UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Article scientifique | Article | 2013

Accepted version | Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

Rédiger le livre que Nicolas Poussin n'a jamais écrit : prolégomènes à une pratique uchronique de l'histoire de l'art

Blanc, Jan

How to cite

BLANC, Jan. Rédiger le livre que Nicolas Poussin n'a jamais écrit : prolégomènes à une pratique uchronique de l'histoire de l'art. In: Retour d'y voir, 2013, n° 6-8, p. 131–161.

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:93412

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

REVUE_6_FINAL_Revue 28/08/13 01:40 Page131

Jean Blanc

Rédiger le livre que Nicolas Poussin n'a jamais écrit
Prolégomènes à une pratique uchronique de l'histoire de l'art

– Une pin-up, vous dis-je.
– Tout de même, pour un historien comme vous, c'est un peu anachronique.
– Il faut appeler un chat un chat.

Daniel Arasse[1]

Dans cet article, je souhaiterais poser les bases historiographiques et méthodologiques d'un projet de recherche que je viens d'entamer autour de la place de la théorie de l'art dans l'œuvre de Nicolas Poussin (1594-1665), et dont la principale originalité est de se fonder non pas seulement sur un discours historique traditionnel, justifiant mes choix et mes interprétations des tableaux du peintre romain, mais aussi sur la fabrication d'un objet historique non ou mal identifié : le livre que le peintre italien semble avoir eu le projet de faire publier de son vivant et qui n'a finalement pas vu le jour, pour des raisons sur lesquelles je reviendrai. Il ne s'agira pas pour moi, ici, de proposer les premiers extraits d'un ouvrage dont la conception n'est pas encore achevée, laquelle repose sur la collection et la mise en système d'un nombre considérable d'archives, de documents et d'analyses d'œuvres au terme de laquelle, seulement, un premier aperçu de cette fiction théorique pourra être donné. Ces prolégomènes n'ont d'autre fonction, comme leur nom l'indique, que de mettre en place, avant même que ce projet ne parvienne à son terme, les principaux enjeux que je souhaiterais affronter, en son sein, mais aussi les questions qu'il suscite et les raisons pour lesquelles,

1. Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2005, pp. 97-98.

REVUE_6_FINAL_Revue 28/08/13 01:40 Page132

me semble-t-il, ce travail mérite d'être mis en œuvre, pour une meilleure connaissance de la carrière et de l'œuvre de Nicolas Poussin, mais encore pour une meilleure pratique de l'histoire de l'art, délivrée des oripeaux d'un positivisme et d'un intuitionnisme conservateurs qui ont tant marqué ses fondations premières.

Quelques traces d'un traité introuvable

Nicolas Poussin est un peintre paradoxal. De lui, nous avons volontiers l'image d'un artiste savant et érudit, d'un « peintre philosophe » dont le portrait a été dessiné, de son vivant et, bien après sa mort, par ses thuriféraires comme par ses adversaires, et par les historiens de l'art qui lui ont consacré leurs études et leurs monographies[2]. Dans la lettre de recommandation qu'il écrit pour soutenir son jeune protégé, lors de son arrivée à Rome, le poète Giambattista Marino (1569-1625) est sans doute l'un des premiers à évoquer l'intelligence vive de Nicolas Poussin. Il parle de la « furie du diable » (*furia di diavolo*) que lui évoque la peinture de Poussin, en mars 1624[3], peut-être pour faire référence à la *furor poeticus* qui caractérise depuis l'Antiquité les grands génies des belles-lettres et de la philosophie. Après Marino, le peintre romain Giovanni Battista Passeri (v. 1610-1679) témoigne également, dans les *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, écrites entre 1650 et 1679, et publiées en 1772, du « goût, [du] jugement et [de l']intelligence » du peintre italien d'origine normande[4]. Antoine Le Blond de la Tour fait aussi l'éloge de

---

2. Parmi les monographies, les trois ouvrages majeurs sont : Christopher Wright, *Poussin: Paintings. A Catalogue Raisonné*, Londres, Chaucer Press, 1985, rééd. 2007 ; Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris, Fayard, 1988 ; Paris, Flammarion, 1994 ; Alain Mérot, *Nicolas Poussin*, Paris, Hazan, 1990, rééd. 2011. Dans la bibliographie de référence, on peut également citer le catalogue de l'exposition *Nicolas Poussin : 1594-1995*, Louis-Antoine Prat, Pierre Rosenberg (éd.), Paris, RMN, 1994 ; les actes du colloque *Nicolas Poussin (1594-1665)*, Alain Mérot (éd.), Paris, Musée du Louvre/La Documentation française, 1996 ; ainsi que, pour les études plus analytiques, Oskar Bätschmann, *Poussin : dialectiques de la peinture*, trad. C. Brunet, Paris, Flammarion, 1994, rééd. 2010 ; Elizabeth Cropper et Charles Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

3. Hans Raben, « An Oracle of Painting: Re-Reading Poussin's Letters », *Simiolus*, XXX, 2003, p. 34. Voir Teresa Chevrolet, *L'Idée de poésie : néo-platonisme et théorie littéraire à la Renaissance*, thèse soutenue à l'Université de Genève sous la direction de Michel Jeanneret, 2004, 2 vol.

4. Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Rome, G. Settari, 1772. Sur ce recueil, voir Jacob Hess, *Die Künstlerbiographien*

l'intelligence de Nicolas Poussin en mentionnant, dans sa *Lettre* […] *à un de ses amis contenant quelques instructions touchant la peinture* (1669)[5], avant Giovanni Pietro Bellori et Joachim von Sandrart[6], « l'invention du fameux Mr Poussin » :

> [Poussin fixait sur une planche des personnages de cire qu'il] habillait d'habits convenables aux figures qu'il voulait peindre, formant les draperies avec la pointe d'un petit bâton […] et leur faisant la tête, les pieds, les mains et le corps nu, comme on fait ceux des anges, les élévations des paysages, les pièces d'architecture, et les autres ornements avec de la cire molle. […] Et ayant exprimé ses idées de cette manière, il dressait une boîte cube […] qui servait d'assiette à son tableau, laquelle boîte il bouchait bien de tous côtés, hormis celui par où il ouvrait toute sa planche qui soutenait ses figures.

Suit un exposé sur la façon dont Nicolas Poussin pratiquait, dans les parois de la boîte, des ouvertures correspondant aux fenêtres de l'édifice destiné à accueillir son œuvre, ainsi qu'un trou « pour voir toute la face de son tableau à l'endroit de la distance[7] ». Dans ses *Vite de' pittori, scultori e architecti moderni* (1672), Giovanni Pietro Bellori dresse de son côté le portrait louangeur d'un peintre admiré pour ses « doctes discours » (*dotti discorsi*)[8], tout comme le peintre allemand Joachim von Sandrart, qui avait fréquenté Nicolas Poussin à Rome, entre 1627 et 1635, et qui parle, dans le deuxième tome de son *Accademia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura* (1679), d'« un homme de bonne conversation » (*von gutem Discurss*)[9]. Enfin, dans les nombreux passages qu'il consacre à Nicolas Poussin dans ses *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-1688)[10], André Félibien (1619-1695) n'est pas avare de

---

von Giovanni Battista Passeri, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995, et aussi H. Raben, *op. cit.*, p. 34.

5. Antoine Le Blond de la Tour, *Lettre du Sieur Le Blond de la Tour, à un de ses amis contenant quelques instructions touchant la peinture*, Bordeaux, 1669, pp. 37-47.

6. Giovanni Pietro Bellori, *Vite de' pittori, scultori e architecti moderni*, Rome, 1672, p. 437 ; Joachim von Sandrart, *L'Accademia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nuremberg-Francfort, 1675-1679, 2 vol., t. II, p. 258.

7. Patrick Le Chanu et Élisabeth Ravaud, « Quelques remarques sur la mise en place des compositions et les choix techniques de Nicolas Poussin », *Techné*, t. I, 1994, pp. 43-52 et, pour les citations, p. 45.

8. G. P. Bellori, *op. cit.* Voir H. Raben, *op. cit.*, p. 344.

9. J. von Sandrart, *op. cit.* Voir Anthony Blunt, « Poussin's Notes on Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. I, 1938, p. 344 ; H. Raben, *op. cit.*, p. 34.

10. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-1688, 5 vol., rééd. suppl., Amsterdam, 1706, Trévoux, 1725. Olivier Bonfait en prépare actuellement la publication et l'édition scientifique.

compliments sur les « savantes productions de [l']esprit[11] » de Poussin, soulignant que le peintre avait « montré par ses propres peintures ce qu'il avait appris du Père Zaccolini, et même des livres d'Alhazen et de Vitellion[12] ».

Depuis que Nicolas Poussin est entré – sans doute à tort – dans l'histoire de l'art français comme le symbole d'une certaine forme de « classicisme[13] » spécifique au siècle de Louis XIII et de Louis XIV, il est aussi devenu, dans la droite ligne de ce qui en avait été dit alors qu'il était encore vivant, et tout juste après sa mort, l'emblème d'un art érudit qui, dans ses compositions, cache et mobilise un corpus exceptionnel de savoirs et de connaissances :

> Peu d'artistes comme Poussin, admet Anthony Blunt, ont nourri l'ambition de peindre en se fondant sur un tel corps de doctrine – éthique, mathématique et esthétique[14].

De cette image, Nicolas Poussin semble lui-même avoir voulu participer. Après tout, même si sa riche correspondance n'a fait l'objet que de lectures très incomplètes[15], elle regorge d'indications et de commentaires qui, pour une part, traitent des dimensions pratiques de son métier et, pour une autre, évoquent des questions et des enjeux théoriques. Parmi les plus fameux, on peut rappeler la définition qu'il livre, dans une lettre à François Sublet de Noyers (1588-1645), sans doute écrite vers 1642, et reprise par André Félibien dans ses *Entretiens*, des deux façons de percevoir :

> Il faut savoir qu'il y a deux manières de voir les objets, l'une en les voyant simplement, et l'autre en les considérant avec attention. Voir simplement

---

11. H. Raben, *op. cit.*, p. 34.

12. Oskar Bätschmann, « *De lumine et colore.* Der Maler Nicolas Poussin in seinen Bildern », *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Matthias Winner (éd.), Weinheim, VCH-Acta Humaniora, 1992, p. 467.

13. Pour une évaluation critique de cette notion, voir notamment Marianne Cojannot-Le Blanc, « La notion d'atticisme français à l'épreuve de la perspective », *L'Artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, Marianne Cojannot-Le Blanc, Marisa Dalai Emiliani, Pascal Dubourg-Glatigny (éd.), Rome, Presses de l'École française de Rome, 2006, pp. 431-448. Il serait également nécessaire de remettre radicalement en question l'idée, notamment développée par Pierre Rosenberg et Jacques Thuillier, selon laquelle Poussin serait un peintre plus « français » qu'« italien ». Sur des problèmes similaires sur le plan de la méthode historique, voir Jan Blanc, « Philippe de Champaigne – questions d'identité », *Les Échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, Gaëtane Maes et Jan Blanc (éd.), Turnhout, Brepols, 2010, pp. 303-316.

14. H. Raben, *op. cit.*, p. 34.

15. L'édition de référence de ces lettres demeure celle, conçue par Charles Jouanny, de la *Correspondance publiée d'après les originaux*, Paris, J. Schemit, 1911, que je reprends ici en modernisant l'orthographe tout en conservant les expressions, parfois maladroites, du peintre. Le recueil des textes réunis et présentés par Anthony Blunt en 1964 est d'un usage plus aisé mais aussi plus problématique, en raison de la sélection biaisée dont il est issu (*Lettres et propos sur l'art*, Anthony Blunt (éd.), Paris, Hermann, 1964, rééd. 1989, 1994, avec des textes de Jacques Thuillier et Avigdor Arikha).

> n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'œil la forme et la ressemblance de la chose vue. Mais voir un objet en le considérant, c'est qu'outre la simple et naturelle réception de la forme dans l'œil, l'on cherche avec une application particulière les moyens de bien connaître ce même objet : ainsi on peut dire que le simple aspect est une opération naturelle, et que ce que je nomme le *prospect* est un office de la raison qui dépend de trois choses, savoir de l'œil, du rayon visuel, et de la distance de l'œil à l'objet : et c'est de cette connaissance dont il serait à souhaiter que ceux qui se mêlent de donner leur jugement fussent bien instruits[16].

On peut aussi rappeler la très discutée théorie des modes antiques, formulée par le peintre dans une lettre à Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), le 24 novembre 1647, afin de répondre aux reproches que ce dernier lui adresse de peindre pour lui des tableaux moins ravissants que ceux qu'il a exécutés pour Jean Pointel :

> Si le tableau de Moïse trouvé dans les eaux du Nil[17] que 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 ? Voyez-vous pas bien que c'est la nature du sujet qui est cause de cet effet, et votre disposition, et que les sujets que je vous traite[18] doivent être représentés par une autre manière ? […] Nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses, trouvèrent plusieurs modes par le moyen desquels ils ont produit de merveilleux effets. […] Les bons poètes ont usé d'une grande diligence et d'un merveilleux artifice pour accommoder aux vers les paroles et disposer les pieds selon la convenance du parler[19].

---

16. Ch. Jouanny, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 143. Voir notamment Carl Goldstein, « The Meaning of Poussin's Letter to De Noyers », *The Burlington Magazine*, CVIII, 1966, pp. 232-237, 239 ; Louis Marin, « La lecture du tableau d'après Poussin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, XXIV, 1974, pp. 251-266.

17. Nicolas Poussin, *Moïse sauvé des eaux*, Paris, Musée du Louvre, inv. 7272. Voir Ch. Wright, *op. cit.*, cat. 134, p. 186.

18. La deuxième série des *Sept Sacrements*, qui appartient au duc de Sutherland et fait l'objet d'un prêt de longue durée à la National Gallery d'Édimbourg. Voir Ch. Wright, *op. cit.*, cat. 124-130, pp. 175-182.

19. Ch. Jouanny, *op. cit.*, pp. 373-374. Je ne cite ici que quelques passages généraux de ce long texte où Nicolas Poussin distingue les modes dorique (ou dorien), phrygien, lydien, hypolydien et ionique. Sur cette théorie, voir surtout Jennifer Montagu, « The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LV, 1992, pp. 233-248 ; « "Manières" et "modes" chez André Félibien : les premières analyses du style de Nicolas Poussin », *L'Héroïque et le champêtre. La théorie rhétorique des styles appliquée aux arts, entre modèle analytique et schème explicatif*, Marianne Cojannot-Le Blanc (éd.), à paraître.

REVUE_6_FINAL_Revue 28/08/13 01:40 Page136

Il faut enfin évoquer la célébrissime définition que Nicolas Poussin donne, dans sa lettre à Roland Fréart de Chambray (1606-1676), datée du 1er mars 1665 :

> C'est une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil, et sa fin est la délectation. Principes que tout homme capable de raison peut apprendre. Il ne se donne point de visible sans lumière. Il ne se donne point de visible sans moyen transparent. Il ne se donne point de visible sans terme. Il ne se donne point de visible sans couleur. Il ne se donne point de visible sans distance. Il ne se donne point de visible sans instrument[20].

De même, dans les autoportraits qu'il peint en 1649 et en 1650[21], Nicolas Poussin ne choisit pas de se montrer palette à la main, avec les pinceaux et l'appuie-main. Dans le tableau de Berlin, peint pour Jean Pointel et achevé à l'été 1649[22], Poussin se présente dans un portrait en buste, devant une épitaphe qui évoque les *putti moderni* que son ami François Duquesnoy (1597-1643) avait commencé à sculpter, une vingtaine d'années plus tôt, pour ses clients romains, et qui ressemblent de près à ceux qui encadrent le monument funéraire de Ferdinand van den Eynden (1635-1643), dans l'église de Santa Maria dell'Anima. En plus d'une référence directe au modèle de l'antique, auquel Poussin a été fortement attaché, au moins depuis son arrivée à Rome et son entrée dans le cercle antiquophile de Cassiano dal Pozzo (1588-1657)[23], cet arrière-plan sculpté et sépulcral a parfois été interprété comme une savante réflexion sur la mort, comparable à celle que le peintre aurait menée dans ses deux versions des *Bergers d'Arcadie*[24]. Pour d'autres, ce portrait d'un peintre sans pinceaux est d'abord celui d'un dessinateur, dont le stylet, clairement visible, renvoie à la primauté du *disegno*, conçu comme l'activité graphique mais aussi comme la conception

---

20. Ch. Jouanny, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 462.

21. Sur ces deux tableaux, voir Roberta Prevost, *Nicolas Poussin's Self-Portraits for Pointel and Chantelou*, mémoire de maîtrise dirigé par Thomas Glen, Montréal, McGill University, 2001.

22. Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1649, huile sur toile, 78 x 65 cm, Berlin, Gemäldegalerie. Voir Peter Joch, *Methode und Inhalt. Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin,* Hambourg, Verlag Dr. Kovac, 2003, pp. 163-165.

23. Donatella L. Sparti, *Le collezioni dal Pozzo : storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modène, F. C. Panini, 1992 ; E. Cropper & Ch. Dempsey, *op. cit.*, pp. 109-174 ; Henrietta McBurney, *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum: Drawings from the Royal Collection*, Édimbourg, National Gallery of Scotland, 1997 ; Ingo Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Munich, Hirmer, 1999 ; Francesco Solinas (éd.), *I segreti di un collezionista : le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo*, 1588-1657, Rome, De Luca, 2000.

24. O. Bätschmann, *Poussin : dialectiques, op. cit.*, pp. 101-135.

intellectuelle[25]. Deux inscriptions tardives viendraient renforcer cette valorisation libérale et intellectuelle du peintre. La première, en latin, est celle que l'on remarque au-dessus de la figure de l'artiste, laquelle rappelle, dans la langue des doctes, les origines normandes de Poussin, la fonction et la charge qui ont été les siennes auprès de Louis XIII, et sa place privilégiée au sein de la communauté des artistes romains[26]. La seconde, également en latin, est située sur la tranche du *libretto* que la figure tient sous sa main droite, *De lumine et colore*. Elle semble exprimer l'idée, comme j'y reviendrai par la suite, selon laquelle Nicolas Poussin avait écrit (ou, tout du moins, avait le projet d'écrire) un discours « sur la lumière et la couleur ».

Dans le tableau du Louvre, peint un an plus tard pour Chantelou[27], le peintre paraît renforcer la dimension symbolique de son autoportrait. À présent, il se présente vêtu d'un costume à l'antique, dans la « toge sombre » (*toga pulla*) que les Romains portaient les jours de deuil[28]. La figure féminine, située à l'arrière-plan, à la surface d'un tableau partiellement visible, a également été lue sous l'angle allégorique, comme une représentation de la Peinture, par Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), ou, par Donald Posner, comme une illustration personnelle du prospect, de cet « œil rationnel de la perspective » (*prospect*) dont parle Nicolas Poussin, je l'ai évoqué il y a un instant, dans l'une de ses plus fameuses lettres[29]. Une autre inscription latine, elle aussi ultérieure, selon toute probabilité, insiste une nouvelle fois sur le statut social et artistique du peintre romain[30].

Si l'on suit les avis prononcés par ses proches et ses premiers biographes, Nicolas Poussin semble avoir souhaité joindre la théorie à la pratique, en concevant le projet d'une publication. Tout au long de sa vie, mais plus probablement à partir de ses premières années romaines, le peintre italien aurait rassemblé un certain nombre de notes manuscrites, notamment issues de ses lectures personnelles et des réflexions qui pouvaient lui venir lors de la conception et de l'exécution de ses tableaux.

---

25. P. Joch, *op. cit.*, p. 164.

26. « NICOLAUS POUSSINUS ANDELYENSIS ACADEMICUS PRIMUS PICTOR ORDINARIUS LUDOVICI IUSTI REGIS GALLIAE. ANNO DOMINI 1649. ROMAE AETATIS SUAE 55. » Placée exactement au sommet du tableau, dans l'alignement du bord supérieur, cette inscription apocryphe date probablement de l'époque à laquelle la toile a été redimensionnée et réduite en hauteur.

27. Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1650, huile sur toile, 78 x 94 cm, Paris, Musée du Louvre.

28. Lilian M. Wilson, *The Roman Toga*, Baltimore, The Johns Hopkins University Studies in Archaeology, 1924.

29. Sur ces deux interprétations, voir Donald Posner, « The Picture of Painting in Poussin's Self-Portrait », *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, éd. Douglas Fraser, Howard Hibbard & Milton J. Lewine, Londres, Phaidon Press, 2 vol., t. I, pp. 200-203.

30. « EFFIGIES NICOLAI POUSSINI ANDELYENSIS PICTORIS ANNO AETATIS 56. ROMAE ANNO JUBILEI 1650 ».

REVUE_6_FINAL_Revue 28/08/13 01:40 Page138

Giovanni Pietro Bellori est le premier à en témoigner publiquement, dans la vie qu'il consacre à Nicolas Poussin dans ses *Vite* (1672) :

> *Ebbe egli sempre in animo di compilare un libro di Pittura, annotando varie materie, e ricordi secondo leggeva, o contemplava da se stesso con fine di ordinarli, quando per l'età non avesse più potuto operare col pennello*[31].

À la fin de sa biographie, Bellori insère une série de commentaires sur la peinture qu'il affirme avoir tirée directement de ces écrits de Poussin, qui, prétend-t-il, se trouvaient alors dans la bibliothèque du cardinal Camillo Massimi (1620-1677), un proche du peintre, et auxquels il avait pu avoir accès grâce à Pierre le Maire, auquel ces textes avaient été présentés par le cardinal[32]. Comme l'a souligné Anthony Blunt[33], ces extraits transcrivent très certainement des manuscrits autographes de Poussin. Mais ils sont moins des notes préparatoires à la publication d'un traité que des notes de lecture, toutes dérivées de sources antérieures, qui ne peuvent donc être considérées comme les fruits d'une pensée strictement originale de Poussin, ce que reconnaît aussi André Félibien pour qui « les mémoires [que le peintre] a laissés sont plutôt des études et des remarques qu'il faisait pour son usage que des productions qu'il eût dessein de donner au public[34] ». Ces notes appartiennent sans doute au même groupe de textes que ceux que Jean Dughet (1614-1679), gendre de Nicolas Poussin, a découverts dans les papiers du peintre, à la suite de sa mort, après que Paul Fréart de Chantelou se fut enquis auprès de lui afin de savoir si son ancien ami avait laissé des manuscrits, et qui concernent des extraits des ouvrages théoriques de Vitellion (v. 1230-1280/1314) et de Matteo Zaccolini (1574-1630) sur l'optique et la perspective[35].

Forts de ces remarques et de ces indices, d'aucuns ont pensé que Nicolas Poussin avait eu le projet concret d'écrire un livre de peinture et que ce

---

31. A. Blunt, *op. cit.*, p. 344.

32. Pour le cardinal Massimi, neveu de Vincenzo Giustiniani (1564-1637), Nicolas Poussin a peint un *Midas se lavant à la source du fleuve Pactole* (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 71 56), un *Moïse piétinant la couronne de Pharaon* et un *Moïse et Aaron devant Pharaon* (Paris, Musée du Louvre, inv. 7273-7274), un *Apollon et Daphné* inachevé (Paris, Musée du Louvre, inv. 776) et, probablement, les *Bergers d'Arcadie* de Chatsworth, et a offert un autoportrait dessiné de sa main (Londres, British Museum), après avoir recouvré ses forces à la suite d'une grave maladie. Voir Ch. Wright, *op. cit.*, cat. 11, 54, 136-137, 204, pp. 31, 89, 188-189, 261 ; E. Cropper et Ch. Dempsey, *op. cit.*, pp. 16, 228, 303.

33. A. Blunt, *op. cit.*, p. 344.

34. *Ibid.*, pp. 344-345.

35. Le traité d'optique de Vitellion est publié pour la première fois à Nuremberg en 1535, réédité dans la même ville en 1551, et à Bâle en 1572. Sans doute est-ce cette édition que Poussin a utilisée, et qui

projet était pratiquement prêt à la publication vers 1649-1650. Le premier à avoir fait ce pas, sans doute à l'initiative de Giovanni Pietro Bellori, est Jean Pesne (1623-1700) qui, dans l'estampe qu'il grave d'après le premier autoportrait de Nicolas Poussin, en 1664, introduit le titre mystérieux sur la tranche du livre tenu par la figure (*DE LUMINE ET COLORE*), à partir duquel, sans doute, cette inscription a été plus tard reportée sur le tableau de Berlin. Il est évidemment impossible de répondre ici à la question de savoir si ce titre a été directement inspiré par Poussin, lors d'une conversation avec le graveur ou un de ses proches, ou s'il est issu de la seule imagination de Pesne, qui aurait pu le dériver des manuscrits de Zaccolini qui intéressaient particulièrement le peintre romain ou encore du titre d'un des ouvrages d'optique les plus populaires dans la Rome du XVIIe siècle, l'*Ars magna lucis et umbrae* (1646) du père jésuite Athanasius Kircher (1601-1680)[36]. Toujours est-il que ce « faux titre », lequel exprime pourtant avec justesse les préoccupations scientifiques de Nicolas Poussin sur la perspective des lumières et des ombres portées, a fait florès au sein des représentations du peintre italien, puis des commentaires sur sa carrière et sa pratique artistique. C'est, en effet, en s'inspirant de l'estampe gravée par Jean Pesne qu'Albertus Clowet (1636-1679) place, dans sa propre interprétation de l'autoportrait de 1649, réalisée pour la première édition des *Vite* de Giovanni Pietro Bellori, le titre abrégé *DE LUM. ET UMB.* sur la tranche du petit cahier tenu par la figure. De même, dans la vignette qu'il grave pour la première page de la *Vie de Poussin*, le peintre Charles Errard (1606-1689) choisit de représenter une jeune femme assise, indiquant de la main gauche un schéma géométrique montrant la construction perspective des lignes et des ombres d'une pyramide et d'un cube, tandis qu'à l'arrière-plan on aperçoit, gravée sur une autre forme cubique, l'inscription : *LUMEN ET UMBRA*[37].

---

comprend, outre les *Opticae libri decem instaurati, figuris novis illustrati atque aucti infinitisque erroribus* […] *expurgati a Federico Risnero*, les dix livres de l'*Opticae thesaurus* d'Alhazen (965-1039). Rédigées entre 1618 et 1622, les études de Matteo Zaccolini n'ont pas été publiées, mais ont largement circulé à travers des copies manuscrites, dont Poussin a sans doute possédé un exemplaire : il s'agissait d'un ensemble de quatre traités, consacrés à la perspective des ombres et des couleurs (*De Colori*, *Prospettiva del colore*, *Prospettiva lineale* et *Della descrittione dell'ombre prodotte da corpi opachi rettilinei*). Sur ces deux traités, voir A. Blunt, *op. cit.*, p. 344 ; O. Bätschmann, « *De lumine et colore* », *op. cit.*, p. 463. Sur les relations des théories de Poussin et de Zaccolini, voir Elizabeth Cropper, « Poussin and Leonardo : Evidence from the Zaccolini Manuscripts », *The Art Bulletin*, LXII, 1980, pp. 570-583 ; Janis C. Bell, « Zaccolini's Theory of Color Perspective », *The Art Bulletin*, LXXV, 1993, pp. 91-112. Selon Elizabeth Cropper, la copie possédée par Poussin était celle du quatrième et dernier traité (E. Cropper, *op. cit.*, p. 573).

36. O. Bätschmann, *Poussin : dialectiques, op. cit.*, p. 42.

37. E. Cropper, Ch. Dempsey, *op. cit.*, p. 149.

De cette chaîne d'images se plagiant et se déformant les unes les autres est né le bruit selon lequel Nicolas Poussin avait entamé la rédaction d'un livre de peinture, vers 1649, au moment de l'exécution de son premier autoportrait, et qui a conduit Chantelou, comme on l'a vu, à demander à Jean Dughet s'il subsistait des textes théoriques de la main de Poussin dans ses papiers, après sa mort, et Félibien à assurer, dans son huitième entretien, qu'avait existé un *Traité des lumières et des ombres*[38]. Il serait imprudent d'affirmer, comme Oskar Bätschmann, que « Poussin n'a […] jamais écrit » ce « livre sur la peinture[39] ». En plus de l'existence concrète des notes retrouvées par Dughet et retranscrites par Bellori, deux témoignages directs accréditent clairement l'idée que Poussin avait amassé un certain nombre de notes et de réflexions sur sa pratique.

Le premier provient de Joachim von Sandrart qui, ayant bien connu et fréquenté le peintre romain, ne peut être soupçonné de bénéficier d'informations de seconde main, et qui affirme non seulement que Poussin était « un homme de bonne conversation », mais aussi qu'il « avait déjà auprès de lui un petit livre (*Büchlein*) où il avait noté (*ausgezeichnet*) tout ce qui est nécessaire, aussi bien par le compas (*Umriss*) que par l'écrit[40] ». Ce commentaire semble confirmer l'idée que, dès la fin des années 1620, Poussin s'était adonné au plaisir de l'écriture, dont la matière devait être en partie concernée par sa propre pratique de peintre, si l'on considère aussi qu'en travaillant « par le compas », Sandrart laisse supposer que le peintre romain avait réalisé des dessins géométriques, sans doute des épures perspectives proches de celles qu'il avait étudiées dans les traités de Vitellion et de Zaccolini.

Le second témoin de ce projet de publication théorique est Nicolas Poussin lui-même. Dans une lettre écrite le 29 août 1650 (soit durant la période concernée par ses deux autoportraits de Berlin et de Paris), il écrit à Chantelou qu'il a bien lu « l'Épître liminaire de Monsieur de Chambray[41] », qu'il a apprécié d'y être cité[42], mais aussi qu'il n'a finalement pas souhaité

---

38. O. Bätschmann, « *De lumine et colore* », *op. cit.*, p. 464.

39. *Ibid.*, p. 42.

40. A. Blunt, *op. cit.*, p. 344 ; P. Raben, *op. cit.*, p. 34.

41. Paul Fréart de Chambray, « À mes très-chers frères Jean Fréart, écuyer de Chantelou, conseiller du Roi et commissaire provincial en Champagne, Alsace, Lorraine et Allemagne, et Paul Fréart, écuyer sieur de Chantelou, conseiller et maître-d'hôtel ordinaire du Roi », *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Paris, 1650, s. p.

42. « En ce temps-là [1640] feu Monseigneur De Noyers nous dépêcha vous et moi, mon très-cher frère, vers sa Sainteté pour une affaire importante, avec ordre à notre retour d'ouvrir le chemin de France à tous les plus rares vertueux de l'Italie ; et comme il était leur calamite, il nous fut aisé d'en attirer un grand nombre auprès de lui, dont le coryphée était ce fameux et unique peintre Monsieur le Poussin, l'honneur des François en sa profession, et le Raphaël de notre siècle » (*ibid.*, s. p.).

REVUE_6_FINAL_Revue 28/08/13 01:40 Page141

envoyer à Fréart de Chambray des notes provenant de sa main, compte tenu des éloges déjà considérables dont il bénéficiait dans cette épître :

> C'est ce qui m'a fait changer la pensée que j'avais eue de lui envoyer la note de mon origine, car ce serait une imprudence trop grande et sotte présomption de désirer davantage que ce qu'il en dit, c'est trop mille fois. Je m'assure que vous ni lui ne trouverez pas ce changement vicieux, j'ai aussi cru de faire mieux de ne pas laisser voir le jour aux avertissements que je commençais à ourdir sur le fait de la peinture, m'étant avisé que ce serait porter de l'eau à la mer, que d'envoyer à Monsieur de Chambray quoi que ce soit qui touchât à laquelle il est trop [illisible]. Ce sera, si je vis, mon entretien[43].

De cette lettre ainsi que d'autres, André Félibien tire la double conséquence « que le Poussin n'a jamais rien écrit sur la peinture[44] » et, a fortiori, « qu'il n'a jamais écrit » sur l'optique et la perspective[45], mais sans doute à tort, en confondant ce que le peintre italien a *écrit* – et ce dont il témoigne lui-même dans sa lettre – et ce qu'il n'a jamais *publié*.

S'il est donc probable que Nicolas Poussin a forgé le projet de publier un ouvrage consacré à la peinture, cet ouvrage n'a jamais vu le jour et les notes que le peintre romain avait rédigées et amassées pour préparer cette publication n'ont jamais été retrouvées jusqu'à ce jour. Mais que ce serait-il passé *si* Nicolas Poussin *avait publié* ce livre ? Quels en auraient été la forme et la structure, le fond et les arguments, la réception et les effets, sur sa propre pratique ou sur celle de ses contemporains ? En d'autres termes, serait-il possible – et utile – qu'un historien de l'art français du XXIe siècle puisse reconstituer l'écrit théorique qu'un peintre italien du XVIIe siècle n'a jamais écrit ?

L'histoire de l'art face au vraisemblable

À première vue, ces questions peuvent apparaître absurdes, et même déplacées, et cela pour trois grandes raisons. La première tient aux rapports de la fiction et de la vérité dans le domaine de l'histoire. Le travail de l'historien

43. Ch. Jouanny, *op. cit.*, pp. 418-419.
44. A. Blunt, *op. cit.*, pp. 344-345.
45. O. Bätschmann, « *De lumine et colore* », *op. cit.*, p. 467.

de l'art n'est-il pas, après tout, de dire ce qui *a* eu lieu et non ce qui *aurait* pu avoir lieu ? C'est, tout du moins, ce que prétend Aristote dans un texte fondateur, où il distingue la poésie de l'histoire comme le vraisemblable du vrai :

> L'objet du poète est, non de traiter le vrai comme il est arrivé, mais comme il aurait pu arriver, et de traiter le possible selon le vraisemblable ou le nécessaire : car la différence du poète et de l'historien n'est point en ce que l'un parle en vers, l'autre en prose ; les écrits d'Hérodote mis en vers ne seraient toujours qu'une histoire. Ils diffèrent en ce que l'un dit ce qui a été fait, et l'autre ce qui aurait dû être fait : et c'est pour cela que la poésie est beaucoup plus philosophique et plus instructive que l'histoire. Celle-ci peint les choses dans le particulier ; la poésie les peint dans le général. Le général est ce qu'un homme quelconque, d'un caractère donné, peut ou doit dire ou faire, selon le vraisemblable ou le nécessaire que la poésie en a vue lorsqu'elle impose les noms de l'histoire. Le particulier est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qu'on lui a fait[46].

De ce texte fameux, sans doute plus ambigu qu'on ne l'a souvent dit, l'histoire positiviste a tiré des enseignements nombreux et durables, s'articulant autour de l'idée centrale, et formalisée tout particulièrement à la fin du XIXe siècle[47], selon laquelle la phase documentaire et descriptive devait précéder la phase interprétative et analytique, afin d'éviter toute forme de surinterprétation des « faits » : il faut d'abord rassembler les documents, les classer et les dater avant même de pouvoir prétendre les lire et les expliquer.

Depuis, cette conception traditionnelle de l'histoire a fait l'objet d'un intense travail de révision critique, notamment sous les plumes de Michel de Certeau (1925-1986) et de Paul Ricœur (1913-2005)[48]. Dans ses ouvrages et ses articles, et plus particulièrement dans *L'Écriture de l'histoire* (1978), Certeau a rappelé l'importance centrale de l'interprétation dans les pratiques historiques. Si la légitimité de l'histoire en tant que discipline scientifique repose sur l'idée que le passé et le présent sont deux entités distinctes, et que l'on ne peut se contenter d'expliquer le premier par le second, ni, d'ailleurs,

---

46. Aristote, *Poétique*, X, 1451ab.

47. Charles-Victor Langlois, Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques*, Paris, Hachette, 1898.

48. Éric Maigret, « Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, LV, 3, 2000, pp. 511-549 ; François Dosse, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, II, 78, 2003, pp. 145-156 ; Jean-Paul Resweber, « L'écriture de l'histoire », *Le Portique*, XIII-XIV, 2004, http://leportique.revues.org/index637.html (consulté le 25 mars 2012). Voir aussi Gérard Noiriel, *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Belin, 1996.

exclusivement le second par le premier, l'existence de cette même discipline dépend de la capacité du passé à pouvoir être interrogé par le présent, dans un rapport qui ne peut se résumer à celui d'une extériorité ou d'une altérité[49] : « un événement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient (et d'abord pour nous)[50] ». L'historien de l'art doit toujours demeurer vigilant et attentif aux différences, où se nichent souvent les spécificités et les singularités d'un artiste ou d'une pratique, et qui lui évitent les grandes généralités et les approximations douteuses qui peuplaient les discours de l'histoire de l'art jusqu'au milieu du XXe siècle – « baroque » et « classicisme », « maniérisme » et « anti-classicisme », « Renaissance » et « Pseudo-Renaissance », etc.[51]. Cette approche de l'altérité suppose, cela va de soi, que l'historien de l'art prenne conscience de sa propre situation, au sein du champ qu'il explore ; qu'il tente non pas de s'effacer (ce serait vain et impossible), mais de se déconstruire, en prenant acte de son implication dans son domaine de recherche – de ses préjugés, de ses idées reçues, des évidences apparentes qui surgissent dans son discours.

Mais ces différences elles-mêmes ne peuvent prendre sens qu'à travers un discours historique qui les rapproche de ce que nous connaissons ou pouvons connaître aujourd'hui :

> Le travail de l'historien consiste à convoquer des absents par le biais de matériaux divers – archives et autres traces matérielles – qui fournissent l'illusion d'une immédiateté du passé mais non sa saisie[52].

Si, comme le remarque justement Éric Maigret, « ce que traduit d'abord le chercheur dans sa lecture des faits, c'est sa propre présence dans les objets qu'il utilise pour rendre compte du passé, ce que l'on nomme usuellement ses présupposés ou sa subjectivité, eux-mêmes liés à son positionnement

---

49. Jean-Paul Resweber a bien raison de souligner, à partir de sa lecture de Michel de Certeau, que c'est « la fiction [qui] rapporte *le passé au présent*. Elle nous fait croire, grâce à la limite qu'elle dessine, qu'il y a de la continuité, que le passé reflue vers nous, que les morts nous reviennent dans le silence. D'une certaine façon, grâce à la fiction, le réel nous arrive : tantôt sous la forme continue de faits rapportés qui sont reliés les uns aux autres, pour autant que chacun d'eux soit l'indice des autres, tantôt sous la forme discontinue de l'événement qui bouleverse l'échiquier des indices repérés » (J.-P. Resweber, *op. cit.*, § 22).

50. Michel de Certeau, *La Prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 51.

51. Sur cette importance de la singularité en histoire de l'art, voir Thierry Davila, « Histoire (générale) de l'art, histoire des œuvres : Georges Didi-Huberman avec Marcel Duchamp », *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Thierry Davila, Pierre Sauvanet (éd.), Dijon, Les Presses du Réel, 2011, pp. 15-40.

52. É. Maigret, *op. cit.*, p. 513.

social et institutionnel[53] », rien ne peut empêcher l'historien de l'art d'envisager le recours à la fiction – la fabrication d'un (faux) ouvrage écrit par Nicolas Poussin – comme un outil de réflexion utile sur l'art et la théorie de ce peintre, dans la mesure où, précisément, ce travail est *toujours* fait et conduit par les historiens, même quand il n'est pas explicité.

De même, et dans le même mouvement de réflexion qu'a développé Paul Ricœur, notamment dans *Temps et récit* (1983-1985), Michel de Certeau a souligné l'importance que le récit – la « mise en intrigue », dit Paul Ricœur, en se référant à son tour à la *Poétique* d'Aristote[54] – occupait dans le discours historique. Un récit dont il faut se méfier :

> Il est nécessaire de connaître les effets de la rhétorique car cette dernière peut piéger le savant comme ses lecteurs : la citation confère parfois un sceau artificiel d'authenticité, les figures de style masquent des engagements conceptuels[55].

Mais un récit qui *permet* aussi à l'histoire de construire des systèmes de causalité et des régimes d'historicité *à partir* des documents :

> Il est le mode d'une expression temporaire de l'histoire : rien ne redonne les événements ou les moments en tant que tels, mais un processus continu de description et de narration par rectifications régulières, endogènes, permet de viser une réelle scientificité. La modélisation est au cœur de l'activité du savant qui travaille à la limite, par ajustements[56].

Il n'est pas un seul historien de l'art qui, se fondant sur un noyau positif (des documents, des archives, des œuvres), ne construise pas un système qui n'appartient qu'à lui seul, exclusivement fondé sur l'idée que cet historien de l'art se fait personnellement des artistes sur lesquels il travaille, de leurs intentions et de leurs stratégies, de leurs pensées et de leurs théories, de leurs relations personnelles, sociales et professionnelles. Toute histoire de l'art est écrite en focalisation interne : c'est *un* point de vue, *une* prise de risque, un rapport personnel qui est établi entre l'historien et son objet, et dont l'expression spontanée est celle d'une fiction fondée sur la *citation* et l'*interprétation* d'un certain nombre de documents. Cette *citation* n'est pas

---

53. *Ibid.*

54. Marie Carcassonne, « Les notions de médiation et de mimésis chez Paul Ricœur : présentation et commentaires », *Hermès*, XXII, 1988, pp. 53-56.

55. É. Maigret, *op. cit.*, p. 515.

56. *Ibid.*

un simple découpage dans le réel : elle est aussi un « travail », qui convoque et fait parler les morts et les absents, à leur insu, à leur corps défendant, et peut-être même à l'encontre de ce qu'ils auraient eux-mêmes exprimé[57]. Et cette *interprétation* ne fait pas surgir ce qui est déjà dans le fait : elle traduit et façonne les faits en leur donnant sens en même temps qu'existence. Le *dire* de l'historien, pourrait-on affirmer, est un *entredire* qui, passant à travers et entre les mailles du filet des faits – qui, eux-mêmes, n'ont d'existence qu'en tant qu'ils sont dits[58] –, crée le liant (Michel de Certeau parlait de *configuration*[59]) qui permet à ces particules d'être intégrées dans une interprétation et de prendre un sens.

Dans ce contexte, le faux ouvrage théorique que Nicolas Poussin avait imaginé sans jamais l'avoir publié, et que je souhaite fabriquer, s'inscrit pleinement dans une histoire de l'art qui ne cherche pas à aller à l'encontre des critères d'objectivité et de rigueur qui garantissent sa scientificité, mais qui ambitionne d'exprimer clairement l'arrière-plan interprétatif qui fonde secrètement tout discours historique. Parce que ce *faux* sera une *fiction* (*fictio*), il devra être saisi, au-delà de sa nature provocatrice (comment un historien de l'art ose-t-il parler à la place de Nicolas Poussin ?) ou ludique (quels propos et quelle langue cet historien de l'art cherchera-t-il à placer dans la bouche du peintre italien ?), comme un témoignage sur l'œuvre de l'artiste romain et un lieu d'explicitation des présupposés qui lui permettent d'exprimer un avis et de développer des analyses sur cette œuvre :

> La *fiction* est le lieu de croisement du récit et du discours, elle est « le lieu d'une prise de parole », « d'un discours sur le discours ». Comme prise de parole, elle est le point de départ d'une attestation ou d'un témoignage (*fictio*, comme *fides*, renvoie à *fidere* : avoir confiance). À ce titre-là, elle engage la subjectivité de l'historien. Mais, comme métalangage, comme discours sur le discours, elle est le produit d'une fabrication (fiction nous renvoie à *fingere* : feindre, fabriquer, construire)[60].

---

57. M. de Certeau, *L'Absent de l'histoire*, Paris, Mame, 1973, p. 175.

58. Sur ce point, lire Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, § 108 ; *Le Crépuscule des idoles*, § 1 ; *Fragments posthumes*, 1886-1887, 2 (108), 7 (60) (respectivement Giorgio Colli, Mazzino Montinari (éd.), *Sämtliche Werke : kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Munich, Deutscher Taschenbuch, 1999, 15 vol., t. V, p. 92 ; t. VI, p. 98 ; t. XII, pp. 114, 315) ; Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* [1937], Paris, Vrin, 1974, *passim* et notamment p. 14.

59. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. 154.

60. Jean-Paul Resweber, *op. cit.*, § 19.

REVUE_6_FINAL_Revue 28/08/13 01:40 Page146

À ces questions portant sur le statut de la fiction dans le domaine de l'histoire de l'art s'ajoutent celles que soulève un projet qui, prétendant refabriquer, dans le présent de l'historien, un objet qui n'a même jamais totalement appartenu au passé, présente le défaut d'être *anachronique* en étant *uchronique*.

De fait, parce qu'elle propose de restituer un passé qui n'a pas eu lieu, un objet qui n'a pas existé, des intentions qui ne sont pas directement documentées, mon édition de l'ouvrage théorique que Nicolas Poussin n'a pas écrit relève de ce que Charles Renouvier (1815-1903) a baptisé, dans un ouvrage éponyme de 1857, réédité et augmenté en 1876, du nom d'*uchronie*[61]. Étymologiquement, l'uchronie (*u-chronos*) évoque un temps imaginaire, moins un *hors-temps* qu'un *autre temps* – les auteurs anglophones parlent d'ailleurs plus volontiers d'*alternative story* : un *non-temps*, un temps qui n'a pas existé et qui n'existera donc jamais en dehors de son énonciation fictive, mais un temps qui est vraisemblable, n'est pas incroyable et, en un sens, existe tout de même dans le champ des possibles. (Même si, un jour, dans les archives d'une collection privée italienne ou américaine, on retrouve les manuscrits que Nicolas Poussin aurait rédigés autour de 1650 pour préparer l'édition de son ouvrage, cet ouvrage, lui, n'a effectivement jamais été publié.) Le concevoir, ce n'est donc pas tant le fabriquer de toutes pièces que le fabriquer à partir des traces et des témoignages conservés, en inscrivant donc le discours historique dans la perspective d'une uchronie, tout comme *La République* de Platon, l'*Utopie* (1516) de Thomas More (1478-1535) ou *La Cité du Soleil* (1602-1623) de Tommaso Campanella (1568-1639) construisent la géographie d'un lieu idéal qui n'a jamais existé (qui, peut-être, ne devrait d'ailleurs jamais exister), mais qui nous dit quelque chose de l'idée que ces auteurs se font du fonctionnement actuel et réel des villes renaissantes.

Ce projet uchronique d'édition d'un livre que Nicolas Poussin n'a jamais écrit est d'autant moins scandaleux qu'il s'inscrit dans une longue tradition historique et historiographique. L'un des premiers praticiens de l'uchronie est aussi l'un des premiers historiens de l'Antiquité. Dans son *Histoire romaine*, Tite-Live (59 av. J.-C.) imagine « quel aurait été le sort de l'État romain s'il avait été en guerre contre Alexandre[62] ». Pour lui, cette histoire alternative n'est pas seulement le lieu d'une digression destinée à « distraire

61. Charles Renouvier, *Uchronie : l'utopie dans l'histoire. Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être* [1876], Paris, Fayard, 1988.

62. Tite-Live, *Histoire romaine. Livres VI à X*, trad. A. Flobert, Paris, GF-Flammarion, 1996, IX, XVII, p. 307.

le lecteur » et à « délasser l'esprit ». Sa fonction est également explicative. En posant cette question, il s'agit de s'interroger, par la fiction, sur la composition comparée des armées romaines et macédoniennes : « Le nombre et la bravoure des soldats, le talent des généraux et le hasard dont le rôle, si important dans toutes les affaires humaines, est ici prépondérant, sont essentiels dans la conduite de la guerre. Ces différents facteurs, qu'on les prenne ensemble ou séparément, montrent que la puissance romaine aurait résisté devant Alexandre comme devant d'autres rois ou d'autres peuples[63]. » Dans la fiction, il s'agit, par comparaison et par hypothèse, d'évaluer les forces respectives des armées romaines et macédoniennes, avant d'en tirer des conséquences parfaitement imaginaires.

Le récit de Tite-Live est instructif à bien des égards. Il permet d'abord de sortir de l'alternative aristotélicienne du vrai (historique) et du vraisemblable (poétique), dont la survivance, dans le champ des sciences humaines, ne doit pas être sous-estimée si l'on en croit ce que disait encore Roland Barthes du « fait historique », « lié linguistiquement à un privilège d'être : on raconte ce qui a été, non ce qui n'a pas été[64] ». Dire cela, c'est oublier évidemment que, comme Dieu, celui qui fait advenir ce qui est et ce qui n'est pas, c'est l'historien lui-même. Parce que, précisément, l'historien est un savant qui *raconte* quelque chose du passé, c'est à lui de prendre en charge ce récit, à la façon d'un romancier ou d'un artiste. Sous la plume de l'historien, l'histoire ne s'écrit ni dans un passé objectif ni dans un présent d'éternité, mais au conditionnel : « Tout ce qui se pense et peut se penser à partir de "l'Histoire" est sous le signe du si », explique bien Paul Valéry[65]. Tout en continuant à ancrer son discours dans une histoire vraie, Tite-Live montre que ce vrai est toujours hanté par le vraisemblable qui comble les manques et les apories documentaires, et qui permet de relier les faits en leur donnant un sens, des causes et des conséquences. Le discours historique est alors fondamentalement achronique, dans la mesure où l'écriture de l'histoire suppose de s'inscrire dans une forme de temporalité située au-delà ou en deçà du temps factuel, soit pour envisager, sur le mode du futur antérieur, les conséquences d'événements qui ne les ont pas encore produites, soit pour discuter, au conditionnel, des alternatives ou des variantes que ces événements auraient pu connaître.

J'ajouterai que cette perspective uchronique est aussi celle que suivent la plupart des artistes qui, certes, s'inscrivent dans une temporalité qui

---

63. *Ibid.*

64. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993, p. 171.

65. Paul Valéry, *Les Principes d'an-archie pure et appliquée*, Paris, Gallimard, 1984, p. 83.

suppose de leur part d'accepter ou de rejeter des modèles anciens et d'affirmer leur manière personnelle et moderne, mais qui exige d'eux, et pour les mêmes raisons, d'inscrire leur démarche dans une conversation avec des artistes qui, même inconnus ou morts, demeurent leurs contemporains[66]. À l'image de Traiano Boccalini (1556-1613), dans ses *Ragguagli di Parnasso* (1612), de Fontenelle (1657-1757), dans ses *Nouveaux dialogues des morts* (1683), ou de Fénelon (1651-1715), dans ses *Dialogues des morts* (1689), lesquels font fictivement converser, sur le modèle de Lucien de Samosate (v. 125-v. 192), Juste Lipse, Sénèque et Tacite, Socrate et Montaigne, Laure et Sappho, la plupart des artistes inscrivent leur pratique dans un temps continu et homogène, où l'imitation critique des grands maîtres amène toujours le passé à être « contemporain du présent, et le présent contemporain du passé[67] ». Pour un peintre comme Nicolas Poussin, apprendre son métier ne consiste pas seulement à intégrer un certain nombre de savoir-faire et de tours de main. En se construisant une culture visuelle, il peut avoir accès à l'ensemble des réponses qui, avant lui, ont été apportées aux questions qu'il s'est lui-même posées. Dans la *Pietà* qu'il peint entre 1628 et 1629[68], il ne traite pas le sujet de la lamentation sur le corps du Christ *ex nihilo*. Il commence d'abord par examiner les réponses qui, avant lui, ont été apportées aux questions, aux enjeux et aux contraintes de ce sujet par les peintres qu'il aime ou qu'il admire – ici, pour l'essentiel, le Corrège et Annibal Carrache –, intégrant à son œuvre certaines de ces réponses, quand il les juge efficaces, introduisant des solutions personnelles, lorsqu'il les pense meilleures ou plus adaptées. Le temps objectif de l'histoire sépare évidemment Poussin de ses deux modèles, respectivement morts près d'un siècle et une vingtaine d'années avant l'exécution de son tableau. Le temps subjectif de l'art, en revanche, ramène ces artistes dans une actualité esthétique dans laquelle Poussin cherche à s'inscrire. Cet emboîtement des périodes et des époques, qu'il faut évidemment comprendre *en elles-mêmes*, mais aussi *entre elles*, complique la tâche d'un historien positiviste qui pourrait penser que le sens de l'histoire va du passé au présent, en ignorant ce que Daniel Arasse a

---

66. Sur cet enjeu d'une temporalité transhistorique, qui permet notamment de nuancer les oppositions caricaturales que l'on trouve encore, parfois, dans le cadre de la supposée « Querelle des Anciens et des Modernes » au XVIIe siècle, voir Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVIIe-XVIIIe siècles*, Anne-Marie Lecoq (éd.), Paris, Gallimard, 2001, pp. 8-218.

67. *Ibid.*, p. 42. Sur cette distinction essentielle entre « présent » et « contemporain », voir notamment Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. M. Rovere, Paris, Rivages, 2008 ; *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Lionel Ruffel (éd.), Nantes, Cécile Defaut, 2010.

68. Nicolas Poussin, *La Lamentation sur le corps du Christ*, 1628-1629, huile sur toile, 102 x 146 cm, Munich, Alte Pinakothek.

appelé la « relève contemporaine d'enjeux artistiques anciens[69] ». Sans doute est-ce grâce aux innovations cubistes de Pablo Picasso (1881-1973), de Georges Braque (1882-1963) et de Juan Gris (1887-1927) que les historiens de l'art ont mieux compris le travail de géométrisation et de simplification formelle à l'œuvre dans les tableaux d'Ingres et les ont finalement arrachés à l'opposition simpliste académisme-modernité dans laquelle ils avaient été enfermés en leur temps, face, contre ou avec Delacroix[70].

Cette longue tradition de l'uchronie et de la polychronie n'a, on le voit, guère disparu des écrits historiques, même s'il a fallu attendre le début du XXe siècle, et les premières tentatives au sein de la très sérieuse école des Annales – chez Fernand Braudel, notamment[71] –, pour voir l'uchronie accéder au statut de méthode historique à part entière, avant de connaître une renaissance assez remarquable, tant dans les romans historiques[72] que dans les études historiques, sous une forme ludique[73] ou plus sérieuse[74]. De fait, si l'uchronie est aujourd'hui considérée comme une dimension essentielle de l'histoire, c'est que l'on conçoit aisément que les mécanismes qu'elle met en évidence ne sont pas ceux d'une pratique excentrique ou déviante de la discipline mais, au contraire, des usages courants et même normaux de la méthode historique.

Face au projet de rédaction du livre théorique que Nicolas Poussin n'a jamais écrit, la réaction la plus spontanée serait celle d'une résistance face à un geste qui, anachronique, contredit toute la scientificité et le sérieux de la discipline historique :

> C'est la règle d'or : ne surtout pas « projeter », comme on dit, nos propres réalités – nos concepts, nos goûts, nos valeurs – sur les réalités du passé, objets de notre enquête historique[75].

---

69. Daniel Arasse, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 9. Sur cette question, voir aussi Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

70. Sur cette question, voir notamment Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 51.

71. Gérard Noiriel, « Comment on récrit l'histoire. Les usages du temps dans les *Écrits sur l'histoire* de Fernand Braudel », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, XXV, 1990, pp. 57-81.

72. Pour un point sur la question, voir notamment Aude Déruelle, Alain Tassel (éd.), « Problèmes du roman historique », *Narratologie*, VII, 2008.

73. Anthony Rowley, Fabrice d'Almeida, *Et si on refaisait l'histoire ?*, Paris, Odile Jacob, 2009.

74. Éric B. Henriet, *L'Uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009.

75. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 13. Sur l'anachronisme en histoire, voir surtout Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain*, XXVII, 1993, pp. 23-39 ; Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, VI, 1996, pp. 53-68.

Il s'agirait, face à l'œuvre théorique de Nicolas Poussin, d'adopter une attitude euchronique, en cherchant les « sources d'époque » capables « de nous faire accéder à l'"outillage mental" – technique, esthétique, religieux, etc. – ayant rendu possibles » certains choix picturaux[76]. Pourtant, cette entreprise est limitée par le présent de l'historien, qui le définit et l'envahit :

> On dit que faire de l'histoire, c'est ne pas faire d'anachronisme ; mais on dit aussi que remonter vers le passé ne se fait qu'avec le présent de nos actes de connaissance[77].

Pour le dire autrement, comprendre une œuvre du passé exige de voir, puis d'accepter la distance temporelle qui nous sépare d'elle, mais encore, pour que cette compréhension soit simplement possible, de tenter de la dépasser, en brossant, pour reprendre la fameuse expression de Walter Benjamin, « à contresens le poil trop luisant de l'histoire[78] » :

> Je tiens désormais pour acquis qu'il n'y a pas d'histoire de l'art, explique également Benjamin à son ami Florens Christian Rang, le 9 décembre 1923. Si l'enchaînement des événements dans le temps pour l'expérience humaine, par exemple, ne véhicule pas l'essentiel sous la seule forme de la causalité, il n'y aurait pourtant pas de vie du tout sans cette forme d'enchaînement dans la croissance, la maturité, la mort et autres semblables catégories, il en va autrement pour l'œuvre d'art. Du point de vue de ce qui est essentiel en elle, elle est ahistorique. Insérer l'œuvre d'art dans la trame de la vie historique n'ouvre aucune perspective sur sa nature la plus profonde ; mais le faire sur un peuple, par exemple, fait apercevoir la succession des générations et autres strates de phénomènes essentiels. D'ordinaire, dans les recherches sur l'histoire de l'art, on ne débouche jamais que sur une histoire du contenu ou une histoire de la forme, à quoi les œuvres d'art ne fournissent que des exemples, des modèles en quelque sorte ; une histoire des œuvres elles-mêmes n'est aucunement prise en compte. Elles n'ont rien qui les noue les unes aux autres tout à la fois sous mode extensif et à titre essentiel : alors qu'un lien de cette nature, à la fois en extension et d'essence, est dans l'histoire d'un peuple le rapport des générations à leur origine. Le lien essentiel des œuvres d'art entre elles reste de mode intensif. […] L'historicité spécifique des œuvres d'art est elle aussi de ce type, qui ne se découvre pas dans une « histoire de l'art » mais seulement dans une interprétation. Une interprétation en effet fait saillir des connexions qui sont atemporelles et sans être pour autant dénuées d'importance historique. Les mêmes « puissances » qui sont

76. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 13.
77. *Ibid.*, p. 31.
78. Walter Benjamin, *Écrits français*, Jean-Maurice Monnoyer (éd.), Paris, Gallimard, 1991, p. 38.

> dans l'univers de la révélation (c'est-à-dire l'histoire) se font temporelles sous un mode explosif et extensif, surgissent dans l'univers du mystère (c'est celui de la nature et des œuvres d'art) sous mode intensif[79].

On sait l'enseignement que Georges Didi-Huberman a tiré des thèses de Benjamin sur l'histoire : que « *ce n'est pas exactement le passé* qui fait l'objet des disciplines historiques », « que *ce n'est pas exactement une science* que pratique l'historien » :

> Le premier point nous aide à comprendre quelque chose qui relève d'une *mémoire*, soit d'un agencement impur, d'un montage – non « historique » – du temps. Le second point nous aide à comprendre quelque chose d'une *poétique*, soit d'un agencement impur, d'un montage – non « scientifique » – du savoir[80].

Le problème de cette analyse, où l'histoire de l'art est en quelque sorte arrachée à elle-même en étant détachée du cadre de ses concepts et de ses méthodes traditionnels, c'est, peut-être, sa radicalité excessive, l'ambition d'une *tabula rasa* plus destructrice que déconstructive qu'elle accompagne :

> Une fois de plus, l'anachronisme s'avère bien jouer, dans la position de ce problème, un rôle absolument crucial. D'un côté, il apparaît comme la marque même de la fiction, qui s'autorise toutes les discordances possibles dans l'ordre temporel : à ce titre, il sera donné comme le contraire de l'histoire, comme la *fermeture à l'histoire*. Mais, d'un autre côté, il peut légitimement apparaître comme une *ouverture de l'histoire*, une complexification salutaire de ses modèles de temps[81].

On peut s'interroger devant une alternative aussi violente, entre la sinistre clôture d'une science historique qui se refuse à d'autres modes de connaissance que le rapport scientiste des documents et le refus du doute (sauf, peut-être, dans ses discours), et le glorieux déploiement d'une discipline qui, de son exception et de sa « bête noire », fait désormais de l'anachronisme sa règle et sa mascotte.

---

79. Walter Benjamin, *Correspondance*, t. I, Gershom Scholem, Theodor W. Adorno (éd.), trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 294. Sur le rapport de Benjamin à l'histoire, sensiblement plus complexe que la lecture qui en a été tirée par G. Didi-Huberman, voir Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire : Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Gallimard, 2006 ; Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2007.

80. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 35-36.

81. *Ibid.*, p. 38.

Si G. Didi-Huberman a eu totalement raison de s'affronter frontalement aux réflexes de résistance que la discipline historique a parfois opposés au principe de l'anachronisme, il me semble qu'il force quelque peu le trait ou appuie excessivement sa critique, en oubliant de souligner que l'historien finit toujours par chercher *in fine* à dire *la vérité* ou, tout du moins, *sa* vérité, remplissant ainsi les devoirs d'honnêteté et de sincérité que suppose l'*êthos* de sa profession[82]. Il cite Paul Veyne concernant la place essentielle de la fiction dans l'histoire[83] ; mais il omet les passages où l'historien français défend le principe de véracité du discours historique :

> Il n'existe pas de méthode de l'histoire parce que l'histoire n'a aucune exigence : du moment qu'on raconte des choses vraies, elle est satisfaite. Elle ne cherche que la vérité, en quoi elle n'est pas la science, qui cherche la rigueur[84].

C'est d'ailleurs, et précisément, dans cet entre-deux entre une vérité *recherchée* par l'historien et la vraisemblance que ce même historien *peut*

---

82. Dans ce domaine, une étude de la dimension morale de la profession, mais aussi du métier de l'historien de l'art, serait sans doute à écrire, analogue à celle que Luc Boltanski (*Les Cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, Minuit, 1982) ou Bruno Latour (*La Science en action* [1987], trad. M. Biezunski, Paris, La Découverte, 1989 ; avec Steve Woolgar, *La Vie de laboratoire : la production des faits scientifiques* [1979], trad. M. Biezunski, Paris, La Découverte, 1988) ont jadis proposée dans le domaine respectif des cadres d'entreprise et des savants de laboratoire. Il ne s'agirait pas seulement, même si cela est nécessaire, de marquer l'importance capitale de l'engagement de l'historien de l'art dans la cité, à travers ses prises de position publiques mais aussi de son travail de vulgarisation, rendu d'autant plus nécessaire que la multiplication des médias et des moyens de diffusion de l'information ne coïncide pas exactement, aujourd'hui, avec un travail équivalent dans la discussion des méthodes, la réflexion sur les objets et les incertitudes que les véritables savants doivent toujours cultiver à l'égard de leur propre discipline comme de leurs résultats. Il s'agirait également de marquer, en le décrivant, le travail au quotidien de l'historien de l'art, en mettant en évidence les *moments de choix*, qui ne sont pas seulement des moments de délibération intellectuelle mais aussi, je le crois, des instants de décision morale. (Je pense notamment au travail de l'attribution, si important dans la conception et l'écriture des catalogues raisonnés. Très souvent, dans ce cadre, et sous la pression conjointe des institutions, du musée et du marché de l'art, des collectionneurs et des « connaisseurs », mais aussi, et de façon sans doute plus perverse encore, d'une envie intérieure, secrète, presque inconsciente, de valoriser son propre travail sur l'œuvre, c'est-à-dire l'œuvre sur laquelle on travaille, les historiens de l'art sont amenés, alors qu'ils ne savent rien, ou pas grand-chose, des œuvres qu'ils étudient, à préférer donner des noms, même incertains, même hypothétiques, plutôt que d'admettre que, précisément, ils ne savent rien, ou pas grand-chose. Il est vrai que, dans le catalogue d'une collection privée ou patrimoniale, on préférera toujours avoir pour « auteur » d'un tableau : « Entourage de Nicolas Poussin », plutôt que : « Peintre français de la deuxième moitié du XVIIe siècle », alors même que rien, dans l'analyse de l'œuvre comme dans les documents, ne permet d'avérer une piste claire et solide d'attribution.)

83. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, note 70, p. 38, citant Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, 1971, Paris, Seuil, 1978, pp. 50-69.

84. *Ibid.*, p. 25.

atteindre par son discours, que se niche la fonction centrale de la fiction en histoire, et que l'anachronisme doit jouer son rôle : comme le lieu de fabrication des interprétations que l'historien de l'art tirera de sa connaissance de ses archives et de ses documents, de ses observations des œuvres et des modèles, de sa pratique des théories et des pratiques. Rien ne garantit la véridicité de ses propos ; rien n'assure de la véracité de ses discours ; rien ne certifie la certitude de ses hypothèses : mais le recours au récit fictionnel, qui fait du passé étudié l'objet du présent de l'historien, permet à ce dernier de tendre vers cette vérité et de le faire au sein d'une argumentation logique et cohérente.

L'histoire de l'art face au faux

J'ajouterai qu'un troisième et dernier reproche pourrait être adressé à l'historien de l'art qui souhaiterait écrire le livre que Nicolas Poussin n'a jamais publié : celui d'avoir l'outrecuidance de se mettre « à la place » de l'artiste ; de devenir, en quelque sorte, un Nicolas Poussin qui a été, ou qui, peut-être, n'a jamais été ; d'envisager la possibilité et même la faisabilité d'un projet reconstituant les « intentions » de l'auteur, en entrant dans son esprit, en restituant ses pensées, en pensant avec lui. Dans ce cadre, il va de soi, comme le souligne justement Alain Brunn, que « la notion d'intention est […] inséparable d'un souci de légitimation du discours critique : déterminer l'intention d'un auteur, c'est faire jouer de façon radicale l'autorité de l'auteur, c'est faire jouer de façon radicale à l'auteur son rôle étymologique de garant[85] ».

En droit, cet argument est évidemment recevable, d'autant que les philosophies et les exégèses de l'intention ont été, dans le champ des études littéraires comme de l'histoire de l'art, nuancées, voire radicalement remises en cause[86]. Pourtant, les recherches les plus récentes n'ont pas entièrement renoncé à la notion d'intention. Certains, comme Umberto Eco, à la suite de la nouvelle critique issue du formalisme russe et de la *New Criticism* américaine, défendent l'idée qu'il existe trois types d'intentions : une « intention de

85. Alain Brunn, *L'Auteur*, Paris, GF-Flammarion, 2001, p. 220.

86. Voir notamment William K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954, pp. 3-18 ; Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux* [1985], trad. C. Fraixe, Paris, Jacqueline Chambon, 1991 ; Alessandro Pignocchi, *L'Œuvre d'art et ses intentions*, Paris, Odile Jacob, 2012.

REVUE_6_FINAL_Revue 28/08/13 01:40 Page154

l'auteur » (*intentio auctoris*), une « intention du lecteur » (*intentio lectoris*) et une « intention de l'œuvre » (*intentio operis*)[87]. Une telle distinction a deux conséquences. La première est que la recherche du ou des sens d'une œuvre est toujours liée, à un moment donné ou à un autre, à une construction fictionnelle. L'*intention de l'auteur* est toujours sujette à caution. S'il est mort, je ne peux que me reposer sur des témoignages, plausiblement douteux. S'il est vivant, il peut toujours s'adresser à moi en m'expliquant ce qu'il souhaitait faire ; mais rien ne garantit qu'il ne s'aveugle pas lui-même sur la portée ou les limites de sa propre pratique ; et il reste encore à faire la part des souhaits de l'auteur et des réalités de l'œuvre… L'*intention de l'œuvre* n'est guère plus transparente, supposant l'intervention active de l'*intention du lecteur* qui, dans le flux et le chaos des événements, fait nécessairement des choix, met en place des séries, suggère des règles et des *hapax*[88]. De fait, et c'est le propos essentiel de l'étude récemment consacrée par Alessandro Pignocchi aux « intentions » de l'« œuvre d'art », l'historien d'art est condamné, aussi prudent soit-il dans les hypothèses et les interprétations des œuvres qu'il propose, à reconduire des logiques d'intention ou d'intentionnalité, parce qu'il est contraint de conserver à son discours une cohérence et à son objet une logique dominées par des rapports de causalité.

En sortant de ses méfiances naturelles vis-à-vis des différentes formes d'anachronismes, l'histoire de l'art a donc beaucoup à gagner à se plier à une pratique raisonnée et raisonnable de la fiction. Certes, il va de soi que la fabrication d'un faux offre à son auteur le plaisir de donner à l'histoire une tournure différente de celle qui a été la sienne, jouant ainsi, pour une fois et un temps, le rôle du Dieu créateur ou du Grand ordonnateur qui, de ses mains et en son esprit, recrée ce qui n'a pas eu lieu, ou donne aux événements une forme qu'ils n'ont pas connue. Mais je ne pense pas, comme Emmanuel Carrère[89], que cet avantage soit le seul qu'un historien puisse tirer de la fabrication d'une fiction uchronique. Car l'usage de la fiction revient en somme à admettre publiquement ce qui n'est que tacite, voire

---

87. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1994.

88. Sur cette question, voir surtout Carlo Ginzburg, *Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, trad. M. Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010, pp. 335-405, et notamment : « Que la connaissance historique implique la construction de séries de documents, cela va de soi. Mais ce qui va moins de soi, c'est l'attitude que l'historien doit assumer par rapport aux anomalies qui viennent à la surface de ses documents. Furet proposait de les ignorer, fort de ce que l'hapax (c'est-à-dire ce qui n'est documenté qu'une seule fois) n'est pas utilisable dans une perspective d'histoire sérielle. Mais l'hapax, en toute rigueur, n'existe pas. Tout document, même le plus anormal, peut s'insérer dans une série ; mieux encore : il peut servir, pour peu qu'on l'analyse d'une manière adéquate, à éclairer une série de documents plus vaste » (*ibid.*, p. 381).

89. Emmanuel Carrère, *Le Détroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L, 1986.

caché dans toute histoire de l'art : la reconstruction d'un nouveau système de causalité qui, seule, permet de répondre *aussi* à la question de savoir pourquoi les faits observés se sont réellement passés comme ils se sont passés. Dans ce domaine, le faux n'est donc pas l'ennemi du vrai, et la fabrication d'un faux – ou d'une fiction – en histoire, tout comme la fabrication d'un faux en art, constitue une approche fort instructive. Certes, dans un cas comme dans l'autre, la fiction ou le faux ont mauvaise presse : on les assimile volontiers aux pièces maîtresses d'une rhétorique du mensonge, voire, dans le pire des cas, du révisionnisme[90]. Toutefois, si ces faux se présentent comme tels, ils apparaissent moins comme des tentatives de tromperie que comme des expériences visant à reconstituer l'idée que le « faussaire » se fait de l'œuvre de l'artiste qu'il tente d'imiter – de son authenticité, de sa vérité, de sa logique[91]. Parce que la fiction historique n'est pas moins vraie que le récit historique traditionnel, ce dernier étant lui aussi une fiction à part entière, mais refusant d'apparaître comme tel, elle constitue un discours parfaitement légitime et rationnel, où l'expérience de la fiction contribue à mieux comprendre le réel et les œuvres[92].

Quelques pistes autour d'un traité retrouvé

Écrire le livre que Nicolas Poussin n'a pas publié suppose en effet, cela va de soi, de se poser des questions qui ont toujours été ignorées parce qu'on jugeait qu'elles n'avaient pas de sens. Tenter de répondre à ces questions, pourtant, permet d'éclairer des pans essentiels de la production théorique et pratique du peintre italien.

---

90. Voir Clément Chéroux, *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, 2009 ; Thierry Lenain, *Art Forgery: The History of a Modern Obsession*, Londres, Reaktion Books, 2011, et, dans le champ politique, Norman Cohn, *Histoire d'un mythe : la « conspiration » juive et les Protocoles des Sages de Sion*, trad. L. Poliakov, Paris, Gallimard, 1967 : Pierre-André Taguieff, *Les Protocoles des Sages de Sion. 1. Introduction à l'étude des Protocoles : un faux et ses usages dans le siècle, 2. Études et documents*, Paris, Berg International, 1992.

91. Sur cette question, voir par exemple lord Kilbracken, *Van Meegeren: A Case History*, Londres, Nelson, 1967, et, dans un domaine plus romancé, Frank Wynne, *I Was Vermeer: The Legend of the Forger Who Swindled the Nazis*, Londres, Bloomsbury, 2006.

92. Sur cette dimension expérimentale de et dans l'histoire, voir notamment Alain Boureau, Daniel S. Milo (éd.), *Alter histoire. Essais d'histoire expérimentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, rééd., 2005 ; Jean Boutier, Dominique Julia, *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'histoire aujourd'hui*, Paris, Autrement, 1995.

REVUE_6_FINAL_Revue 28/08/13 01:40 Page156

Quel *format* donner au livre de Nicolas Poussin ? En choisissant un ouvrage de grandes dimensions, comme *L'Accademia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura* de Joachim von Sandrart (1675-1679)[93], l'artiste le destine à un lectorat choisi et à une bibliothèque d'érudition, où sa théorie s'adresse davantage aux connaisseurs qu'à la majorité de ses confrères peintres. En privilégiant un petit livre, comme le *Dialogo di pittura* (1548) de Paolo Pino (1534-1565)[94], Poussin cherche en revanche à s'adresser à un public plus large, mais aussi à faciliter le déplacement et l'utilisation de son ouvrage, qui peut être mis dans la poche, être lu en voyage, offert plus aisément, et consulté face aux œuvres dont il parle.

Faut-il penser que le livre de Poussin aurait été *illustré* ? C'est ce que pourrait permettre d'imaginer l'affirmation de Joachim von Sandrart, selon lequel le peintre italien « avait déjà auprès de lui un petit livre où il avait noté tout ce qui est nécessaire, aussi bien par le compas que par l'écrit[95] », mais aussi la présence, dans les éditions italienne et française du *Trattato della pittura* de Léonard de Vinci (1651), des dessins de Nicolas Poussin, retouchés et ombrés par Charles Errard et gravés par René Lochon[96]. En revanche, sans illustrations gravées, le livre de Nicolas Poussin peut également fonctionner sur le mode de l'*ekphrasis*, à travers des descriptions que le peintre – ou les personnages convoqués par la narration – donne de ses œuvres ou de celles qu'il souhaite évoquer, comme c'est le cas chez des auteurs tels qu'André Félibien ou Roger de Piles.

Cette question de la *langue* utilisée par Poussin est par ailleurs évidemment essentielle. Écrire (ou se faire traduire un texte) en latin, comme l'a imaginé Jean Pesne, en 1664, en insérant dans son estampe d'après l'autoportrait de 1649 un livret doté du titre *De lumine et colore*, fait entrer l'ouvrage de Poussin dans le champ des productions savantes. Choisir la langue italienne, systématiquement utilisée par Poussin dès lors qu'il s'adresse à ses amis romains, revient à produire une théorie italienne de la peinture ou, ce qui est sensiblement différent, une théorie de la peinture destinée à être essentiellement débattue en Italie, dans les cercles que Poussin fréquentait le plus et le mieux. Opter pour la langue française, c'est faire le choix d'une langue plus universelle mais aussi de la langue du Roi de la France

93. J. von Sandrart, *op. cit.*, publié en deux volumes in-folio.

94. Paolo Pino, *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, Venise, 1548, publié en un volume in-8.

95. A. Blunt, *op. cit.*, p. 344 ; P. Raben, *op. cit.*, p. 34.

96. Raphaël Trichet du Fresne (éd.), *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore*, Paris, 1651.

qui, par l'entremise de Paul Fréart de Chantelou, finit par attirer le peintre italien jusqu'à Paris, en 1640, lequel n'y demeure toutefois que deux ans.

À cette question de la langue est associée celle du *lieu* et de la *date d'édition* de ce livre imaginaire, mais encore de son *éditeur* – autant d'éléments permettant de reconstituer l'arrière-plan sur lequel se serait construit le projet théorique de publication de Nicolas Poussin, mais aussi son horizon d'attente, ses exigences et ses demandes. Si les documents et les informations dont nous disposons sur l'état des réflexions de l'artiste italien semblent attester qu'il avait commencé à accumuler un certain nombre de notes et de commentaires sur la peinture durant les années 1649-1650, avant d'abandonner le projet de les publier, rien ne peut empêcher, en principe, de décaler la publication de ce livre imaginaire à la fin de sa carrière, ne serait-ce que pour embrasser les tableaux peints par Poussin au terme de sa vie, et dont on sait qu'ils ont joué un rôle central dans l'historiographie le concernant – l'*Extase de saint Paul* (1649-1650, Paris, Musée du Louvre), le *Paysage avec Pyrame et Thisbé* (1651, Paris, Musée du Louvre), le *Testament d'Eudamidas* (v. 1653, Copenhague, Statens Museum for Kunst), *Les Quatre Saisons* (1660-1664, Paris, Musée du Louvre). Un tel choix, qui n'est qu'en partie arbitraire[97], change aussi l'utilisation que l'on peut faire de la riche et précieuse correspondance du peintre, dont l'usage suppose évidemment un certain nombre de précautions liées à l'adaptation à laquelle Poussin soumet le contenu de ses lettres en fonction des circonstances mais aussi de l'identité et du statut de ses commanditaires, aboutissant parfois à des contradictions ou, tout du moins, à des nuances majeures[98]. Publier le livre de Poussin en 1651 ferait ainsi basculer l'ensemble de la correspondance antérieure à cette date dans le domaine du déjà dit, d'idées

97. À travers le choix d'une date précise, il s'agit en effet de s'interroger également sur les ressorts de la publication du traité de Nicolas Poussin et les raisons pour lesquelles le peintre aurait finalement accepté de publier des commentaires qu'il avait affirmé, dans sa lettre à Chantelou, refuser de « laisser voir le jour » (Ch. Jouanny, *op. cit.*, pp. 418-419).

98. Il serait difficile, par exemple, de fabriquer un passage au cours duquel Poussin semblerait refuser d'exprimer son avis et ses conseils sur la peinture, au nom des habitudes de son métier, en agglomérant l'extrait de deux lettres différentes : « Faisant profession de choses muettes, et écrivant une langue mal polie et rude, j'ai longtemps considéré qu'il ne seyait point à un peintre de parler de son art [*ibid.*, n° 8, p. 16], et qu'il fallait se faire comprendre, non avec des paroles, mais par effet [*ibid.*, n° 11, p. 20]. » Mais il faudrait aussi faire jouer ce texte avec d'autres commentaires où Poussin reconnaît plus clairement la possibilité d'une théorie explicite de son art, ne serait-ce que sous une forme abrégée : « Mais outre que j'ai pensé qu'en l'appareil des magnifiques tables des grands Seigneurs, quelquefois entre les délicates viandes, se peuvent bien entremêler quelques fruits rustiques et agrestes, non pour autre que pour leur forme stravagante, les susdites choses (et la confiance que j'ai en la bénignité du Lecteur) m'ont poussé à écrire ce peu de mots [*ibid.*, n° 8, p. 16]. »

déjà formulées par l'artiste, et pour lesquelles, on peut le supposer, il userait des mêmes arguments et des formulations analogues à celles qu'il a pu utiliser dans ses propres textes, tandis que l'ensemble des lettres postérieures ne pourrait être intégré qu'en tant qu'il constitue le matériau d'une pensée à venir, qui n'est pas nécessairement formalisée, et auquel le peintre n'a peut-être pas encore pensé.

De la même manière, le choix du *dédicataire* de l'ouvrage de Poussin serait sans doute lié à celui de son lectorat et de sa langue – Cassiano dal Pozzo, dans le cas d'un livre écrit en italien, le Roi de la France ou son Surintendant des Bâtiments, si ce même livre est rédigé en français… à moins que, comme Raphaël Trichet du Fresne, dans son édition italienne du *Trattato della pittura* de Léonard de Vinci, qui dédie le livre à Christine de Suède[99], Poussin ne choisisse de ne pas choisir en rendant hommage à un monarque ou un protecteur qui n'appartient pas directement à ses cercles de sociabilité habituels.

La *forme* de ce livre doit également faire l'objet d'une délibération et d'une discussion. On pourrait imaginer, compte tenu de l'image qui a souvent été véhiculée de lui, de son vivant et après sa mort, que Nicolas Poussin aurait pu écrire un traité, sur le modèle, par exemple, du *Trattato dell'arte de la pittura* (1584) de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600)[100] ou, mieux, du *Trattato della pittura* de Léonard de Vinci (1452-1519), auquel, je l'ai dit, il a lui-même contribué[101]. Mais rien n'interdit de penser que Poussin ait pu privilégier d'autres formes, comme celle du poème didactique, qui sera utilisée par Charles-Alphonse Dufresnoy, dans son *De arte graphica* (1668)[102], ou celles, plus polyphoniques, de la conversation, du dialogue ou de l'entretien, choisies par Roger de Piles et André Félibien pour les ouvrages qu'ils publient dans la deuxième moitié du XVIIe siècle[103]. Dans un cas, il s'agit pour Poussin de raisonner par préceptes ; dans l'autre cas, plus probable[104], le peintre italien cherche à l'inverse à penser par l'exemple, en mettant fictivement en scène un débat opposant plusieurs interlocuteurs

99. Raphaël Trichet du Fresne (éd.), *op. cit.*

100. Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milan, 1584.

101. Raphaël Trichet du Fresne (éd.), *op. cit.* La même année, ce traité est également publié dans une traduction française réalisée par un proche de Poussin, Roland Fréart de Chambray.

102. Charles-Alphonse Dufresnoy, *De arte graphica*, Paris, 1668, traduit la même année en français, avec de longs commentaires de Roger de Piles.

103. Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris, 1673 ; *Conversations sur la connaissance de la peinture*, Paris, 1677 ; André Félibien, *Entretiens*, *op. cit.*

104. Il faut rappeler que, dans sa lettre datée du 29 août 1650 à Chantelou, Nicolas Poussin explique qu'il a, pour l'instant, renoncé à faire publier ses commentaires « sur le fait de la peinture », tout en ajoutant : « Ce sera, si je vis, mon *entretien* » (Ch. Jouanny, *op. cit.*, pp. 418-419 ; c'est moi qui souligne).

en désaccord sur les orientations esthétiques à donner à la théorie et à la pratique de la peinture.

Devenir le porte-plume imaginaire de Nicolas Poussin suppose encore de s'interroger sur sa culture textuelle et visuelle, qui donne souvent le sentiment d'avoir été largement surévaluée par des historiens de l'art soucieux tout autant de construire l'image d'un peintre-philosophe que de faire valoir leurs propres références érudites. S'il paraît difficile de nier l'intérêt que Poussin a toujours exprimé à l'égard des sources érudites et savantes, la question est de savoir précisément celles qu'il connaissait et la manière dont il aurait pu les intégrer à ses réflexions théoriques. Parmi les références romaines dont on rapproche souvent le peintre italien, les noms de Traiano Boccalini (1556-1613), Giulio Mancini (1558-1630), Giovanni Battista Agucchi (1570-1632), Matteo Zaccolini (1574-1630), Cassiano dal Pozzo (1588-1657), Giovanni Ciampoli (1589-1643), Agostino Mascardi (1590-1640), Virgilio Malvezzi (1595-1653) et Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) sont les plus fréquemment cités. Mais qui, parmi ces auteurs, a vraiment joué un rôle moteur dans la définition et la mise en œuvre des règles artistiques suivies par Poussin ? Le peintre italien a-t-il été aussi savant qu'on l'a dit ? Rien n'est moins sûr : Hans Willem van Helsdingen a souligné de façon très claire que, dans l'essentiel de ses tableaux, Nicolas Poussin s'est contenté de trouver ses idées dans des manuels contemporains, aisément accessibles et lisibles par un peintre de culture moyenne, et qu'il était dès lors inutile de surestimer sa culture livresque, probablement beaucoup moins étendue qu'on ne l'a dit. Dans un article essentiel, Hans van Helsdingen a également souligné que, si des analyses iconographiques extrêmement complexes ont été consacrées aux œuvres de Poussin, la plupart d'entre elles peuvent être soutenues en se contentant de la seule lecture des *Métamorphoses* d'Ovide[105].

Reste, enfin, le contenu à proprement parler du livre, l'existence ou non de livres, de chapitres ou de paragraphes, dédiés à des concepts et des enjeux qui, étant explicités, braqueront nécessairement des éclairages sur l'œuvre de Nicolas Poussin. Pour reconstituer le contenu de la pensée du peintre italien, les sources directes doivent évidemment être privilégiées, à commencer par les œuvres elles-mêmes. Toute œuvre d'art repose sur la théorie qui a prédéterminé les orientations esthétiques et les gestes techniques qui ont permis sa

105. Hans Willem van Helsdingen, *Historier en peindre. Poussin's opvattingen over kunst in het licht van de discussies in de franse kunstliteratuur in de tweede helft van de zeventiede eeuw*, thèse publiée à compte d'auteur, Rotterdam, 1971 ; « Notes on Poussin's Late Mythological Landscapes », *Simiolus*, XXIX, 3-4, 2002, pp. 152-183 ; H. Raben, *op. cit.*, 2003, p. 35.

fabrication. De plus, comme l'a justement montré Louis Marin[106], Nicolas Poussin a beaucoup insisté, dans sa correspondance, sur les liens étroits entre sa théorie et sa pratique. Le peintre italien considérait ses tableaux comme le lieu de mise en œuvre de ses idées et comme les sources à partir desquelles il cherchait à définir et à légitimer ses prises de position. Mais il s'agit aussi de mobiliser, bien évidemment, l'ensemble des sources écrites qui ont pu être rédigées par le peintre lui-même – sa correspondance, à ce titre, a fait l'objet, curieusement, d'assez peu d'analyses systématiques[107], en raison d'une réputation qui a concentré l'attention des historiens de l'art sur un nombre réduit de lettres au contenu plus explicitement « théorique » ou qui regardent plus directement les faits et les événements de sa carrière[108] » – ou par des observateurs dont il faudra, bien entendu, déconstruire les stratégies et les jugements partiaux.

Ces quelques pistes permettent, je le crois, de souligner l'intérêt d'un projet qui, derrière l'apparence d'une construction intellectuelle impossible ou intenable, amène à repenser l'œuvre de Nicolas Poussin et son rapport à la théorie artistique sous des angles et des éclairages n'ayant jamais prévalu jusqu'à présent dans l'historiographie ou, tout du moins, ayant été fortement minorés au nom des habitudes et des réflexes d'une discipline qui, dans le domaine de l'histoire de la peinture européenne du XVIIe siècle, a certes abandonné les notions de « baroque » et de « classicisme » chères à Heinrich Wölfflin (1864-1945), mais a conservé, dans les tendances les plus conservatrices du *connoisseurship*, une forte propension à schématiser et à généraliser les pratiques picturales en refusant de voir et de comprendre les spécificités propres à chaque artiste, voire à chaque œuvre. En rédigeant le livre que Nicolas Poussin n'a jamais écrit, il ne s'agira pas de fabriquer une pure fiction qui échapperait aux exigences de sérieux et de scientificité de l'histoire de l'art, mais, au contraire, de penser au grand jour toutes les interprétations et toutes les analyses articulées autour des relations entre théorie

106. Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 67 : « Le texte me le dit, et l'œuvre me le montre ; une œuvre de peinture montre et même si elle se réserve, même si elle n'est pas tout en surface, elle montre et elle montre qu'elle réserve. […] [L'œuvre] peut représenter quelque chose, être transparente, et en même temps, elle montre qu'elle représente : l'objet d'une science et d'une théorie de l'art est cette articulation complexe entre transparence et opacité, entre la "mise en œuvre" et les façons de montrer cette mise en œuvre. »

107. On citera seulement, pour son esprit synthétique plutôt que pour les comparaisons entre la théorie et la pratique du peintre : Matthias Bruhn, *Nicolas Poussin: Bilder und Briefe*, Berlin, Dietrich Reimer, 2000.

108. *Ibid.* : « Les lettres chez Poussin semblent en apparence très peu informatives, et en y accordant attention, quelque chose s'y dit, moins de l'homme que du peintre, et c'est cela qui est important. »

et pratique dans l'œuvre du peintre italien, en leur donnant une unité et une cohérence inédites, au sein d'un discours empruntant sa voix à l'artiste lui-même, dont l'autoportrait, pour une fois, sera peint par un autre.