

Louis Marin

Variations sur un portrait absent :
les autoportraits de Poussin
1649-1650

L'histoire de Poussin se peignant le portrait est, à la suivre dans la correspondance avec Chantelou, une étrange histoire. Comme une tragédie classique, elle est en cinq actes, mais à cette différence près qu'elle prendra plus de trois ans pour trouver son dénouement.

Premier acte : on trouve, à la fin de la lettre du 7 avril 1647 à Chantelou, la mention d'un portrait de Poussin que Chantelou a demandé à l'artiste et pour la confection duquel Poussin cherche vainement un peintre : « Il n'y a maintenant personne à Rome qui fasse bien un portrait : ce qui sera cause que je ne vous enverrai pas sitôt celui que vous désirez. »

Deuxième acte : cette recherche d'un portraitiste dure près d'un an et demi. Le 2 août 1648, Poussin semble prendre, contraint et forcé, la décision de faire soi-même son propre portrait : « J'aurais déjà fait faire mon portrait pour vous l'envoyer ainsi comme vous désirez. Mais 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. »

Troisième acte : moins d'un an plus tard, petit coup de théâtre : nous apprenons par la lettre du 20 juin 1649 qu'il y aura deux autoportraits : l'un est déjà peint, l'autre va l'être et Poussin ajoute pour Chantelou : « Je vous enverrai celui qui réussira le mieux, mais il n'en faut rien dire, s'il vous plaît, pour ne point causer de jalousie. » Qui donc est en question dans cette jalousie, ou plutôt qui est le véritable jaloux ?

Quatrième acte : 19 septembre 1649, le deuxième autoportrait est commencé.

Cinquième acte : 29 mai 1650 : « J'ai fini le portrait que vous désiriez de moi... M. 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 : vous en verrez la différence vous-même. » Poussin ajoute alors avec solennité : « Je prétends que ce portrait vous doit être un signe de servitude que je vous ai vouée, d'autant que, pour personne vivante, je ne ferais ce que j'ai fait pour vous en cette matière. » Poussin oublierait-il le premier autoportrait envoyé à M. Pointel ? Non à vrai dire, car ce qui distingue, semble-t-il, le second du premier, c'est la difficulté rencontrée à le peindre que le Maître souligne par prétérition : « Je ne vous veux pas dire la peine que j'ai eue à faire ce portrait de peur que vous me croyez que je le veuille faire valoir. » On serait tenté de le prendre au mot, quand on surprend dans la correspondance les échos assourdis du débat que le peintre a à ce moment-là en particulier avec son « client et ami », Chantelou.

De toute façon, ce qui fit « histoire » — à tous les sens du terme — dans cette affaire est le passage du portrait de soi fait par un autre (peintre), le sujet biographique en peinture, au portrait de « moi » fait par « moi-le-peintre », où se déploie l'équivalent pictural du geste autobiographique. Mais ce qui fait problème dans cette « histoire » est la surprenante péripétie d'une duplication de l'autoportrait en 1649, la décision prise d'en peindre un autre alors que le premier n'était point encore sec et que les réticences de Poussin à se peindre étaient tout aussi fortes. Le tableau est doublé mais il ne peut s'agir d'une copie. Le peintre s'y répète, non dans son identité mais dans sa différence qui, parce qu'elle est saisie au même moment de sa vie, ne saurait transcrire un changement dans l'existence ou dans son appréhension, une nuance biographique, une humeur anecdotique, voire une situation dans les demandes des clients, admirateurs et amis. « Je vous enverrai celui qui réussira le mieux. » Le Maître essaye une différence; sa différence même, il l'expérimente dans *la* peinture; il risque une variation; il y risque *sa* peinture.

Il n'empêche que toute cette « histoire » est sous-tendue et sans doute jusque dans la péripétie des *deux* autoportraits, par la rivalité jalouse des deux destinataires : elle éclate plus de deux ans auparavant, dans la lettre du 24 novembre 1647 : « Si le tableau de *Moïse trouvé dans les eaux du Nil* que possède M. Pointel vous a donné dans l'amour, est-ce un témoignage pour cela que je l'aie

fait avec plus d'amour que les vôtres ? (C'est-à-dire les *Sacrements*.) » Cette jalousie de Chantelou pour Pointel, sa sensibilité aux critiques plus ou moins avisées du public qu'il n'hésite pas à reprendre à son compte dans ses lettres à Poussin avaient déjà provoqué, de la part de son correspondant, une mise au point solennelle à propos de M. Pointel six mois avant, « il est de ces hérétiques qui croient que votre serviteur le Poussin a quelque talent en peinture qui n'est pas commun », qui révèle, en outre, l'aigreur et la vivacité du débat parisien autour de l'œuvre de Poussin et donne aussi un avertissement sévère à Chantelou : « Mais j'ai peur qu'on ne le lapide s'il ne se tait, ajoute le Maître à son adresse, car il n'est plus temps d'illuminer les aveugles; Christ même en fut mal voulu... »

Mais cette compétition entre Chantelou et Pointel se développe également sur un fond théorique d'une importance exceptionnelle : dans cette même lettre du 24 novembre 1647, Poussin expose la théorie des modes musicaux en peinture, c'est-à-dire précisément le principe de la variation. Une application de ce principe qui confine au « tour de force » — ce qui explique sans doute sa peine extrême à se peindre sur laquelle Poussin revient plusieurs fois — consistera à le déplacer de la peinture d'histoire à l'autportrait : or ce n'est pas peu dire, car il s'agira de faire jouer le principe de variation non point seulement dans la relation de la peinture et de son « sujet-à-peindre », le récit épico-tragique, l'imitation des passions et des actions humaines, mais dans celle du peintre et de la peinture, dans le champ de la représentation. Ce qui est donc en question alors, ce n'est pas « moi », Nicolas Poussin, à Rome, au milieu du siècle, quand « sa » vie commence à décliner; ce qui est en question, c'est ce peintre qui a nom « Nicolas Poussin », ce peintre qui est en train d'achever la deuxième série des *Sept Sacrements*, celle qu'il peint, entièrement nouvelle pour Chantelou, au lieu de copier la première exécutée quelques années auparavant, pour Pozzo, série qui est en elle-même un extraordinaire champ d'expérimentation du principe de variation; ce qui est en question, c'est le peintre qui se pose la question de la relation du « sujet-peintre » et de la peinture qui relève alors moins de la définition que le Tasse, avec toute la tradition, donnait du poème héroïque : « Une imitation des actions humaines lesquelles sont proprement imitables » que celle que Poussin proposera plus tard aux approches de la mort : « une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil » et dont la « fin est la délectation ».

Essayer, risquer le principe de variation sur le rapport du « sujet-peintre » et de la peinture, c'est essayer, risquer de peindre au moins deux autoportraits, à peu près en même temps, c'est s'essayer, se risquer comme peintre dans la peinture même et se demander, sans pouvoir répondre par avance, si l'un réussira mieux que l'autre.

Le principe de variation : déjà à propos du *Baptême*, par rapport à l'*Extrême-Onction*, Poussin avait écrit à Chantelou en mars 1647 : « Je ne suis point de ceux qui en chantant prennent toujours le même ton, et... je sais varier quand je veux. » Le 7 avril, il avait confirmé : « Je n'ignore pas que le vulgaire des peintres ne dise que l'on change de manière si tant soit peu l'on sort de son ordinaire, car la pauvre peinture est réduite à l'estampe [*c'est-à-dire à la copie par répétition du même modèle*]. Je pourrais mieux dire si je disais à la sépulture (si hors de la main des Grecs, quelqu'un l'a jamais vue vivante). Je pourrais vous dire des choses sur ce sujet ici qui sont très véritables et connues de personne... Je vous prierai seulement de recevoir de bon œil... les tableaux que je vous enverrai, bien que tous soient *différemment* peints et coloriés, vous assurant que je ferai tous mes efforts pour satisfaire à l'art, à vous et à moi. » La lettre sur les modes (24 novembre 1647) sera l'exposé de ces choses véritables et connues de personne, les modes que « nos braves anciens Grecs inventeurs de toutes les belles choses trouvèrent par le moyen desquels ils ont produit de merveilleux effets ».

Ce n'est point ici le lieu de faire l'analyse minutieuse de cette lettre. Je n'en retiendrai que deux traits : totalité complexe de parties, le mode se définit comme un système de différences et qui n'a de valeur que différentielle (par rapport aux autres modes). Par là même, le mode offre un principe ou, peut-être plus précisément, un schème de variation dont l'effet, là aussi différentiel, est « d'induire l'âme des regardants à diverses passions ». Au fond, Poussin démarquant les *Istituzioni Harmoniche* de Giuseppe Zarlino (1558) réunit dans la même notion de mode, une *loi ontologique*, « manière ou ordre déterminé... par lequel la chose se conserve dans son être », un *principe poétique ou rhétorique*, « une composition de plusieurs choses mises ensemble », un *schème de variation* « quand toutes les choses qui entraient au composé étaient mises ensemble proportionnellement » et enfin un *dispositif pragmatique d'affect*. Il importe peu que Poussin glisse ensuite d'une typologie platonicienne et aristotélicienne des modes à une autre en déplaçant la définition du mode phrygien (de modulations plus menues et d'aspect

aigu à la véhémence et à la sévérité), entre le dorique grave et modeste et le lydien qui convient aux choses lamentables, entre l'hypolydien suave et doux et l'ionique de nature joyeuse pour représenter fêtes et bacchantes. Ce qui importe, c'est que les modes musicaux, le « son des paroles » et ses diverses variations constituent le contexte théorique qui permet de comprendre l'« histoire » des deux autoportraits : deux variations modales de l'expression du moi, du sujet-peintre, dont l'enjeu n'est autre que « l'artifice de la peinture » comme dit Poussin, c'est-à-dire la peinture même.

Le problème posé par les autoportraits de Poussin est — répetons-le — moins celui du déplacement de la théorie des modes musicaux à la peinture en général ou celle du « son des paroles » à la peinture d'histoire que celui du déplacement, interne au champ de la peinture et de la représentation picturale, de ce qui en est l'essentiel : le principe de variation, quand le « sujet-à-peindre », le récit épique, la fable tragique, la romance héroïque, est identifié, comme par substitution, au « sujet-du-peindre », quand le « sujet-de-peinture », le poème héroïque — pour emprunter le titre d'un discours du Tasse qu'avait pratiqué Poussin — est recouvert par le « sujet-peintre », le poète lyrique — pour recourir à celui donné à un tableau que Poussin peint quelques années auparavant. Cette évocation est elle-même significative : Poussin avait fait alors le « portrait » allégorique de deux poètes, l'épique qui écrit les mots du récit sous la dictée d'Apollon, le lyrique qui s'enivre de la fureur inspirée et dont la bouche qui boit à la coupe la liqueur divine est la simple métonymie de celle dont s'exhalera le son des paroles chantées. La fable épique comme le récit historique sont écrits pour être lus ; le poème lyrique, pour être chanté et écouté et comment faire voir d'autre manière ce chant et cette écoute ? Ainsi Poussin opposait-il alors deux genres poétiques en donnant à voir les représentations contrastées de leurs figures dont les attributs, autant et plus que la mise en scène dans la composition, traduisaient en peinture les grands débats de la théorie littéraire du Cinquecento et du début du Seicento.

L'essai des deux autoportraits de 1649-1650 est d'autant plus risqué qu'avec le transfert du principe de variation modale au « sujet-peintre » dans sa relation à la peinture, c'est le problème de la redistribution de l'épique et du tragique dans le champ du lyrique qui est ainsi directement posé en peinture par la peinture du peintre même. D'où les questions qui articulent cette recherche de peinture : est-ce qu'une variation, même réglée — mais comment

formuler de telles règles ? — peut entamer l'imitation de soi par soi ? Quel sens garde la notion même d'imitation si la représentation qui la met en œuvre est prise dans le jeu de la variation lyrique ? Si l'autoportrait est soumis au principe de variation, quelle valeur donner à ses effets passionnels ? Comment la peinture de son peintre et le peintre de sa peinture en visée de recouvrement et de coïncidence peuvent-ils induire la passion caractéristique du mode dans lequel le tableau a été traité ? Comment le peintre en se représentant en vérité peut-il se convertir en acteur de passion chez celui qui le regarde, qui n'est autre que lui-même et qui le reste à toutes les phases de la peinture du tableau ?

Il faut donc d'abord voir.

Placer les deux portraits côte à côte; et les différences qu'ils manifestent apparaissent faire système, un système que réglerait le principe (peut-être vaudrait-il mieux dire par une certaine fidélité à Kant, le schème) de la variation qu'ils mettent en œuvre comme si l'un et l'autre étaient conçus et construits selon un mode dominant et une variation spécifique qui lui serait liée. Toutefois, on le constatera, le discours de ce regard oscille entre l'impression globale et le recueil de traits descriptifs sans qu'il puisse déclarer la formule du schème producteur, énoncer le principe générateur de la variation.

D'un côté donc, suavité, douceur, tristesse; de l'autre gravité, sévérité, modestie. Avec le premier (Pointel, A), variation hypolydienne du mode lydien; avec le second (Chantelou, B), variation phrygienne (deuxième manière) du mode dorien. Ces étiquettes toutefois ne signifient pas grand-chose. Il convient bien davantage d'essayer — à notre tour — de mesurer la variation et de montrer, sinon de démontrer, la *différence*.

La construction formelle et plastique de l'espace, la manière dont l'espace du tableau est articulé, la manière dont la *peinture*, comme « théorie et pratique jointes ensemble », se montre dans l'œuvre de peinture constituent le premier champ de notre essai. Le mode, on le comprend alors, est un *concept de la théorie de la peinture* qui ne se construit que dans une pratique déterminée du « peindre » tout comme ce « faire », ce « peindre » du peintre porte avec soi sa théorie. Au fond, ce que propose Poussin avec les deux autoportraits, ce sont deux « manières », deux variations de deux modes de peindre, que présenterait la figure du peintre lui-même.

Cette figure que nous nommons autoportrait de Poussin masque, ou, peut-être mieux, est le masque des propositions théoriques de Poussin concernant les manières de peindre.

Si dans les deux autoportraits, la figure principale se trouve coincée dans un espace étroit ouvert entre le fond du tableau et le plan de représentation, la structure spatiale et plastique de A est celle d'une courbe et d'une contrecourbe liées, isomorphes et dominantes, qui jouent avec des obliques (le pli du manteau, la tranche du livre, le crayon et l'axe du visage) que modulent, de manière plus aiguë, les plis cassés du vêtement et les deux mains croisées en ailes d'oiseaux.

Dans B, la « coupole » de la toge-manteau de la figure centrale, reposant sur des plis réguliers et presque verticaux comme des colonnes, s'affronte à l'orthogonalité des découpes rectangulaires planes du fond. Une seule variation spatiale et colorée : un rectangle plan s'ouvre, dans la partie gauche, sur une profondeur où l'unité tonale du tableau entre gris et marron est rompue par des bleus sourds et sombres et des ors éteints : par rapport à A, les obliques se sont redressées, le visage, le livre, les plis.

Dans A, la tête du modèle est encadrée et inscrite dans un rectangle lui-même inscrit entre les deux courbes d'un feston-guirlande : la différence de la figure et du fond obéit sans raideur à une harmonie régulière. Dans B, la tête du modèle se détache sur cinq ou six plans rectangulaires en chevauchement contrarié. Le bord supérieur du cadre de la toile principale du fond et le bord interne du deuxième tableau que la première cache partiellement, inscrivent derrière le visage, à hauteur de ses yeux, comme la fente étroite d'une visière à travers laquelle passerait le regard de la figure. Les moulures horizontales du cadre du deuxième tableau « traversent » les tempes et le front cependant que les bords verticaux des châssis des autres toiles se plantent sur le sommet du crâne comme pour ficher la figure dans sa verticalité : affrontement immobile et « grave » de la figure et des plans de fond ; équilibre en dissymétrie tendue, variation phrygienne du mode dorien. Ainsi dans A, le rectangle inscrit dans la courbe et où s'inscrit la tête de la figure ferait voir symboliquement la structure du miroir où le peintre se regarde pour se peindre. Dans B, la bande étroite de découpe des plans rectangulaires de fond en définissant un réseau de coordonnées pour les seuls yeux de la figure constitue comme le site de visibilité de la figure du peintre à *partir du tableau* (et des tableaux qui y sont représentés).

Les directions et les orientations de l'espace fournissent également d'intéressants repères de différences et de variations : dans A, les figures de deux *putti* de profil, au fond, ouvrent le tableau sur la droite et la gauche : bras levés, ils portent la guirlande, interrompus par les bords de la toile. Le peintre regarde hors du tableau, vers l'extérieur, pointant son crayon vers le bas, comme s'il constituait, un peu décalé par rapport à son sommet, l'axe d'une flèche dirigée, elle aussi, vers le bas et formée par la tranche d'un livre et le grand pli oblique du manteau. Précisément son crayon pointe le titre du livre lisible sur sa tranche, DE LUMINE ET COLORE et plus précisément encore le mot ET. Le tableau est ouvert sur les côtés, mais non vers le fond, qu'un mur d'architecture et de sculpture feintes ferme, *ni* vers le haut où une inscription — deux lignes continues et deux demi-lignes à droite et à gauche — clôture l'espace.

Dans B, qu'il s'agisse de la droite ou de la gauche, tous les plans rectangulaires composant le « fond » sont interrompus par leur chevauchement : le tableau paraît constitué de surfaces glissant les unes sur les autres vers les bords. La figure plantée verticalement par les châssis du fond, fichée sur la base du tableau regarde à l'extérieur. Les ouvertures latérales sont prises en charge à gauche par la figure d'une femme de profil regardant vers la gauche et portant un masque-diadème où est incrusté, comme une pierre précieuse, un œil « vivant ». Ce mouvement est accentué par les deux mains qui l'entourent et semblent l'attirer hors cadre ; à droite, par l'ombre de la figure du « peintre » qui couvre une partie de la toile interrompue où l'ombre est interrompue comme elle.

D'un côté, à gauche, une figure peinte dans un « récit » représenté, de l'autre, à droite, une ombre, l'ombre de la figure centrale qui glisse sur un plan aussi glissant qu'elle. Par opposition, s'affirme la puissante immobilité centrale et verticale de la figure du peintre.

Par opposition avec A, où le fond est rigoureusement clos, malgré les *putti*, par une architecture et des sculptures feintes et où, en revanche, la figure centrale joue dans les courbes, les contre-courbes et les obliques, B est animé en son fond d'une fuite, par glissement de plans que rien ne peut, semble-t-il, conjurer : fuite hors tableau de la femme au diadème qui y est peinte et de l'ombre du « peintre » ; d'où le prégnant contraste de la figure en structure pyramidante sur la « coupole » de la toge.

Dans A, c'est le fond d'architecture monumentale qui immobilise la figure centrale; dans B, c'est la figure centrale qui reste immobile dans la fuite du fond : deux tonalités lyriques du Moi.

Il faut aussi essayer de « lire ».

Chercher d'abord, dans ce qui est vu, et non dans un dictionnaire ou un code des symboles, des significations qui ne sont pas immédiatement d'ordre iconographique : celles que présentent les figures en elles-mêmes et leur *collocatio*, dans le tableau et d'un tableau à l'autre; le dispositif sémantique de la figure du peintre et ses effets de sens. Variations.

Dans A, la figure centrale du peintre présentée à mi-corps tient un livre de la main gauche dont le titre est lisible : *De lumine et colore*, et de la droite, un *crayon à dessin*; un porte-mine. Dans B, la figure centrale du peintre, présentée elle aussi à mi-corps (mais celui-ci est de profil alors que dans A, il est en mouvement de rotation vers l'avant) a perdu une de ses mains et avec elle, un des attributs du peintre, le crayon du dessinateur; en revanche, le livre est devenu porte-feuille de dessins ou d'estampes, noué par un ruban rouge que retient la main gauche de la figure; une main dont le petit doigt porte, avec éclat, une bague au chaton de diamant.

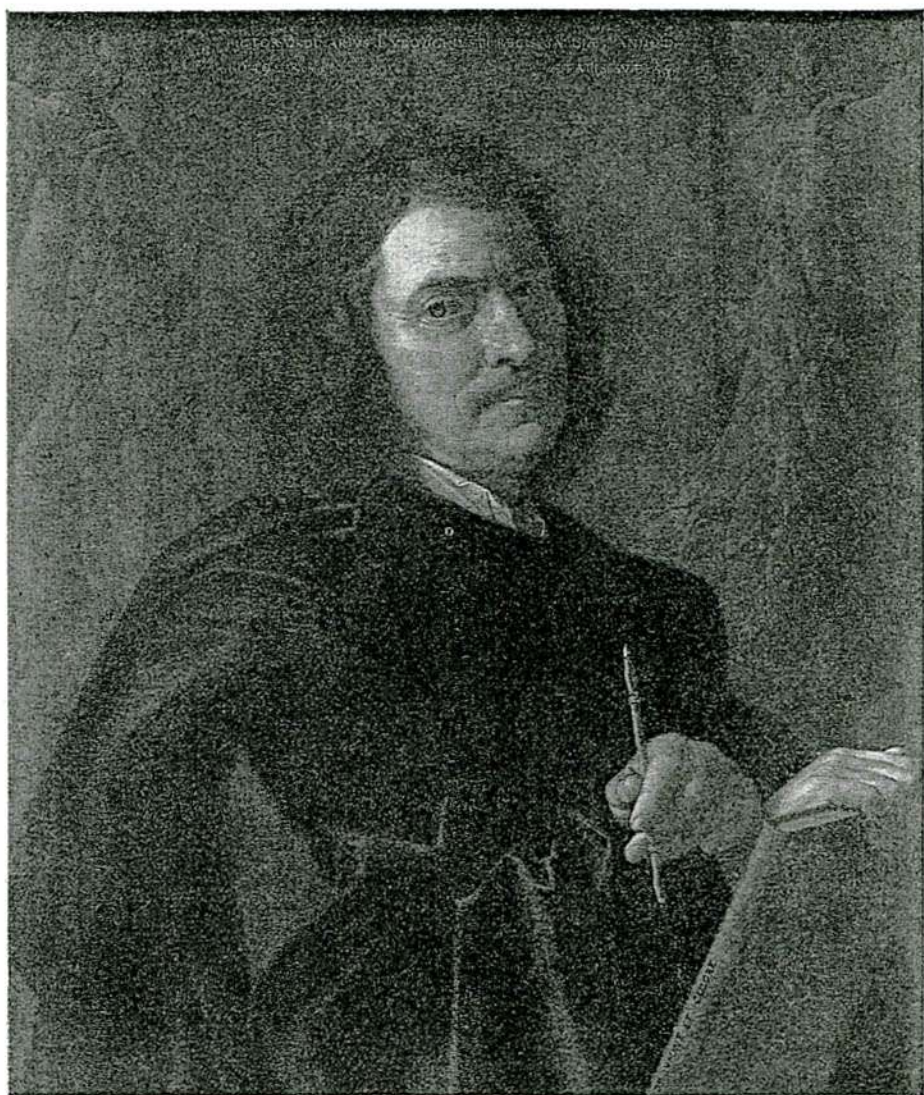
Dans A, la figure du peintre porte dans sa main droite l'instrument qui le définit comme peintre et comme maître du dessin, qui est la structure d'intelligibilité et l'âme du tableau, la maîtresse partie de la peinture; toutefois ce que la figure tient de sa main gauche n'est ni une feuille à dessin, ni un tableau, mais un livre dont le titre est *De lumine et colore*. Incohérence du décorum ? Ou bien une plume et un livre, ou bien un crayon (un pinceau) et un tableau. Si incohérence il y a, elle induit cependant une analogie plus profonde : le crayon, le porte-mine à dessin est *comme* une plume à écrire et le livre est *comme* un tableau ou une feuille à dessin. Le dessin est *comme* l'écriture de la peinture, le signe de la signification figurative dans le tableau d'histoire. « Lisez l'histoire et le tableau » avait écrit Poussin à Chantelou quelque dix années auparavant en lui envoyant *La Manne* (1639). Le reste, si l'on peut dire, la lumière et l'ombre, les harmonies de couleurs, ce qui donne un corps au tableau, sa chair et sa séduction se trouve dans le *livre* qui désigne la grande science du peintre. Ne nous dit-on pas qu'autour de 1650, Poussin projetait un livre sur la peinture, *De lumine e umbre, colori e mesure*. Chantelou raconte que Cerisier avait

vu un manuscrit sous ce titre auquel le frontispice de la vie de Poussin par Bellori fait allusion : une femme assise indiquant des dessins géométriques du doigt et l'inscription *lumen et umbra*, et Félibien rapporte qu' « en parlant de peinture, Poussin dit que de même que les vingt-quatre lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et à exprimer nos pensées, de même les linéaments [*c'est-à-dire les lignes du dessin*] du corps humain (servent) à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paraître au-dehors ce que l'on a dans l'esprit ».

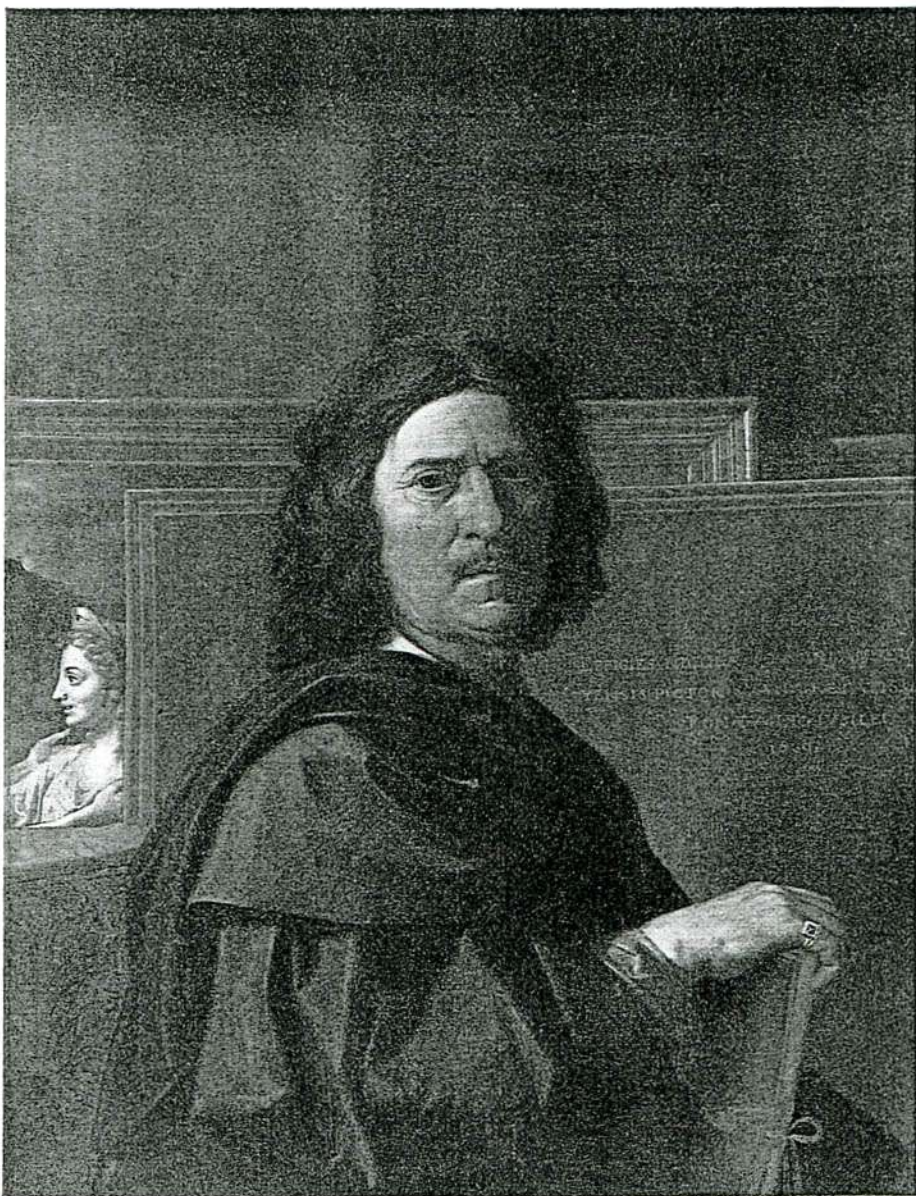
Se demander si dans A le croisement des mains, cet espèce de chiasme qui serait la traduction graphique et plastique du trope rhétorique ne fait pas jouer la *réversion de la droite et de la gauche, de l'avant et de l'arrière* au miroir, dispositif de réflexion nécessaire au portrait que fait le peintre de lui-même, la lumière sur la main gauche de la figure, la main au crayon et l'ombre sur sa main droite, la main au livre.

Se demander également si le croisement des mains avec le croisement du crayon - porte-mine et du livre ne désigne pas le croisement à effets réciproques des deux univers sémiotiques de l'iconique et du scriptural et aussi le temps de la biographie et de l'autobiographie, passé et futur, dans et par-dessus le présent du tableau. Car ce livre de théorie de l'art que Poussin a peut-être l'intention d'écrire en 1649, le spectateur — Pointel — en voit dès maintenant l'image, comme il en verra le volume dans sa bibliothèque lorsqu'il *aura été* écrit. Le spectateur en lit même le titre maintenant : merveille de la peinture qui non seulement fait revivre les morts comme disait Alberti, mais montre réalisé ce qui n'existe pas encore.

Se demander en outre si le nœud du chiasme que donnent à voir les deux mains, le crayon et le livre du peintre, ne serait pas en peinture la hautaine affirmation que son livre de théorie de l'art ne doit s'écrire qu'avec *sa* pratique de l'art; que *sa* pratique de l'art exhibe la théorie de l'art; que *sa* *peinture est théorie de la peinture*. N'avait-il pas déclaré à Chantelou, le 24 novembre 1647, et précisément à propos des effets de sens de ses tableaux : « Le bien juger est très difficile si l'on n'a en cet art (de la peinture) grande théorie et pratique jointes ensemble. » « Tel est, écrira-t-il encore, tout l'artifice de la peinture » et, en 1665, avant de mourir, il nommera ce jugement répandu partout, « le rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par la fatalité... »



Poussin, *Autoportrait*.
(Autoportrait Pointel, A.)
Berlin, Staatliches Museum. *Cl. Giraudon*.



Poussin, *Autoportrait*.
(Autoportrait Chantelou, B.)
Paris, Louvre. Cl. Giraudon.

Avec B, le chiasme des mains a disparu : la figure n'exhibe plus que la main gauche. Le « peintre » dans son image ne porte plus d'autre attribut de son art que le porte-feuille à dessins. Le livre, en particulier, n'est plus là avec son titre qui donnait à lire ce dont le livre traiterait, ce qu'il donnerait à savoir, la théorie de la peinture, *De lumine et colore*, un discours de peintre sur l'artifice de la peinture, sa théorie, adressé au regardeur du tableau (Pointel). Mais à la place, au petit doigt, un diamant. Or, le diamant, la plus dure, la plus brillante de toutes les pierres, que distinguent son éclat, son poids et sa dureté, n'a, à sa perfection, d'autre couleur que le blanc. Mais avec « cela de particulier que quand le soleil donne dessus, il jette autant de rayons qu'il a de faces et de différentes couleurs, rouge, verte, jaune, bleue ». Le diamant engendre les couleurs à partir du blanc, la couleur universelle de la lumière solaire. Par lui, *lux* se reflète en *lumen* et *lumen* se divise en produisant *colores*. Le livre *De lumine et colore* de A est devenu le diamant dans B, le diamant comme emblème qui non seulement miniaturise, par *métonymie*, dans la pyramide de sa taille en biseau, la structure pyramidante de la figure de celui qui le porte dans le tableau, mais encore *métaphorise* tout le travail théorique et pratique de la peinture, l'*amitié* de la lumière (*lumen*) de peinture, « imitation faite avec des lignes et des couleurs de tout ce qui se voit dessous, le soleil [*lux*] » et de la *couleur* qu'elle génère dans sa diversité.

Le diamant est, dans B, au nœud du chiasme que donnait à voir A, entre théorie *et* pratique, entre le « bien juger » du spectateur *et* le « bien juger » du peintre, l'icônique *et* le scriptural, le crayon *et* le livre, la lumière *et* la couleur. Il occupe la position du mot *et* dans le titre du livre que, dans A, désignait la pointe du crayon. Il est emblématiquement, le *et* de toutes ces oppositions.

Il faut donc essayer de voir *et* de lire.

Situer le regard, placer le discours au lieu géométrique des croisements et des échanges; et d'abord accéder, au-delà de la figure qui capte trop aisément le regard et le discours, à ce qui sourdement anime le fond; pénétrer dans cette crypte où d'autres figures, plus secrètes, se montrent et signifient.

Dans A, le fond est une sculpture ou plutôt la feinte d'un bas-relief ornant une architecture de monument : une plaque de pierre portant trois lignes d'inscription gravée qu'un feston de lauriers en guirlande encadre, porté par deux *putti* de profil se tournant le

dos, dont l'un à gauche, tête baissée et bras levé est apparemment endormi. La figure du peintre-écrivain s'inscrit sur le fond d'une architecture-sculpture (feinte et peinte) : elle s'y encadre; cette feinte de peinture est son cadre. Œuvre de peinture, le tableau représente, *dans la figure du peintre*, le croisement de l'icône dessinée et du signe écrit et, *dans la relation de la figure et du fond*, la tension et la hiérarchie de la peinture et de l'architecture et de la sculpture.

La plaque de pierre porte une inscription qui se lit de la façon suivante :

Nicolaus Poussinus Andelyensis Academicus Romanus Primus
Pictor ordinarius Ludovici justi regis Galliae. Anno domini
1649 Romæ Aetatis suae 55

Prénom : Nicolas; nom : Poussin; lieu d'origine : les Andelys; profession, titre et distinction : peintre, Académicien romain (membre de l'Académie Saint-Luc), le premier d'entre les académiciens; mais à la deuxième ligne, c'est un titre passé qui s'inscrit dans la pierre feinte, un titre que Poussin avait eu, puisqu'en 1649, Louis XIII (Louis le Juste) est mort depuis six ans (1643); enfin, la première moitié de la troisième ligne à gauche porte la date et le lieu du tableau de peinture : « 1649 Rome », et à droite, la deuxième partie, l'âge du modèle, cette année-là, 55 ans, son âge lorsqu'il fut mis en tableau.

Les deux fragments de la même ligne d'écriture donnant à lire et à voir simultanément une coïncidence et un intervalle, ceux de deux chiffres que sépare un espace vide que vient occuper, en dessous, la tête de la figure : le chiffre de la « naissance » de la figure peinte du peintre qui commence sa vie de tableau à Rome, à partir de 1649, et le chiffre de la « mort » du modèle de la figure, le peintre, qui a atteint en 1649, la cinquante-cinquième année de son âge et qui l'aura à *jamais* dans le lieu du tableau. Mort et naissance dans la même place et dans le même moment, le tableau : 1649/1655; l'autobiographie du peintre en son origine, commencement et fondement, en son but, terme et fin, à la fois *autographie* (livre d'écriture) et *zoographie* (crayon à dessin), son autobiographie est « autobiothanatographie » ou plutôt « autoptyque », un tableau qui se replie sur soi, qui se réfléchit en soi, mort et vie.

Or il se trouve que cette inscription, cette plaque de pierre, cette architecture de monument sculpté est bien un *tombeau*, le

monument du *renom* du peintre dont les *putti* de la mort et de la naissance portent les lauriers de la gloire.

Or il se trouve que ce tombeau, feint et peint, de la figure du peintre Poussin est fait sur le modèle d'un tombeau fait par son ami, le sculpteur François Duquesnoy, mort, comme Louis le Juste, en 1643, depuis six ans, le tombeau de Ferdinand Van den Eynde à Santa Maria dell'Anima, à Rome. Poussin peindrait-il le tombeau de Duquesnoy, en donnant une interprétation peinte d'un tombeau conçu et sculpté par lui, Duquesnoy qui fut non seulement l'ami intime, mais celui auquel le liaient tant d'affinités esthétiques et théoriques et en particulier, la même admiration pour « nos braves anciens Grecs », inventeurs des modes ?

Mais ce tombeau, feint et peint, n'est-il pas aussi le tombeau de la peinture même, cette pauvre peinture dont la lettre du 7 avril 1647 annonçait à Chantelou qu'elle était réduite à l'estampe, « je pourrais dire mieux si je disais à la sépulture si hors de la main des Grecs, quelqu'un l'a jamais vue vivante », cette même lettre qui annonçait encore « qu'il n'y a maintenant personne à Rome qui fasse bien un portrait » et qui, en répondant aux critiques formulées à l'encontre du *Baptême*, annonçait la théorie des modes musicaux en peinture et du principe de la variation qui préside à leur mise en œuvre ?

Le tombeau de Duquesnoy et par Duquesnoy, c'est aussi le tombeau de peinture, de la peinture en son « sujet-peintre », dans la figure du peintre.

Du monument de la peinture morte *au nom* et *sous le nom du peintre*, *renaît* le peintre au nom et sous le nom de la peinture; c'est ainsi qu'*au plan du sujet*, s'opère l'identification et s'ouvre l'écart du « sujet-à-peindre », du « sujet-de-peinture » et du « sujet-peintre » dans la variation hypolydienne de douceur et de suavité du mode lydien accommodé aux choses lamentables de la mort. Mais si se peindre, c'est faire le portrait de l'image de soi dans le miroir, c'est alors se faire mourir et se faire naître; c'est, *au plan du moi*, se faire mourir au corps et au visage vivant de la réalité de l'individu dans son signe naturel et se faire naître au Moi, à l'essence singulière de soi, dans l'icône artificielle de soi qu'est le tableau.

Au lieu de F. Duquesnoy ou *au lieu* de la peinture comme sujet, l'ami Nicolas Poussin ou le « sujet-peintre », le peintre s'inscrit alors dans le tableau : il est *écrit* comme *nom* et en forme d'*épitaphe* sur le tombeau; il est *peint* comme la *figure* du *modèle* devant le tombeau. *Au lieu* du miroir reflétant, est érigée, dans sa feinte, la plaque

de pierre de l'épithaphe comme cadre et fond opaque qui en est la structure symbolique, tout en étant le fond du tableau. *Au lieu* de l'image et du corps vivant, signe naturel de celui qui est devant le miroir, selon le paradigme de la *Logique de Port-Royal*, l'icône peinte du Moi qui l'éternise dans son reflet d'essence particulière, sa figure en figure dans l'artifice de la peinture.

Ce motif, que l'expression « au lieu de... » désigne, est le motif clé de l'*autoptyque*; au double sens de « ce qui est à la place de..., dans le lieu d'espace occupé par... » et de « ce qui est en substitution à..., ce qui remplace comme son délégué... », le « au lieu de... » définit, dans son ambiguïté, la structure profonde de la représentation et plus généralement du signe comme transitif-réflexif. Mais c'est aussi le ressort d'un dispositif stratégique puisque, dans le même lieu et à la faveur de cette substitution, le « même » meurt et naît au même moment, une variété de ce rêve divin d'être à soi-même son propre auteur.

Il faut, à nouveau, essayer de voir d'abord.

Laisser le regard parcourir des surfaces et non plus l'entraîner dans les profondeurs; lui donner la chance de passer de l'autre côté, sur le verso, au revers sans jamais cependant quitter ce côté-ci.

Paradoxes proptiques.

B introduit dans l'*autoptyque* une première et évidente variation : la relation de l'architecture-sculpture peinte et feinte et du dessin-écriture fait place à une tension interne au champ de la peinture même : celle entre deux châssis retournés et une toile préparée mais non peinte. Cependant, entre les uns et les autres, glisse vers la gauche un tableau dont on n'aperçoit qu'une partie. Au fond, au plus lointain du fond, des tableaux qui montrent ce qui ne se montre pas (d'habitude), leur revers, leur dos. Au fond, à la surface du fond, servant de fond à la figure du « peintre », une *toile qui exhibe ce qui ne se voit pas du tableau*, le *dessous* des apparences feintes, des feintes en peinture. La peinture n'est plus célébrée en son tombeau dans la gloire de sa mort sous le nom et au nom du peintre, elle est montrée et donnée à voir, dans l'atelier du peintre, immontrable et invisible. Ou plutôt elle est célébrée comme ce qui se montre et se donne à voir entre un immontrable, le revers du tableau, le châssis de la toile et un invisible, le *dessous*, le *sous-jeu* de l'espace peint et feint. Mais tout ceci se passe encore dans le champ même de la peinture, le revers du tableau comme

le dessous de la peinture sont encore de la peinture, des feintes de peinture. Or puisque le fond de ce tableau n'est fait que de ces découpes rectangulaires de supports peints, ces feintes, ces faux-semblants produisent le fond du tableau comme des effets de surface ou d'espaces de surface : l'espace de fond est si étroit, il tend de façon si insistante à la surface ou au plan que le Maître a introduit à gauche un volume rouge (prie-Dieu, fauteuil, piédestal...) pour se donner le lieu nécessaire à sa figure.

Apercevoir ceci : que toutes les découpes rectangulaires du fond servent de fond à la figure centrale du peintre et plus particulièrement à celle de sa face : le mur du fond (de l'atelier), l'« immontrable » de deux châssis, le tableau présenté comme une représentation de peinture et représenté comme cette présentation, l'invisible d'une toile préparée pour la peinture et non peinte. Le « peintre » en sa figure peinte (il n'est pas représenté peignant ou dessinant ou devant peindre ou dessiner, mais portant au petit doigt l'emblème de la peinture comme lumière et couleurs : le diamant), le « peintre » tourne le dos à ce fond, il n'en voit rien de ce fond qui montre l'immontrable, donne à voir l'invisible, ou présente la représentation de peinture. Les châssis de tableau plantent la figure centrale dans sa verticalité; la toile préparée non peinte tire son cadre exactement *sous* ses yeux, la peinture présentée inscrit son ciel peint à leur hauteur. Mais ce dispositif de vision — la fente d'une visière ou la rainure de la glissière d'un regard latéral vers la gauche — la figure du « peintre » n'en voit rien, *à moins qu'il ne le voit hors tableau, hors cadre* (dans le miroir où il se peint ?).

La figure du peintre ne voit pas non plus ce jeu de glissement des surfaces rectangulaires dans son dos. Il n'en voit pas le drame. Car cette toile qui montre son dessous, son « invisible » cache partiellement la peinture qui est derrière elle et contre laquelle elle est appuyée. La *toile* empêche le *tableau* de montrer et de faire voir ce qui se montre et le visible qu'il représente. Ou tout au moins, le *tableau* arrive, dans ce glissement des fonds entre la droite et la gauche, à montrer une partie de ce qu'il représente : une figure de femme peinte dans ce tableau peint dans le tableau que Chantelou, certes, mais d'abord « Poussin » regarde. Une figure allégorique de la Peinture, nous dit Bellori dans sa *Vie de Poussin*. Mais même si ce n'est pas une allégorie de la peinture, c'est encore de la peinture, une figure de peinture.

La toile qui fait voir son dessous invisible cache un tableau qui

fait voir, malgré cela, ce qu'il représente par une de ses figures : la peinture. La peinture, c'est ce qui est caché par la toile non peinte, c'est cependant ce qui se voit du tableau à partir du cadre de la toile vierge.

Le spectateur, Poussin (ou Chantelou), aperçoit deux mains qui entourent cette figure de peinture, deux mains d'une figure que nous ne voyons pas. Le reste de ce tableau-dans-le-tableau sur la gauche, est caché, mais il ne l'est plus par la toile non peinte. Le reste du tableau, le reste de la figure du tableau que nous ne voyons pas est caché par le tableau que nous, Poussin, Chantelou, regardons; par le bord de son cadre. Ainsi la peinture (figure de la Peinture et figure de peinture) se trouve deux fois cachée, par une toile qui fait voir son dessous invisible et par le tableau qui fait voir ce qu'il représente, par *celui* qui se fait voir dans ce qui se présente : le peintre, le « sujet-peintre ».

Plus précisément ce qui se fait voir de peinture (à la fois de la Peinture et de peinture) se fait voir « entre », dans un écart, un intervalle entre l'invisible de peinture de la toile, son dessous, et ce qui, de la peinture, se présente représentant, ce qui fait tableau : le tableau en son sujet, celui qui fait le tableau, le « sujet-peintre », le peintre.

L'identification entre le « sujet-de-peinture » et le « sujet-peintre » s'ouvre ici sur un intervalle de bords : la peinture, c'est ce qui se fait voir entre des bords, le rebord d'une toile (la toile non peinte et le rebord de son cadre) et le bord d'une « présentation » de représentation (le bord du tableau que nous, Poussin ou Chantelou, regardons). La re-présentation de peinture, c'est ce qui se fait voir entre une toile et une présentation. En l'occurrence — et c'est peut-être là le plus important — la présentation de représentation, c'est le « sujet-peintre » (le moi que Poussin peint) et ce que le « sujet-peintre » regarde, c'est peut-être moins le spectateur, Chantelou, vous ou moi, c'est peut-être, par glissement de son regard un peu à côté de son image dans le miroir, c'est, dans ce miroir même (de) la peinture, je veux dire cette représentation sur le bord, entre le bord de la toile et le bord du miroir (ou du tableau que nous regardons) où le « sujet-peintre » se regarde.

Mais alors ce que regarde le « sujet-peintre » dans la présentation de la représentation de soi qu'est le tableau (que nous regardons), c'est non seulement ce que nous voyons du tableau entre le bord de la toile non peinte et le bord du tableau au Louvre; c'est aussi tout le reste de ce tableau que la représentation de lui-

même à la fois représente et cache. Ainsi, pour citer Pascal, « un portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir ». La figure du peintre voit en particulier (ou pourrait bien voir) quelqu'un, une figure que nous ne voyons pas parce que la « propre » présentation du peintre représenté nous la cache : le propriétaire des deux mains qui apparaissent dans le tableau entourant l'effigie de cette femme de peinture qui est peut-être la Peinture.

Lire.

A portait deux inscriptions, l'une au bord supérieur du fond, l'épithaphe du tombeau, l'autre, obliquement, dans la partie inférieure droite, le titre du livre. D'où ce rapport entre le volume du livre et le mur du tombeau puisque le *nom* de l'auteur du livre futur de théorie de l'art est reporté sur la paroi du tombeau comme le nom de celui qui y est déposé, le *nom du mort* de peinture, au lieu d'un autre, Duquesnoy, au lieu d'une autre, la Peinture.

Dans B, il n'y a plus qu'une inscription qui résulte du déplacement, « au propre et au figuré », des deux inscriptions de A, le nom du livre et le nom de l'auteur, dans la partie droite, sur la toile non peinte; déplacement aussi dans la « forme » de l'inscription et dans sa signification :

Effigies Nicolai Poussini Andel :
Yensis Pictoris. Anno aetatis 56
Romae Anno Jubilei
 1650.

Alors que l'inscription funéraire, dans A, clôturait le fond du tableau en couronnant la figure du peintre, celle de B s'écrit dans sa forme comme une sorte de négatif de la figure qu'elle jouxte. Par là, est mise en évidence la date de l'année jubilaire, marque du demi-siècle, 1650. Toutefois une coupure affecte le nom du lieu d'origine du peintre : le bord du tableau que « nous » regardons empêche, à droite, d'écrire d'une seule venue et par suite de lire, de même, le mot *Andelyensis*, tout comme l'autre bord de ce même tableau, à gauche, empêche de voir une figure dont nous n'apercevons que deux mains, deux mains ainsi mises en évidence comme l'est la lettre Y au début de la deuxième ligne de l'inscription, le Y dont on sait la puissante valeur emblématique : lettre du choix pythagoricien entre le bien et le mal, la vertu et le plaisir et bientôt symbole de la vertu elle-même.

Le déplacement de sens est plus remarquable encore : ce n'est plus le « peintre » que l'inscription nomme dans sa réalité biographique ultime, mais le « sujet-de-peinture » du « sujet-peintre ». Sont ici nommés, à la fois le tableau du nom du peintre et le nom du tableau représentant le peintre :

Portrait de Nicolas Poussin des Andel-
Ys, peintre dans l'année de son âge 56^e
à Rome l'année jubilaire
1650.

Dans le nom-titre du tableau (comme, par exemple, sur une étiquette de musée où l'on lirait : « Nicolas Poussin : portrait de l'artiste par lui-même »), ce qui est en sus nommé, mais sous la forme d'un génitif, « complément de nom » (*Nicolai Poussini Andel|Yensis pictoris*), c'est à la fois le nom du peintre du tableau (*Nicolaus Poussinus qui faciebat, qui pinxit*) et le nom du modèle de la figure, le nom de celui que le tableau représente (*Nicolaus Poussinus Andel|Yensis*) : un même nom ou plutôt trois noms dans un seul ainsi que les trois traits dans le Y, lettre triple et une, apparue de l'interruption du toponyme de l'origine, revenue comme le biseau de lumière et de couleur du diamant, emblème de la peinture dans sa théorie et sa pratique.

Effigies Nicolai Poussini... le nom du tableau : mais quel tableau ? Le tableau que nous regardons ? Le tableau qui présente la représentation du « sujet-peintre » et dont le titre décline, en même temps, le nom, l'origine, l'âge, la profession, etc. Le tableau non seulement présenterait la représentation du « peintre », mais en incluant son titre, son nom comme une de ses parties, il se présenterait lui-même en donnant non seulement à lire son « nom », le nom de la figure représentée et le nom de celui qu'il représente, mais à voir, dans ces quatre lignes d'écriture, la figure rhétorique, le trope par lequel il se désigne, une synecdoque, puisque la partie (d'écriture) vaut sémantiquement pour le tout (du tableau). A vrai dire, l'inscription, partie du tableau total est en excès sur cette totalité ; elle est, si l'on peut dire, plus grande que le tout, puisque celui-ci, nulle part, ne fait voir les marques temporelles ni de la figure représentée (*anno aetatis 56*) ni de sa propre présentation (*anno jubilei 1650*), encore moins celles de sa location, ni de celle de la figure (*Romae*), ni de l'origine du modèle (*Andel|Yensis*). En retour, le tout du tableau en « dit » plus que la partie qui s'y inscrit pour le nommer : nul mot ne dit cette figure féminine peinte de profil

et qui glisse vers le bord entraînée par deux mystérieuses mains.

C'est peut-être que *effigies* ne désigne pas le tableau que nous regardons, mais seulement la figure représentée qu'il présente au regard : Nicolas Poussin des Andelys, peintre, c'est ce portrait, cette *effigies*, une image, une copie, une feinte. Le vrai, le réel Nicolas Poussin est hors du tableau, hors cadre... « Le portrait de Nicolas Poussin, c'est Poussin. » Quelques années plus tard, les logiciens de Port-Royal expliqueront que cet énoncé même se dit en signification et en figure, par métaphore, métonymie, synecdoque, autonomase et ellipse. Une partie du tableau à droite, quatre lignes d'écriture « fait dire » au lecteur ce qu'une autre partie à côté d'elle « fait voir » au spectateur, et tout le reste du tableau s'abîme dans le silence en montrant le glissement de ses découpes rectangulaires, et le diamant au petit doigt et le porte-feuille de dessins et le grand tableau qu'une femme de peinture s'apprête à quitter, entraînée par son compagnon.

Mais où donc l'inscription s'écrit-elle ? Sans hésitation, l'œil répond sur la toile préparée, mais non encore peinte, surface grise avec une nuance marron, à peine plus soutenue que la surface grise du mur du fond de l'atelier du peintre (au fond de son tableau). L'ombre portée par la figure représentée ne se projette-elle pas sur la toile non peinte pour couvrir une partie de l'inscription et ne laisser à la lumière que ces mots ou fragments de mots :

Effigies Nicola
Yensis Pictor
Rom

Effigies, c'est aussi l'ombre, le fantôme, le spectre. Pourquoi donc l'inscription éclairée ne désignerait-elle pas l'ombre de la figure du « peintre », cette deuxième figure qui glisse vers la droite sur la surface préparée et non peinte, en la nommant « ombre » et par des fragments de noms, où émergeraient d'elle deux noms entiers seulement : *effigies*, celui par lequel elle se désigne et *pictor*, celui qu'elle désigne. Dès lors, la toile préparée ne serait point tout à fait non peinte, puisqu'une ombre de « peintre » glisse à sa surface et qu'une inscription la nommerait : rêve du tableau à faire, qui est en train d'advenir, qu'on ne voit pas encore et qui passe à la limite du visible et du lisible, sur le dessous de la toile (un invisible est ici donné à voir), rêve du tableau à faire qui est aussi le rêve de l'origine de la peinture, une ombre sur une surface préparée

et vierge à la fois. Le portrait de Nicolas Poussin des Andelys, peintre, se joue ainsi *entre* cette image pyramidante et frontale du tableau que nous regardons et cette ombre qui glisse et passe sur la toile et son dessous, *effigies... pictor*, entre les deux, où *effigies* veut dire « portrait » et « ombre » et dont *pictor* est à la fois l'auteur et le produit.

Puis encore, et pour finir, revenir au regard et à l'œil.

Le regard de la figure du « sujet-peintre » glisse dans la fente bleu sombre de la visière que la toile et le tableau représenté aménagent dans son dos; il se dirige obliquement hors cadre, quelque part sur la gauche, pour se fixer avec une tension extrême sur un point de cet espace d'où on le regarde, un lieu qui n'est pas celui occupé par le spectateur mais un peu à côté de lui. Spectateur, j'accompagne, de ma place de vision, ce regard. Lecteur, je suis, de droite à gauche, la première ligne de l'inscription et lisant l'histoire *et* le tableau, au lieu du « et », je trouve un œil, dans un beau visage féminin de profil, un œil qui, sous un front lisse et des cheveux dorés, regarde, entre la surprise et la joie, quelqu'un qui lui tend les bras, quelqu'un dont j'aperçois seulement les mains de feinte qui attirent vers lui cette figure de peinture, quelqu'un que la figure du peintre regarde de ses deux yeux tendus. Quelle histoire se raconte là, entre les deux bords de la toile préparée non peinte et du tableau que nous regardons, sur le tableau représenté, une histoire dont nous ne verrons jamais qu'un des protagonistes, une femme de peinture et de l'autre, seulement ses mains. Les deux yeux de la figure du peintre ont glissé dans la rainure : la figure de profil de la femme a cependant deux yeux, puisqu'elle est couronnée d'un masque où s'ouvre un deuxième œil aussi vivant que celui de son visage : même de profil, la figure porte deux yeux, l'œil de la nature et l'œil de l'artifice, également vivants; figure de peinture, elle est bien aussi la figure de la Peinture, et celui que la figure du peintre découvre à partir du lieu du tableau où il est planté, à partir de l'espace représenté dans le tableau, espace représenté de peinture, l'atelier du peintre, c'est *l'amant de la Peinture* qui l'attire hors cadre, c'est le *peintre*. La figure du peintre se découvre elle-même, mais ce n'est plus alors une figure. Le peintre, amant de la peinture, est irréprésentable ou à la limite de la représentation, de toute représentation, qu'elle soit présentée ou représentée. C'est ce *vrai* autoportrait du peintre que

la figure du peintre regarde hors tableau, un autoportrait, *invisible parce que vrai*, que seul le peintre en sa représentation de peinture peut voir mais au-delà de toute représentation et qu'il laisse deviner au spectateur, par ses mains qui attirent à lui la Peinture, des mains qui dessinent et peignent, sur la toile, les apparences, les ombres des choses et des êtres.

Mais le « vrai » peintre, le peintre « réel », amant de la Peinture est encore seulement un personnage, une figure d'une histoire peinte et représentée, au moins partiellement, dans le tableau qu'à son ordre l'autoportrait du peintre représente. C'est une figure — mais invisible — d'une histoire, d'une peinture d'histoire mais qui laisserait entendre (ou pressentir) que l'histoire qui y est racontée est l'histoire de la peinture et de son peintre; que pour que cette histoire ait lieu (dans tous les sens de l'expression : pour qu'elle s'effectue et qu'elle trouve un espace), il faut que l'identification du « sujet-de-peinture » et du « sujet-peintre » soit à jamais différée, que l'identification de la Peinture et de son peintre, cette attraction amoureuse de l'une par l'autre ne soit pas encore donnée à voir dans le tableau même — l'autoportrait de Nicolas Poussin en 1650, à Rome — où, semble-t-il, elle s'opère.

Cet écart que l'*autoportrait Pointel* de 1649-1650 laissait entendre, dans une variation hypolydienne du mode lydien, comme celui du monument funéraire de la peinture offrant au peintre le miroir de la mort pour qu'il y saisisse l'icône singulière et essentielle de son Moi, l'*autoportrait Chantelou* de 1650, dans la variation phrygienne du mode dorien, le donne à voir comme l'écart entre l'*invisible* figure du « sujet-peintre », l'amant irréprésentable de la peinture en son histoire et celle *visible* du peintre dont le Moi se résume à contempler son double hors représentation, hors figuration, hors tableau. Si le lyrisme est le chant d'amour et de mort du moi, alors l'autoportrait de Poussin est bien une double variation picturale de ce chant, adressée à Pointel et à Chantelou, où se lisent et se voient le poème épique de l'histoire de la peinture et le poème héroïque de celle du peintre.

Cette étude, dont seule une partie est ici publiée, a fait l'objet d'une présentation de recherche dans le cadre du séminaire *Histoire et Théorie de l'Art*, Ecole des Hautes Etudes et Ecole normale supérieure, et d'une communication au Colloque *L'Autoportrait* organisé par l'Institut français de Florence. Elle se trouve avoir ainsi bénéficié des critiques, des observations et des remarques de leurs participants (entre tous, D. ARASSE, J. C. BONNE, O. CALABRÈSE, J. CLAY, H. DAMISCH, G. DIDI-HUBERMAN, B. DIDIER, P. FABBRI, Cl. IMBERT, J. LICHTENSTEIN, A. MINAZZOLI...). Qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude.