujours ainsi tenu indifférent entre le soin d'être connu ou de ne l'être pas, je n'ai pu m'empêcher que je n'acquiesse quelque sorte de réputation, j'ai pensé que je devais faire de mon mieux pour m'exempter au moins de l'avoir mauvaise.* » (*Discours...* 1637)

1650 : il ne choisit le destinataire qu'au moment de l'envoi : « *Monsieur Pointel aura celui que je lui ai promis en même temps, duquel vous n'aurez point de jalousie, car j'ai observé la promesse que je vous ai faite, ayant choisi le meilleur et le plus ressemblant pour vous* ».

En effet, quand Le Bernin, à Paris en 1665, verra le tableau de Chantelou, puis celui de Pointel, il déclarera nettement celui de Chantelou le meilleur et plus ressemblant. Croyons-le.



Nicolas Poussin, Autoportrait « Pointel », 1649, Berlin, Gemäldegalerie

1649 : voici le portrait pour Pointel. Nous pourrions le lire comme un essai : Poussin a très souvent traité deux fois le même sujet, rarement dans des temps aussi rapprochés. Sa pensée chemine et s'enrichit au fur et à mesure qu'il peint ; et pour sa pleine satisfaction, il aimera souvent faire une seconde composition du même sujet – jamais une copie – ainsi du *Massacre de innocents*, du Petit Palais à Pais ou de Chantilly, ou du *Moïse sauvé*, de l'*Annonciation*, etc., mais une version différente, et meilleure, en général.

Ce premier portrait est une sorte de « tombeau », comme on en écrivait déjà, comme on en composera : hormis le porte-mine et les guirlandes, les putti tristes soutiennent l'épithaphe. L'idée de la mort rôde évidemment.

Imaginez le supplice pour Poussin de peindre son propre tombeau.

1650 : c'est le portrait pour Chantelou, l'ami de tous temps. Qu'y voit-on – ou plutôt, que ne voit-on pas ?

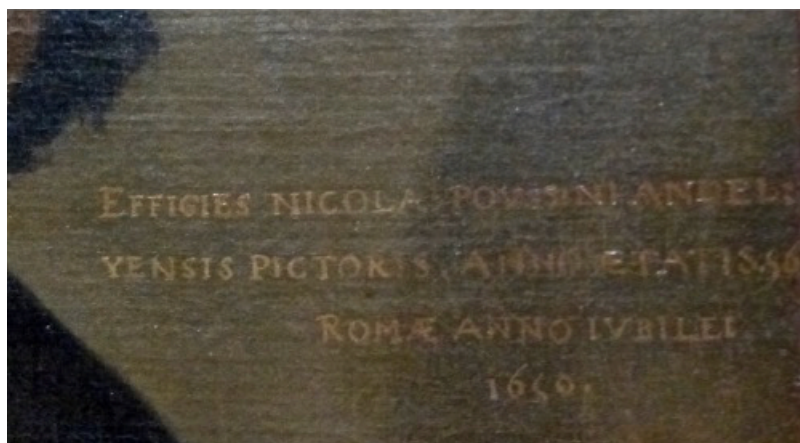


Nicolas Poussin, Autoportrait « Chantelou », 1650, Paris, Louvre

Pas de palette ni porte-mine, pas de chevalet ni de tableau, matériel classique ... Pas d'allégorie, de putti, de Renommée volante ; pas non plus ce que Ripa préconisait pour symboliser la peinture : la chaîne d'or du succès où append la figure ronde de la Peinture : ce sera l'option de Van Dyck.

Poussin a élagué et montre un homme sévère, en noir – couleur noble – Derrière lui, des tableaux, mais vus de dos ou encadrés, en pile.

On a dit qu'il exprimait là son adhésion aux principes de perspective de Desargues et d'Abraham Bosse ; il me semble plutôt tracer une « non-perspective » linéaire : seule l'ombre du modèle évoque la profondeur de la composition : pas de point de fuite, si ce n'est le regard. Les cadres des tableaux construisent un espace en deux dimension, donnant l'horizontale que Poussin anime de la tête légèrement penchée ; les yeux sur la même oblique que la main donnent vie à l'ensemble ; latéralement avec la tête, en profondeur avec l'ombre de soi, et les biais du fauteuil et du carnet : c'est un espace très fermé, une boîte, un petit théâtre.

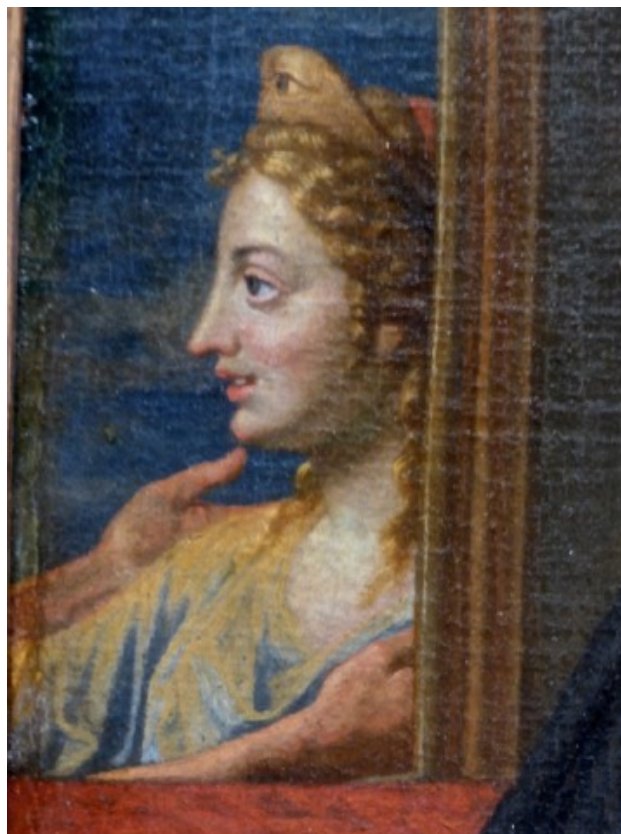


L'inscription juste derrière lui à droite est en latin : « Effigies Nicolai Poussini Andelyensis pictoris. Anno aetatis 56. Romae anno Jubilei 1650 » : « *Image peinte par Nicolas Poussin, peintre des Andelys. À 56 ans. À Rome l'année du Jubilé 1650* » : un peintre lettré, qui écrit en latin et qui, né six ans avant le siècle, a peut-être espéré comme un terme possible, atteindre cette année du Jubilé.



Tous ces discrets éléments ont fait couler beaucoup d'encre. La bague ornée d'un diamant taillé en simple « pointe de diamant », a été interprétée comme symbole de pureté ou de bonté, de constance et de vertu enfin. Sans doute tout cela est-il exact. C'est le seul élément qui pourrait évoquer une certaine aisance et la fierté du titre : *Peintre du roi*.

Bellori (1613-1696), l'ami de toujours et premier biographe, nous apprend que Poussin à Paris, sur le sceau en pierre dure de sa bague, avait fait graver une figure de la *Confiance*, cheveux épars – selon Ripa – tenant à deux mains un vaisseau, et l'inscription « *Confidenza N.P.* » : « *Confiance. Nicolas Poussin.* ». Ici, il a choisi une autre devise, plus secrète encore. Notons le subtil rappel de forme angulaire sur le poignet de la chemise.



À gauche enfin, symétrique de l'inscription, le plus mystérieux morceau de tableau, le seul vraiment coloré, montre une femme portant un diadème orné d'un œil ; elle est accueillie par deux bras anonymes.

Poussin, jamais, ne coupa une composition... Donc, tout est étrange : pas de gloire, par d'outils de métier, pas d'œuvre exposée, sinon coupée ...

La femme au diadème percé d'un œil a suscité la curiosité de tous les historiens. Bellori dans sa biographie la décrit brièvement : « ... la Pittura ; e v'appariscono due mani che l'abbracciano, cioè l'amore di essa pittura, e l'amicitia, à cui è dedicato il ritratto » : « *c'est la Peinture. On aperçoit deux mains qui l'embrassent : ce sont l'amour de cette peinture et l'amitié pour le dedicataire* ».

Il résume parfaitement et de façon synthétique les échanges qu'ils ont dû avoir, avec Poussin, face au tableau : ils se voyaient deux à trois fois par semaine depuis son retour de Paris.

Les historiens ont cherché l'origine de cet œil qui ne figure pas sur l'allégorie de la Peinture dans Ripa ; on le voit dans une représentation de Rubens sur l'arc de triomphe élevé pour Ferdinand en 1635 ; on a aussi parlé du symbole de la *Visio dei* de saint Augustin.

Mais j'ai été frappée, dans l'un des ouvrages de Frances Yates (*L'art de mémoire*), par une gravure de *l'Utriusque Cosmi* (1617-1624) de Robert Fludd. Et sachant qu'un peintre, même bon lecteur, emmagasine toutes les images qui l'impressionnent, j'ai voulu savoir si Poussin avait pu connaître le livre.

Après recherche, il est apparu que le livre se trouvait à Rome.

L'Utriusque Cosmi de Fludd figure aux inventaires de la bibliothèque des Lincei – que rachète Cassiano dal Pozzo à la mort de Cesi en 1630. Le traité de Fludd avait été mis à l'Index en 1627 ; mais Cassiano « acquiert » discrètement la caisse des *livres interdits* de Cesi et continue le travail encyclopédique de l'académie des Lincei.

À Rome, plusieurs bibliothèques ouvrent leurs portes : Claude Estienne renseignera encore Mabillon en 1686 : « *M. le commandeur Dal Pozzo (jeune frère de Cassiano) nous fait faire une clé de sa bibliothèque afin que nous puissions entrer toutes les fois et quantes que nous voudrions* ».

Les *Livres interdits* figurent aussi au monastère de Sainte-Praxède, dont l'abbé fut Orazio Morandi (1570-1630). La bibliothèque, fréquentée par maints cardinaux, par dal Pozzo, Paolo Mancini etc. offrait même le loisir d'emprunter les livres : on sait que Bernin choisit Tite Live, Boccace et Cesare Ripa, la « Bible » des allégories.

Maintenant, un mot rapide sur Robert Fludd (1592- 1637) :

Il étudie à Christ Church la médecine, la chimie. Mais il porte sur la nature et les sciences un regard totalement mystique, et établit partout des correspondances, mêle tout avec un tel enthousiasme qu'il devra se présenter trois fois pour être pris au sérieux et obtenir son diplôme de médecin – il sera d'ailleurs fort apprécié, à l'écoute de ses patients.

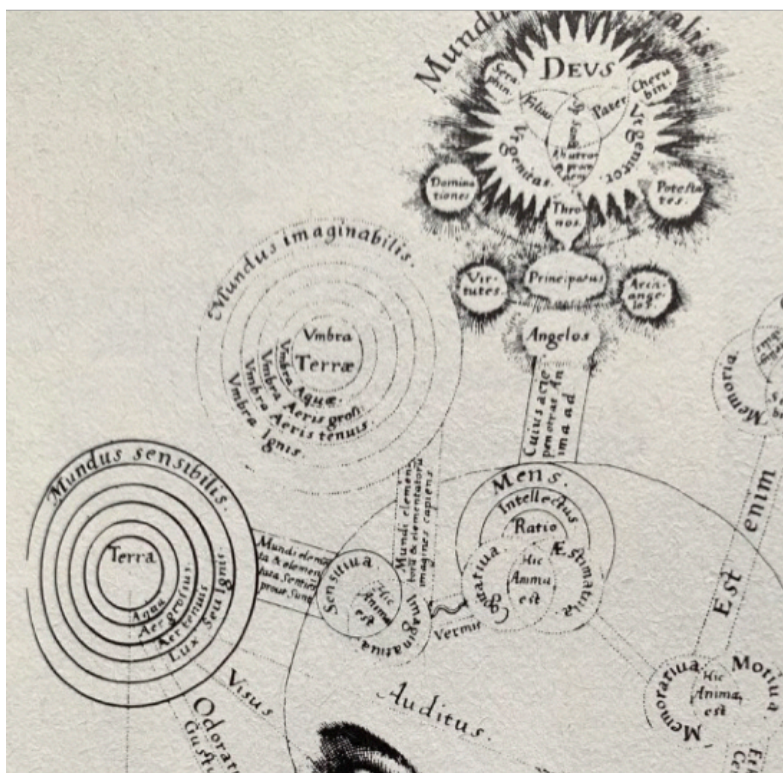
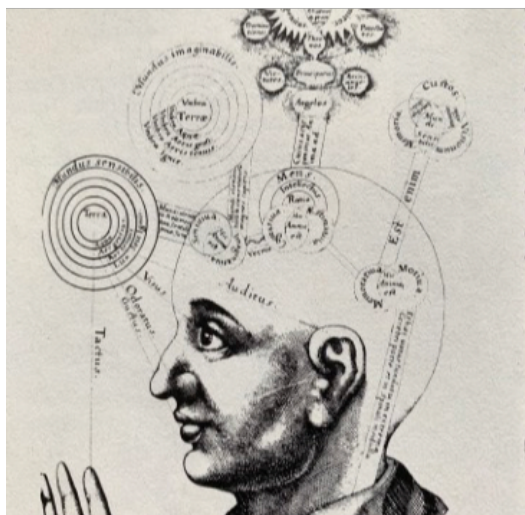
Il écrit des traités d'arithmétique et de géométrie pour les Guise, de musique, de cosmographie etc. Son grand œuvre est l'*Utriusque Cosmi* (1617-1624), somme de tous ses savoirs, illustré de somptueuses gravures par Mathieu Merian : une Encyclopédie avant l'heure.

Ou après l'heure : si Descartes n'est pas encore connu en 1617, Fludd est un des derniers à mêler à ce point science et religion. Il aurait pu plaire à Rome, mais il mêlait tout, christianisme, ésotérisme, alchimie, Rose-Croix, kabbale ... Rome trouva son syncrétisme dangereux et le mit à L'Index.

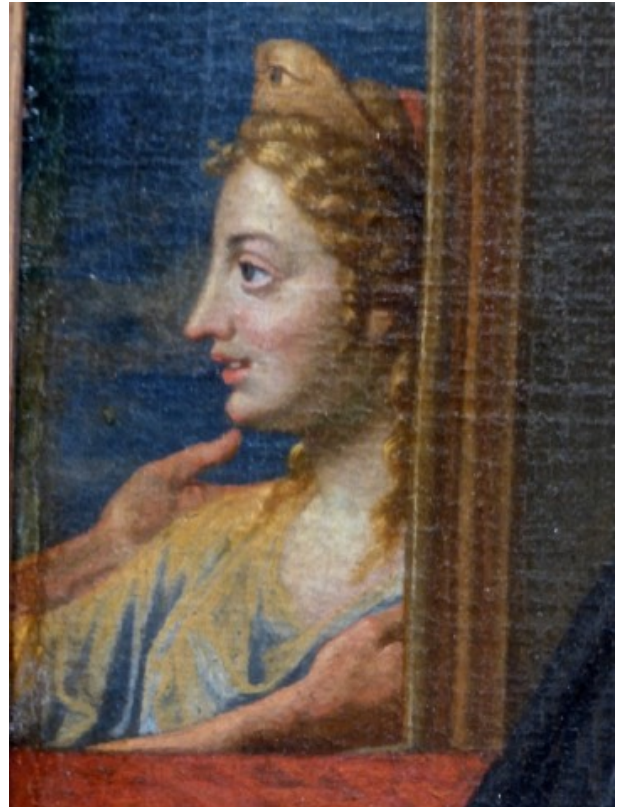
Néanmoins, caché au fond des bibliothèques avec les *Livres interdits*, Fludd devenait un pôle de discussion et de contradictions. Un artiste comme Poussin a certainement regardé attentivement ce somptueux recueil de gravures de Merian, presque un livre d'images : un peintre fait son « garde-manger » de tout ce qui lui passe sous les yeux.

Une première gravure tente de rendre évidentes, en les classant, les capacités de l'homme : les sens, l'esprit, puis Dieu qui domine le monde intellectuel.

Fludd concentre le « monde sensible » sur la « terre », et le « monde imaginaire » sur « l'ombre de la terre »... Fludd a une imagination très vive, mais l'image est marquante au 17^e par sa tentative d'ordonner l'immatériel.



Et ici, Fludd met en évidence le siège de l'imagination dans un œil : « *oculus imaginis* » : L'œil de l'imagination (*Première page de l'Ars Memoriae, t. II*) :



Partie de cette image frappante, j'ai pensé que Poussin avait ainsi construit une image parlante de son talent, telle un blason : il résume sa vocation et sa noblesse de peintre. Dans une petite surface colorée, les bras embrassent la Peinture et l'Imagination, comme Poussin a embrassé sa carrière donnant corps à ses idées grâce à son imagination : contre trop de réalisme (Caravage), comme trop de baroque (Pierre de Corone). La raison construit ses œuvres.

La Peinture est contre-balancée du côté droit par l'inscription. Entre peinture, et écriture, il a choisi, *a abbracciato*, la peinture plutôt que l'écriture.

De sa correspondance ressort un regret permanent de ne pas avoir de talent d'écrivain. Bien des peintres avaient écrit, des traités tel Dürer, des biographies comme Vasari, Cellini ses souvenirs, Michel Ange des poèmes. Poussin, bien conscient de ses limites, écrivait déjà à Sublet de Noyers en 1639 : je vous envoie ... « *la présente, ainsi mal polie et rude comme elle est, mais à la fin j'ay pensé que ce n'est pas ce que vous attendés de moy qui fais profession de choses muettes...* ». Lecteur avéré de Plutarque, Poussin connaissait l'adage : « la Peinture est une Poésie muette » ; l'*Ut Pictura poesis* a de tous temps tracassé les peintres – et stimulé les poètes.

Tout le monde demandait sans cesse à Poussin, devenu célèbre, un écrit théorique qu'il aurait d'ailleurs aimé écrire. Lui, qui avait tant échangé sur ses idées personnelles dont on ressent le caractère affirmé dans ses lettres, prévoyait d'écrire le jour où il ne pourrait plus peindre. Mais

quand il ne peignit plus à cause du tremblement de ses mains, il avait aussi une peine infinie à écrire ses lettres...

À sa mort, Chantelou écrivit au neveu de Poussin et lui demanda si Poussin n'avait pas laissé des cahiers : on avait parlé de notations fréquentes. Dughet répondit qu'il ne faisait que prendre des notes de lecture. Bellori publiera deux malheureuses pages de ces notules, malheureusement désorganisées.

Pour ce peintre, si beau coloriste, outre le combat du verbe et de l'image, était capital le combat de l'ombre et de la lumière, à l'origine de l'image. La couleur venait après. Sur le portrait de Berlin, on écrira sur la tranche du livre : *De Lumine et Colore* (désormais caché car apocryphe) ; Bellori, lui, introduisant la biographie de Poussin, fait tracer une gravure à partir du tableau de Chantelou et ajoute : *Lumen et umbra*, qui est sans doute plus proche de l'essai que Poussin aurait écrit.

Finalement, il n'a pas écrit sa théorie, sauf peut-être ici : parallèlement à la fenêtre colorée, il projette son ombre sur une toile vierge derrière lui. C'est le tableau qu'il va peindre, son autoportrait, portant déjà l'inscription d'identité. Poussin n'est vraiment pas simple...

Simultanément, au 17^e siècle, on verra des peintres devant leur chevalet en train de peindre, comme les Le Nain dans un beau portrait de groupe familial, ou comme Jouvenet dans une formule durable : chevalet, pinceau et tableau en cours de travail.

Au 18^e siècle, après que Caylus ait instauré vers 1759 le *Concours de la tête d'expression*, on verra jusqu'à l'excès d'un Ducreux :



Joseph Ducreux — Wikipé...
fr.wikipedia.org



baillement-ducreux
baillement.com



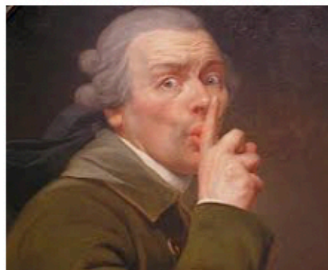
<https://www.latribunedela...>
latribunedelart.com



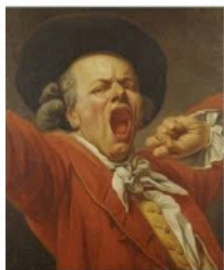
Men portraits : Joseph Du...
menportraits.blogspot.com



Self-Portrait as a Mockery...
amazon.fr



Men portraits : Joseph Ducreux (173...
menportraits.blogspot.com



baillement-ducreux
baillement.com



Ducreux, Joseph – Aut...
fr.gallerix.ru



Autoportrait à la toque ...
artnet.fr



<https://www.latribuned...>
latribunedelart.com

Au 19e, maints portraits d'introspection : là, je vous laisse faire appel à vos souvenirs – Delacroix, Courbet, si souvent, jusqu'à son immense atelier, ou, vu en abîme, *l'Hommage à Delacroix*, où ses amis honorent l'autoportrait de Delacroix, avec un autoportrait de Fantin-Latour en train de peindre la scène.



Puis avec l'industrialisation, les études de psychanalyse, les guerres, les visages d'artistes s'interrogent, de plus en plus inquiets : pensons à Spilliaert, Münch ... Les temps sont graves.

Qui plus est, l'arrivée la photo menace la peinture et la gravure. Les artistes l'ont pourtant utilisée pour avoir des modèles ; et aussi pour leur autoportrait : Degas photographie l'évolution de son visage en plusieurs autoportraits... jusqu'au 20e siècle, où certains s'amusent à multiplier leur visage pour tenter de l'animer, tel Boccioni, ou Marcel Duchamp qui se met en scène autour d'une table, comme pour un jeu de cartes, sous toutes ses faces, multiple mais absent : ce n'est qu'une image.

N'oublions pas que subsistent plus que jamais la dérision, l'humour, et la *Vanité* – Boecklin et son crâne, ou Francis Bacon, qui tente par des polyptyques de se connaître – de se reconnaître.

Enfin, revenons au portrait de Poussin

Le tableau, proposé à l'achat par un descendant Chantelou, Favry, en 1778 et refusé, est enfin

acquis par échange en 1797 par le Louvre. Il y est exposé depuis longtemps et a suscité quelques échos : Ingres, puis Seurat copiant Ingres, a dessiné la main au diamant comme modèle.



Quand Kertész fait le portrait de Mondrian, même si les lignes du fond rappellent l'œuvre du peintre, la pose fait bien penser au tableau du Louvre :



André Kertész, Piet Mondrian dans son atelier, Paris, 1926

Un autre écho est créé en 1973 par Orson Welles dans son film *F... for Fake*, *Vérités et mensonges* en français : sur le thème du faux en peinture, il réalise en fait le plus long autoportrait jamais peint !



Il avait voulu être peintre ... mais il est cinéaste, et conclut ainsi, dans le décor même de Poussin, avec des toiles vues de dos. Pour lui, l'image nous fait prendre conscience de la réalité, mais ce n'est qu'une image, une réalité fausse.

« *L'art est un mensonge qui nous fait comprendre la réalité* ».

La dernière notule de Poussin publiée par Bellori est celle-ci : « *Delle lusinghe del colore* :

Li colori nella pittura sono quasi lusinghe per persuadere gli occhi, come la venusta de' versi nella poesia »

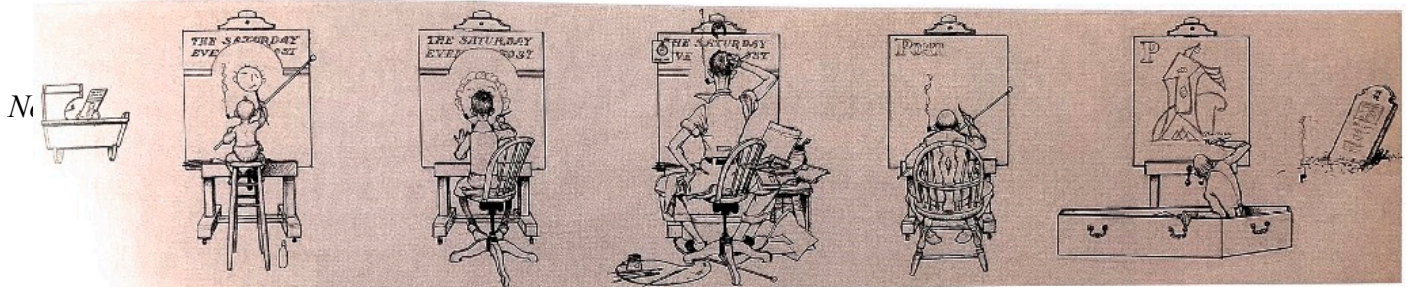
soit

« *Des séductions de la couleur* :

Les couleurs en peinture sont semblables à des leurres qui persuadent les yeux, comme la beauté des vers en poésie. »

Voici contre quoi Poussin, décidant de faire son autoportrait, s'est battu : peut-on rendre le plus profond de son esprit, rendre visible ... l'invisible, si ce n'est par une image imparfaite.

Je voudrais terminer sur une note plus gaie : Norman Rockwell, illustrateur né 300 ans après Poussin, a laissé des images au regard moqueur, mais indulgent, sur l'humanité. Il était pourtant pleinement conscient du « bail » de la vie, comme dans ce premier autoportrait de 1946 : *Du berceau au tombeau*.



Norman Rockwell Illustrator (NR from the Cradle to the Grave), 1946



Triple Self-Portrait, 1960

Norman Rockwell, Triple autoportrait, 1960

Et enfin sur le *Triple autoportrait*, où le peintre, dans un équilibre périlleux, copie la réalité (son reflet) – la transforme (il n'a plus ses lunettes), et s'inspire de ses prédécesseurs Dürer, Rembrandt, Picasso et Van Gogh : les images des ancêtres sont l'appui sur lequel il crée, pour et contre ... »