

LE POINT DE VUE CHEZ NICOLAS POUSSIN

Guy de Compiègne 2015

Au moment où Rome vit au rythme baroque de Caravage, du Bernin et Borromini, Poussin développe une peinture classique, presque silencieuse, à contre-courant du goût de l'époque. Pourtant Poussin connaît un très grand succès à Rome, où il est considéré de son vivant comme un des plus grands peintres. À Paris, depuis 350 ans Nicolas Poussin reste avec Racine le symbole de l'esprit français. Ceux qui se sont plongés dans l'univers de Poussin ont vite remarqué qu'au-delà du peintre aux qualités techniques incontestables, se profilait un conteur extraordinaire qui imbrique dans sa peinture plusieurs récits comme autant de points de vue.

Avant d'aborder le point de vue géométrique de la perspective, je vous propose de considérer, comme le fait Poussin dans son autoportrait, quatre « points de vue » se superposant dans ses œuvres comme autant de tableaux.

Le premier point de vue est le sujet, que Poussin choisit suffisamment « grand public » afin de faciliter notre porte d'entrée en nous mettant instantanément sur le chemin d'une histoire.

Le second concerne le texte de référence. En choisissant un sujet tiré de la Bible, du Nouveau Testament ou d'une œuvre classique comme les *Métamorphoses* d'Ovide, Poussin attache un texte connu de son public à son sujet, l'étoffant ainsi immédiatement sans avoir à recourir à des informations picturales supplémentaires.

Le troisième concerne le décor dans lequel le sujet évolue. Poussin le construit pour dialoguer avec les plans précédents en utilisant principalement l'analogie de forme qui lui permet de rendre visuellement semblable un groupement d'arbres ou de maisons et un groupement de

personnages appartenant au sujet principal. Poussin utilise aussi le pouvoir évocateur de certains éléments pour favoriser ce dialogue : une statue de Pan pour les forces vives de la nature ou la présence de Saturne pour signifier le temps qui passe.

Le quatrième point de vue est le plus mystérieux. Parmi toutes les informations présentes dans le décor, nombreuses sont celles qui échappent aux premiers regards ou qui ne semblent pas reliées au sujet choisi. Ces détails, une fois interprétés, fournissent pourtant les informations capitales permettant de déchiffrer l'intention du peintre qui, on le sait, ne laissait rien au hasard. Ces détails incongrus mis ensemble formeront ce quatrième plan de lecture. Un lieu caché où Poussin semble nous donner un point de vue personnel éclairant avec perspicacité le choix du sujet. Ainsi pour traiter de l'importance du regard, Poussin choisit la guérison d'un aveugle. Pour une commande d'un riche trésorier lyonnais, le peintre utilise l'épisode de la guérison d'un boiteux de naissance qui lui permet d'aborder le thème de la charité. Pour évoquer la relation entre mariage et fertilité/stérilité, Poussin, qui n'a pas eu d'enfants, choisit Rébecca car elle est à la source des douze tribus d'Israël. Et si l'on veut bien considérer les évidences, pour illustrer sa vie et son testament, nous avons au Louvre son dernier tableau reprenant le thème d'Apollon et Daphnée.

Un aspect du génie de Poussin est de laisser ces différents points de vue coexister harmonieusement sans qu'aucun ne menace l'équilibre du tableau. Toutefois Poussin nous demande de considérer ces quatre points de vue simultanément car nous sommes au centre d'un ensemble interactif : le sujet connu sautera immédiatement aux yeux, le texte viendra rapidement en référence, puis le décor commencera à livrer ses informations, avant que la lecture cachée n'apparaisse finalement.

N'est-ce pas cette méthode que Poussin semble proposer dans son *Autoportrait* peint en 1650 pour Chantelou ? Le peintre se représente en effet dans son atelier (premier cadre), avec en arrière-plan trois tableaux se superposant devant un autre de plus grande taille, tourné contre le mur. Trois de ces tableaux nous font face avec des cadres reflétant le goût sobre que Poussin recommandait dans sa lettre à Chantelou du 28 avril 1639 et que nous avons repris ici comme cadre du tableau pour compléter l'intention de la composition : « il serait fort à propos que ladite bordure fut dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs, sans les offenser ». Posés l'un derrière l'autre, ils semblent exposer à son client et ami la manière de lire sa peinture.



Poussin. *Autoportrait* (cadre de l'auteur)

Le premier tableau représenté est tout à fait surprenant car il ne montre que quatre lignes de texte factuel sur un fond monochrome, le tout encadré d'une simple bordure. Cette peinture, conceptuelle hors de son contexte, peut être vue comme la représentation du texte accompagnant le sujet : un autoportrait.

Le second, dont on notera le cadre plus important, représente le décor qui vient enrichir le sujet. Ici une

allégorie de la peinture embrassée par une personne doublement observée et curieusement située, comme nous, à l'extérieur du tableau.

Sujet, texte et décor sont trois points de vue à lire individuellement et en parallèle du sujet : « Lisez l'histoire avec le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet » nous disait-il dans cette même lettre à Chantelou. Pourtant il semble qu'au-delà de cette première lecture émerge une autre histoire cachée par les plans de lecture précédents. C'est ce que pourrait indiquer le troisième cadre que Poussin éclaire d'un trait de lumière pour nous signaler sa présence derrière les autres et qui, de notre point de vue, sera lu en transparence avec les deux premiers pour finalement « encadrer » le regard intense du peintre.

Cette lecture, qui met en évidence le regard, était déjà présente dans le second tableau avec un œil surréaliste ornant le diadème comme un troisième œil. En nous fixant d'un seul œil Poussin réitère cette volonté de nous communiquer ainsi qu'à Chantelou une leçon magistrale sur le regard. C'est ce même thème du regard qui ressort de la lecture du tableau *Christ guérissant les aveugles à Jéricho* : À partir de la guérison miraculeuse d'un aveugle, Poussin nous fait méditer sur les voyants et non-voyants. Au cours d'une lecture intégrant successivement ces différents points de vue, nous réalisons la pertinence du sujet tiré des évangiles permettant à Poussin de s'identifier au Christ ouvrant nos yeux d'aveugles ou simplement d'endormis devant sa peinture.

Le point de vue est en tous points subjectif car fonction de la position aléatoire de l'œil ; il n'en détermine pas moins notre perception. Mais cette subjectivité est justement celle qui nous permet de nous mettre à la place de l'œil du peintre. Dans la réalité nous approchons une certaine objectivité en nous déplaçant et notre cerveau recompose une image de synthèse à partir de nombreuses perspectives à deux points de fuites, mais contrairement à la sculpture ou à l'architecture, la peinture figurative fixe ces points de fuite. Pour faciliter notre tâche, Poussin fait le choix de représenter ses architectures frontalement ; ces

tableaux n'auront donc qu'un seul point de fuite positionné sur une ligne d'horizon correspondant à la hauteur de son point de vue. C'est une méthode simple qui a l'avantage de concentrer l'intention sur un seul point du tableau, et non sur deux, comme c'est le cas des visions latérales, en plongée ou contre-plongée. Notre œil ayant naturellement tendance à suivre les lignes de perspectives pour se fixer sur les points de fuites, en éliminer un permet à Poussin d'imposer une lecture en nous demandant de nous mettre à sa place, à sa hauteur.

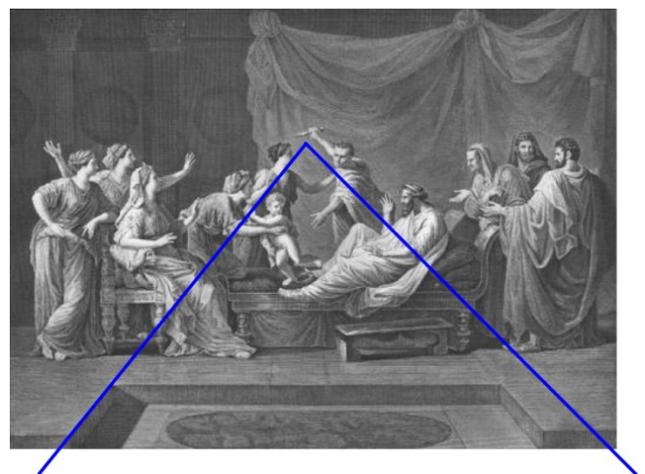
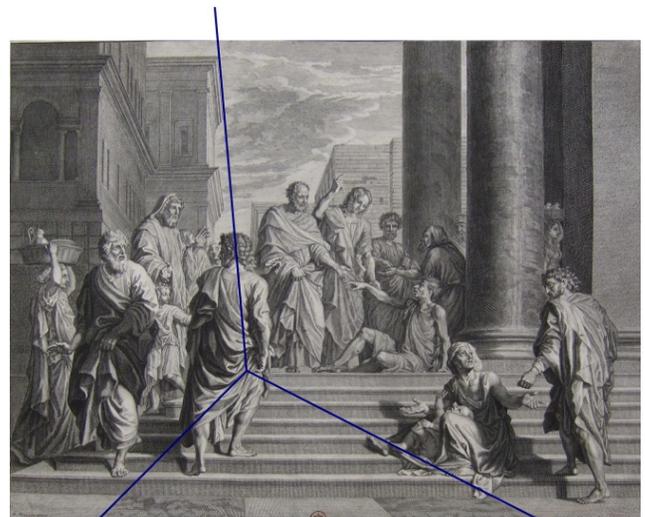
Son ami peintre et historien de l'art Joachim von Sandrart nous rappelle que Poussin utilisait une planche divisée en carrés où il disposait des petites figurines à une distance appropriée au-dessus de l'horizon.

Antoine Le Blond de La Tour nous en laisse aussi une description :

« (...) il dressait une boîte cube, ou plus longue que large, selon la forme de sa planche, laquelle boîte il bouchait bien de tous côtés, hormis celui par où il couvrait toute sa planche qui soutenait ses figures, la posant de sorte que les extrémités de la boîte tombait sur celles de la planche, entourant ainsi et embrassant, pour ainsi dire, toute cette grande machine. (...) Il arrêta l'endroit où son tableau devait recevoir son véritable jour, et ainsi il ne manquait jamais de faire des trous à sa boîte (...) pour donner tous les jours et les demi-jours nécessaires à son dessein. Et enfin il faisait une petite ouverture au-devant de sa boîte, pour voir toute la face de son tableau. » 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*, 1669.

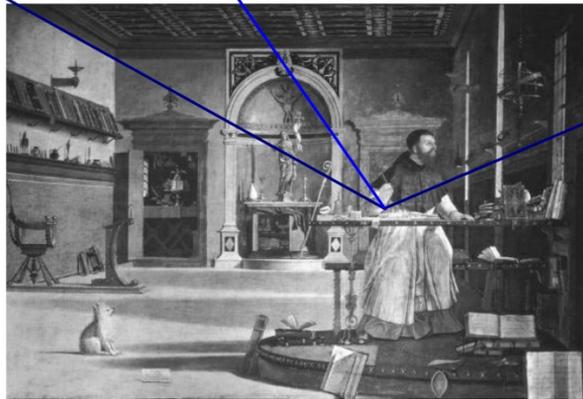
Les reconstitutions de cette boîte ont laissé présumer qu'il n'y avait qu'un seul trou au centre de la boîte pour permettre à l'œil du peintre de regarder dans la boîte mais en réalité la variété des points de fuites que l'on constate sur l'ensemble de son œuvre permet de supposer que Poussin positionnait le trou non pas au centre mais dans l'axe de son point de fuite. En effet seul un ajustement vertical du point de vue permet, comme le suggère Sandrart, de modifier la distance des figurines par rapport à l'horizon. Diviser sa planche

avec une trame en carrés lui permet de retrouver facilement son point de fuite, et c'est ce que nous faisons en suivant sur la peinture les lignes parallèles de ses architectures. Lorsque Poussin souhaite imprimer dans notre œil une dynamique ascensionnelle, il place, dans *Saint Pierre et saint Jean guérissant un boiteux de naissance*, son point de fuite derrière la jambe du jeune homme et nous gravissons ainsi visuellement les marches à sa suite. Mais lorsqu'il s'agit d'exprimer la violence qui pourrait s'abattre sur le jeune Moïse dans *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon*, Poussin met son point de fuite au-dessus des personnages, sur l'arme du prêtre prête à poignarder.



Poussin. *St Pierre et st Jean guérissant un boiteux de naissance*
 Poussin. *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon*

fuite (*Rue d'Alesia* 1961, *Brie* 1968, *Forteresse Pierre et Paul de Leningrad* 1973).



Carpaccio. *La vision de saint Augustin*
Cartier Bresson. *Brie*

Déplacer intentionnellement le point de fuite sur une perspective frontale n'est pas une nouveauté dans la peinture. Carpaccio l'utilise déjà en 1502 dans son tableau *La vision de saint Augustin* pour signifier, par le choix d'un point de fuite sous la main droite du saint, le moment où saint Augustin est interrompu dans son travail par l'annonce de la mort de saint Jérôme.

Si le choix du point de fuite, représentant la position de l'œil, est libre pour le peintre, il est fixe pour le photographe. Sur une photographie, non recadrée, le point de fuite se trouve nécessairement au centre de l'objectif et ne permet donc pas cette flexibilité offerte par la peinture. Certains photographes, comme Cartier Bresson suggérait pourtant cet effet en utilisant volontiers un motif pouvant donner l'illusion d'un important décentrement du point de

La nécessité du point de vue affecte notre vision de l'espace en imposant dans un cône de vision une mise en relation des éléments constituant notre environnement. Cette juxtaposition, signifiante pour nous, n'existe pas dans la nature mais ce sont des effets visuels que l'architecture a privilégiés depuis l'antiquité. Les temples d'Abu Simbel et Deir el-Bahari en sont de beaux exemples. Si Poussin n'est pas architecte il nous a suffisamment démontré qu'il n'était pas ignorant de cet art qui favorise les juxtapositions inattendues produites par la variation du point de vue. Même ici Poussin reste plus français que romain, car à l'architecture baroque romaine favorisant les multiples points de vue sans préférence, Poussin préfère le classicisme français, qui à l'exemple de *Le Vau à Vaux-le-Vicomte* organise ses multiples points de vue sur le seul axe frontal.

Pour nous faire lire son tableau, Poussin joue en permanence avec cette double notion du point de vue axial et des juxtapositions optiques qu'il génère. Je ne citerai que l'exemple suffisamment explicite de *La Mort de Saphire* où Poussin place son unique point de fuite sur le personnage recevant l'aumône en arrière-plan. Poussin déroule ainsi son histoire dans la profondeur du tableau en faisant du point de fuite un contrepoint au personnage de Saphire qui, selon l'Évangile, n'a pas voulu faire don de la totalité de la somme reçue pour un terrain destiné à être offert aux apôtres. En positionnant son point de vue, Poussin s'arrange pour permettre une juxtaposition qui n'existe pas dans la réalité mais qui pourtant façonne notre perception: le doigt accusateur de saint Pierre pointe à la fois sur Saphire et sur la scène de charité en arrière-plan.

Si dans un tableau au décor urbain, la présence dominante d'une perspective limite la mobilité du regard en le focalisant, on constate l'effet inverse dans un paysage sans repère géométrique. Poussin peint donc peu de tableaux à ces deux extrêmes mais préfère employer un minimum d'éléments architecturaux pour nous permettre de

situer la ligne d'horizon et le point de fuite. La mise en relation des éléments par juxtaposition ou superposition qu'induit un point de vue a, par contre, été largement utilisée par Poussin.

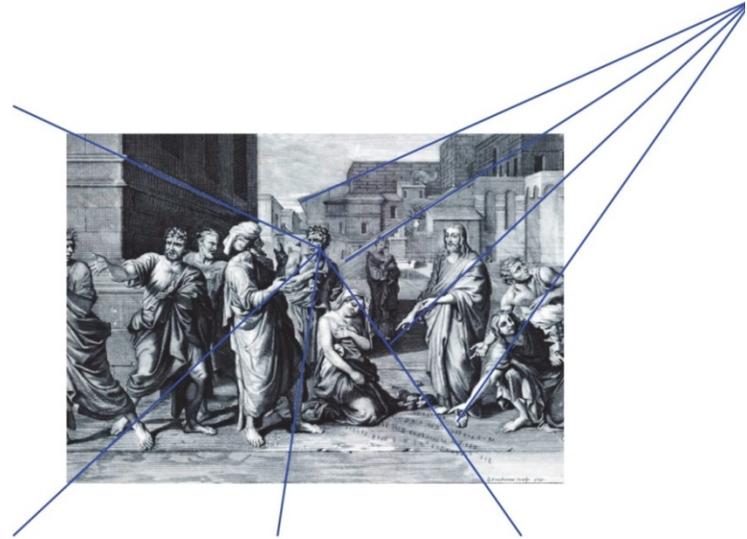
Dans le tableau *Eliézer et Rébecca*, le point de fuite est au centre du tableau, au-dessus d'Eliézer. La ligne d'horizon sépare une partie basse comprenant l'ensemble des personnages, et une partie haute regroupant les éléments architecturaux. La ligne verticale passant par ce point fuite divise la scène en deux. Nous remarquons que les éléments symbolisant la fertilité sont dans la partie gauche : l'eau de source, élément fertilisant de la nature, est contenue dans des cruches dont les formes galbées évoquent par association le ventre de la femme contenant l'élément fertile de l'humanité. De ce côté du tableau certaines cruches débordent même de « fertilité ». Au-dessus Poussin place un palais dont la construction rappelle l'usage méditerranéen de construire un nouvel étage pour chaque génération, et dont les douze fenêtres évoquent probablement les douze tribus d'Israël, descendance de Rebecca. Le point de vue adopté par Poussin lui permet de superposer une cruche sur la partie « fertile » du palais et ainsi toute la partie gauche du tableau exprimera la fertilité.



Poussin. *Eliézer et Rébecca*

Sur la colline de droite, qu'un fossé sépare du côté gauche, Poussin place une construction fonctionnelle mais stérile car elle ne peut servir d'habitation. À nouveau Poussin s'arrange pour utiliser son point de vue pour exprimer la stérilité en juxtaposant une sphère évoquant un ventre de pierre et une

architecture ne pouvant abriter une famille dont le toit est supporté par un simple mur aveugle et par trois colonnes évoquant les trois femmes mises à l'écart derrière Rébecca et qui semblent dépitées de ne pas avoir été considérées par Eliézer comme un parti possible.



Poussin. *Le Christ et la femme adultère* (détail)

Eliézer et Rébecca est un véritable manifeste sur un sujet. *Le Christ et la femme adultère* en est un autre car ce tableau décline sur tous les niveaux de lecture cette notion du point de vue qui nous intéresse.

L'enjeu du sujet est le sort que l'on doit attribuer à une femme adultère, représentée ici par une femme agenouillée aux pieds du Christ dont les mains cachent les parties intimes du corps liées au désir physique alors que juste au-dessus se tient à distance une jeune femme debout dont les mains portent l'enfant, qui se doit d'être le seul fruit du désir.

Le texte de saint Jean (8) élargit le contexte du sujet et fait de cette scène une question de droit opposant deux points de vue : celui, humain, qui s'exprime par la loi de Moïse et celui, divin, qui est écrit sur la terre par le doigt du Christ :

[4] ils dirent à Jésus: Maître, cette femme a été surprise en flagrant délit d'adultère. [5] Moïse, dans la loi, nous a ordonné de lapider de telles femmes: toi donc, que dis-tu? [6] Ils disaient cela pour l'éprouver, afin de pouvoir l'accuser. Mais Jésus, s'étant

baissé, écrivait avec le doigt sur la terre. [7] Comme ils continuaient à l'interroger, il se releva et leur dit : Que celui de vous qui est sans péché jette le premier la pierre contre elle. [8] Et s'étant de nouveau baissé, il écrivait sur la terre. [9] Quand ils entendirent cela, accusés par leur conscience, ils se retirèrent un à un, depuis les plus âgés jusqu'aux derniers ; et Jésus resta seul avec la femme qui était là au milieu. [10] Alors s'étant relevé, et ne voyant plus que la femme, Jésus lui dit : Femme, où sont ceux qui t'accusaient ? Personne ne t'a-t-il condamnée ? [11] Elle répondit : Non, Seigneur. Et Jésus lui dit : Je ne te condamne pas non plus ; va, et ne pèche plus. [12] Jésus leur parla de nouveau, et dit : Je suis la lumière du monde ; celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière de la vie. [13] Là-dessus, les pharisiens lui dirent : Tu rends témoignage de toi-même ; ton témoignage n'est pas vrai. [14] Jésus leur répondit : Quoique je rende témoignage de moi-même, mon témoignage est vrai, car je sais d'où je suis venu et où je vais ; mais vous, vous ne savez d'où je viens ni où je vais. [15] Vous jugez selon la chair ; moi, je ne juge personne. [16] Et si je juge, mon jugement est vrai, car je ne suis pas seul ; mais le Père qui m'a envoyé est avec moi. (Jean 8)

Le décor urbain impose sa perspective avec un point de fuite sur le personnage s'interrogeant au deuxième plan tandis que le point de vue caché de Poussin s'exprime par une deuxième « perspective » d'où Dieu le Père s'exprime. Ce point est indiqué du regard par le personnage près du Christ qui se retourne et d'où radient les bras de deux personnes aux côtés du Christ, le bras du Christ. La pente inclinée du toit en arrière-plan et la rampe formant une forte diagonale. Celle-ci domine la composition mais semble tout à fait incongrue tant que l'on ne l'associe pas aux autres rayons. Le point de vue adopté permet aussi deux juxtapositions anecdotiques mais enrichissant notre information sur les intérêts du peintre : le toit en tuile dans l'arrière-plan forme un dais au-dessus de la tête du Christ, un détail souvent présent dans la peinture religieuse et le profil du principal accusateur qui en continuant les moulures en base du bâtiment rappellent les associations anthropomorphiques des profils de moulures dans le domaine des beaux-arts.

Ce tableau nous offre une double méditation :

La première sur le fait que nous n'appréhendons notre environnement que subjectivement, à partir d'un point de perspective qui nous accompagne en se modifiant selon nos déplacements. Nous sommes donc contraints de regarder la réalité à travers le prisme de la perspective. La seconde sur la

constatation que cette restriction est source d'intelligence car une perception singulière permet des mises en relation dans notre espace-temps qui deviennent source de réflexion alors qu'elles n'existent pas dans la réalité : ici c'est un message divin qui ne rayonne que pour nous et dans *Les Bergers d'Arcadie* c'est l'ombre projetée par le bras du berger qui évoquera dans un instant fugitif la faux de la mort.

N'est-il pas surprenant que *La Femme adultère* soit une commande de Le Nôtre ? Poussin n'inclut en effet pour le jardinier du roi qu'un seul pot de fleurs placé sans conséquence en arrière-plan d'un espace entièrement bâti. Mais quel autre client que Le Nôtre, génial manipulateur de points de vue dans ses jardins, était en mesure de lire cette leçon magistrale sur le point de vue ?

Si Poussin met un soin particulier à placer son point de fuite pour guider notre regard il nous incite aussi à observer le point de vue des personnages. Dans un tableau de ce maître, ce n'est pas tant la gestuelle que le regard qui porte l'information. Il est donc important de considérer ce que chaque acteur peut voir dans son cône de vision. Dans *Apollon amoureux de Daphnée*, le regard des protagonistes est fidèle à ce que l'on attend d'eux : Cupidon garde un regard concentré sur sa cible, Apollon est déjà dans le désir et Daphnée n'est plus présente. Par contre dans le *Jugement de Salomon* tous les regards, jusqu'à ceux des objets d'ornements comme le dragon et le lion, sont mis en scène pour participer au drame visuel en exprimant leur point de vue. Avec le *Coriolan* du musée des Andelys ce point de vue devient ambigu. Que voit le général pour qu'il renonce à son intention de combattre Rome, ayant pourtant à peine dégainé son glaive ? Est-ce la jeune femme sous ses yeux, Rome à l'extrémité de la scène ou, au contraire, son image de futur traître à la patrie qu'il voit se réfléchir dans le bouclier que Rome place judicieusement sur le chemin de son regard ? L'interprétation de ce tableau devient d'autant plus riche que l'on analyse les éléments situés dans le cône de vision du général : à première vue, Coriolan

semble succomber aux supplications de sa famille mais la direction de son regard nous indique qu'il n'en est rien : c'est Rome que Coriolan observe, c'est bien ce qui fait peur à la jeune république Romaine désarmée qui pour se protéger incline légèrement son bouclier miroir pour laisser le héros face à lui-même.

Poussin reprend le thème de Daphnée dans son dernier tableau qu'il ne peut achever. À quelques mois d'une mort qu'il sent proche, les regards se font silencieux et ne dirigent plus notre lecture du tableau. Nous accrochons encore quelques regards mais rien ne les relie. Si Cupidon ne perd pas de vue sa proie, le regard mélancolique d'Apollon est aussi absent que celui d'un peintre qui vient de perdre sa femme et qui ne se donne même plus la peine de peindre les flèches du désir ou de nous indiquer son point de fuite.



Poussin. *Apollon amoureux de Daphnée* (détail)
Poussin. *Apollon et Daphnée* (détail)



Guy de Compiègne

• Le chemin du regard. Nicolas Poussin et les maîtres du jardin japonais. Éditions du Varulv 2013

• Nicolas Poussin. L'ambiguïté recherchée. Éditions du Varulv 2015

Retrouvez mes articles et publications sur Nicolas Poussin en ligne, sur le site <http://www.nicolas-poussin.com>



Poussin. *Le Jugement de Salomon* (détail)



Poussin. *Coriolan* (détail)