

Trois réflexions sur les autoportraits de Poussin et de La Rochefoucauld

par
François Lagarde

«Quelqu'un disant *je* s'adresse à
autrui.» (Lévinas 68)

Rapprocher le portrait que fait Poussin de lui-même, en 1650, à Rome, et celui que fait La Rochefoucauld de sa personne, publié en 1659, est-il pertinent? Ce sont deux autoportraits soucieux de ressemblance¹, quasiment contemporains et faits de main de maître, mais entre un tableau peint à Rome et qui occupe l'esprit de son auteur pendant plus de trois ans et quelques feuillets écrits à Paris par un honnête homme quand la mode est au jeu des portraits, les liens peuvent paraître assez minces. Sans compter toute l'irréductible différence qui sépare l'écriture et la peinture, la langue et la couleur, *poesis* et *pictura*! Au moins trois parallèles sont toutefois possibles, qu'ils soient de l'ordre de l'anecdote ou de la structure. Le portrait est ombre et lumière (I). Il est hanté par la présence d'un Autre qui est le récepteur (II). Il réfléchit (à) l'art de la peinture ou de l'éloquence (III). Mais ceci dit, le visage a une puissance d'effet que le texte ne connaît pas.

I. L'honneur et la mélancolie

Une «axiomatique» du bien et du mal, de la vertu et du vice, de la grandeur et de la faiblesse caractérise le portrait écrit², et dans une moindre mesure, le portrait peint. Sans doute l'artiste embellit-il toujours un peu la nature et ne laisse guère de place aux défauts. On fait son portrait comme on ira un jour chez le photographe, en habit du dimanche, dans l'intention d'immortaliser son profil le plus flatteur. Mais la place faite à l'honneur, si vive dans les deux autoportraits, n'exclut pas la présence de la faiblesse ou de la fragilité. Une sorte de défaut, très apparent et presque revendiqué chez l'écrivain, moins marqué d'emblée chez le peintre, emblématise ce clair-obscur. Il s'agit de la mélancolie, attestée

dans au moins quatre autoportraits et que l'on retrouve souvent dans les portraits peints.

«Je puis passer présentement, avec vérité, pour une des plus mélancoliques personnes du monde. Je suis triste, beaucoup plus rêveuse, et la plupart du temps distraite à ne savoir que dire», écrit la princesse de Tarente.

«Je suis mélancolique; j'aime à lire les livres bons et solides; les bagatelles m'ennuient, hors les vers», remarque Mlle de Montpensier, en associant mélancolie et littérature.

«Mon tempérament penche beaucoup plutôt du côté de la mélancolie que de la joie, à laquelle je suis moins sensible qu'à la douleur», avoue Mlle de la Trémouille³.

Quant au duc, on sait à quel point le ronge une mélancolie naturelle augmentée de celle qui lui vient du «dehors».

Pareillement, on reconnaît des traces de mélancolie sur le visage de nombreux portraits peints, et ce n'est pas seulement un effet secondaire dû au fait que l'artiste, lorsqu'il se peint, s'observe dans un miroir et emplit son regard d'une sorte d'oblicité ou d'absence. le *Portrait d'un jeune homme* de Jacques Blanchard, l'autoportrait de Jacques de l'Estin, celui de Simon Vouet (à Lyon), celui de Jacques Stella (à Lyon) où l'amertume, le mutisme, le sérieux du peintre au travail, face à lui-même, sont si grands, et certainement ceux de Poussin faits pour Pointel et Chantelou allient à la fois l'épiphanie d'un visage et une tristesse, une peine, un souci qui sont les marques de la mélancolie.

Dans l'autoportrait de Poussin pour Chantelou, la partie ombrée de son visage exprime la préoccupation, la fatigue et presque le ressentiment. Certainement, la gravité du maître nourri de l'Antiquité, savant lettré, premier peintre du Roi à l'heure où

l'Académie de Peinture vient d'être créée (1648), le stoïcisme, l'*urbanité* et la distinction du *vir* romain caractérisent ce portrait. La lumière qui éclaire le front du sage, le regard intériorisé tourné vers la pensée et même la science, le port de tête presque royal font d'abord de ce portrait une affirmation de soi et même un éloge, il va sans dire mérité. La Rochefoucauld entend de son côté «dire librement» ses bonnes qualités, même si l'honnête homme des salons parisiens n'est pas le Romain de Guez de Balzac ou de Raphaël; «les sentiments vertueux, les inclinations belles», l'amour des «belles passions», le sens de l'honneur donnent au portrait son panache ou sa lumière. Mais chez le peintre et encore plus chez l'écrivain, l'éclat côtoie le sombre, l'honneur et l'inquiétude sont mêlés, et en cela les deux portraits sont comparables. Cette axiomatique du bien et du mal renvoie sans doute au mouvement même qui fonde un grand nombre d'œuvres morales, les *Pensées*, les *Maximes*, les *Caractères*, mouvement qui «unit» le pour et le contre, la misère et la grandeur, l'inéxorable malignité et les morales substitutives.

II. L'Autre du portrait

Les portraits littéraires sont pleins d'adresse, ils sont conçus avec subtilité et dans la perspective d'un destinataire ou d'une réception. Chez Mlle de Montpensier, par exemple, le portrait élogieux est souvent une sorte de lettre de recommandation dans laquelle les qualités intrinsèques à la condition du personnage sont évaluées. Son savoir, sa libéralité, son honnêteté, son goût pour la raillerie, son talent pour la conversation ou les vers, sa dévotion sont le plus souvent appréciés. Ses distinctions sont mentionnées, la charité de la comtesse de Brienne, l'amabilité de M. d'Entragues, le raffinement de Mlle de Vandy. Les défauts ne sont pas trop passés sous silence, ne serait-ce que pour faire ressortir les qualités, et puis il s'agit de faire un tableau «au naturel» où la personne est représentée «en son véritable original, et en sa vraie ressemblance». On complimente toujours beaucoup mais sans aller jusqu'à louer la valeur superlative de Cléomire ou de Sapho. A la jouissance légèrement hystérique de la perfection du modèle romanesque qui préfigure les étouffements extasiés de Mme

Verdurin sont préférés le regard honnête, le style poli qui délaisse les encômes trop marqués et voudrait se passer de figures, nonobstant les nombreux repentirs, les pointes et les références astréennes. L'esquisse des apparences physiques, bien qu'elle soit très codée, est le garant de cette entreprise semi-naturaliste. Le portrait est dès lors un plaidoyer *pro domo*, surtout quand on a besoin de se faire beaucoup pardonner en cour. Lorsque Mademoiselle dépeint le roi au *a contrario* Mme de Choisy ou M. le Prince, elle sait fort bien faire sa cour aux puissances. L'intention du portrait est donc double: peindre le modèle, et incidemment, se peindre soi-même sous des couleurs favorables. Il y a toujours une part d'autoportrait dans le portrait. Et le destinataire est donc *et* la personne tympanisée *et* le maître des grâces.

Si la volonté d'être honnête, c'est-à-dire d'être vrai en même temps qu'agréable, mais aussi le pathétique souci de soi face à l'Autre, la préoccupation au sens déjà moderne du mot inspirent la composition du portrait, l'autoportrait n'est pas radicalement différent puisqu'il ne s'agit pas de s'y reconnaître au sens augustinien ou montaignien de l'expérience (Rousset 37-47; Baker, *q.v.*) mais de faire bonne figure. Portraits et autoportraits de la fin des années 1650 doivent se lire un peu comme les mémoires écrits après la Fronde et à propos desquels P. Goubert (*q.v.*) faisait remarquer qu'ils furent écrits en partie pour se justifier. La peinture morale renvoie à des faits avérés qui sont à l'esprit de tout le monde, et particulièrement à celui des portraitisés, et l'abstraction ou la généralisation du propos permet souvent une allusion aux affaires récentes. Lorsque Mademoiselle écrit: «Je suis incapable de toute action basse et noire, ainsi je suis plus propre à faire miséricorde, que justice», on ne peut pas ne pas songer aux pénibles différends qu'elle a connus avec son père concernant sa tutelle. Si à ses yeux elle n'a pas obtenu justice, c'est qu'elle est incapable de s'abaisser à certains procédés auxquels la partie adverse n'a pas renoncé. Ses réflexions sur sa constance, sa fidélité, son ambition bornée par la volonté de Dieu qui l'a fait naître femme, sa fortune malheureuse sont à replacer dans cette perspective biographique. Le «pouvoir sur soi» qu'elle s'attribue,

la maîtrise de son corps par son esprit feront croire que les larmes fréquentes qu'elle aura versées étaient volontaires, ou du moins qu'elle a changé. Et lorsque l'amie de Condé déclare ne pas être intrigante, il est évident que cette remarque est adressée aux époux royaux et à ceux dont elle attend d'être amnistiée. Le portrait, et encore plus l'autoportrait, est donc une lettre apologétique adressée aux bons entendeurs (Baker 18).

Celui que fait le duc de La Rochefoucauld de sa nouvelle *persona*, à l'heure où il est sur le point de rentrer en grâce, n'échappe pas à cette règle. Si Mademoiselle n'est pas intrigante, le duc affirme quant à lui être sans ambition! C'est faire comprendre sans grande subtilité que le prince de Marcillac a cédé la place à un honnête homme réservé, timide même. Toutefois, l'histoire est encore très proche et la tentation est grande de lancer quelques pointes. Lorsque le duc hausse quasiment la voix en faveur de la parole donnée, «loi indispensable», c'est parce que le manquement de la Reine et de Mazarin à leur parole le blesse encore. Ces autoportraits ne sont pas des «Qui suis-je?» à la Montaigne, mais des «A qui désormais avez-vous à faire?», courts traités du bon usage de Monsieur le duc ou de Mademoiselle. Lorsque la princesse de Tarente ou Mlle de la Trémouille se décrivent, c'est aussi pour informer et au besoin mettre en garde qui de droit de leur naturel et de la façon dont on doit procéder avec elles. Une preuve indirecte de cette adresse implicite à autrui en est la curieuse adaptation anglaise de la Galerie devenue une sorte de *who's who* à l'usage des voyageurs désireux de reconnaître les puissants de la cour de France (*The Characters or pourtraicts of the present court of France: wherein is described the King, the Princes... made in English by J.B. Gent, q.v.*). Non pas qu'il faille dénigrer le bel effort de se représenter *ni mas ni menos* (Goya, *q.v.*), mais le style, c'est l'homme à qui on s'adresse, ainsi que l'a remarqué Lacan en supplémentant la formule de Buffon. Le portrait et l'autoportrait doivent donc être interprétés à la lumière de leur horizon d'attente respectif.

L'autoportrait de Poussin s'inscrit dans une relation à la fois amicale, selon Thuillier (*q.v.*), et difficile aussi, si l'on en juge par

la correspondance, entre un dévoué serviteur, malade, préoccupé par les événements politiques, accablé de travail et un patron impatient, exigeant, jaloux, déçu à l'occasion par tels tableaux qu'il reçoit, ce qui dépite Poussin fortement.

Je prétends que ce portrait vous doit être un signe de la servitude que je vous ai vouée, d'autant que, pour personne vivante, je ne ferais ce que j'ai fait pour vous en cette matière. Je ne vous peux dire la peine que j'ai eue à faire ce portrait, de peur que vous ne croyiez que je le veuille faire valoir,

écrit-il à celui pour qui il vient de peindre la deuxième série des *Sacrements* et qu'il appelle son «idole», «la personne que j'aime et honore sur tous les hommes du monde» (lettres du 30 octobre 1644 et du 29 mai 1650). Très soucieux d'honorer sa promesse (en quoi il ressemble au moraliste), Poussin semble bien avoir exécuté son portrait avec difficulté, car il s'agissait de faire un portrait ressemblant et non pas «une tête faite à plaisir»⁴.

Je confesse ingénument que je suis paresseux à faire cet ouvrage, auquel je n'ai pas grand plaisir et peu d'habitude... Néanmoins il faut le finir, car j'aime bien plus votre satisfaction que la mienne (Lettre du 13 mars 1650).

Plusieurs projets contemporains du tableau aggravent la préoccupation du peintre qui n'estime pas assez Mignard pour lui demander de faire son portrait⁵. Un premier autoportrait, plus doux que le deuxième et qui sera envoyé à Pointel, ne le satisfait pas entièrement. Chantelou est aussi intervenu en faveur de Scarron désireux d'acheter un tableau du maître. Le peintre rage contre ce «nouvel Erostrate» qui défigure une Antiquité sacrée et redoute d'avoir à lire un Virgile travesti dont une épître pourrait lui être dédiée! L'autoportrait finira d'ailleurs dans la galerie de Chantelou comme «celui de Virgile au musée d'Auguste» (Lettre du 3 juillet 1650).

Ce glorieux Poussin-Virgile est un homme d'humeur comme les autres, et on peut penser que la peine et presque la souffrance qui sont peintes sur son visage sont les supplices silencieuses adressées à un patron adoré mais qui décidément manque d'audace morale puisqu'il paye le tableau que Poussin lui a offert, et ainsi le tyrannise. «EFFIGIES NICOLÆ POUSSINI ANDELYENSIS PICTORIS. ANNO ÆTATIS 56 ROMÆ ANNO JUBILÆ 1650» dit la légende placée du côté de l'ombre, là où les cheveux semblent avoir été coupés. EFFIGIES est le mot latin pour portrait, au sens de représentation ressemblante, et renvoie à l'«effictio» du livre IV du traité de rhétorique attribué à Cicéron, l'*Ad Herenium*, c'est en ce sens que Poussin l'entend. Mais le terme évoque aussi l'effigie d'un homme condamné par contumax⁶, *in absentia*, et qui demanderait à être pardonné, puisqu'il s'agit précisément d'une année jubilaire. Pardonné pour avoir quitté Paris un peu brusquement, peut-être, ou d'avoir fait attendre un maître... Et le tableau que Poussin envoie au grand collectionneur parisien est sans doute un portrait du Premier Peintre du Roi offert à l'admiration des confrères et des connaisseurs, c'est aussi une missive adressée à l'ami patron où la peine, la crainte, le souci, en un mot la mélancolie sont lisibles, s'ils ne sont pas tout de suite visibles. Le récepteur, cet homme puissant que l'effigie évite de regarder dans les yeux, cet autre du portrait est sourdement présent dans une peinture qui n'est pas si muette. Et donc, plaidoirie ou effigie, l'autoportrait écrit ou peint en appelle à la compréhension du récepteur, ce maître dont l'artiste ou le courtisan dépendent.

III. Présence de l'art dans le portrait

Le peintre et l'écrivain font état de leur art dans leurs portraits. La Peinture est représentée dans le tableau de Poussin. Les cadres qui sont posés derrière le modèle, le livre qu'il tient d'une main et qui, dans le portrait de Pointel, est un traité *De lumnine et colore*, et surtout le fragment peint qui représente une femme souriante dont la tiare est ornée d'une sorte de troisième œil, celui de l'esprit qui conçoit les tableaux comme aimait le faire l'artiste, figure «faite à plaisir», allégorie de la Peinture, selon Bellori, ou Muse de

la Peinture (Posner, *q.v.*, Fumaroli 94-96). Le contraste est évident entre l'air grave et même sombre du peintre et cette souriante déesse descendue de quelque Parnasse. Elle est la Peinture, seul objet *réel* dans la vie de Poussin comme l'indiquent le sens de son regard et la correspondance qui dispose ses yeux et le ciel de la Peinture sur un même horizon, comme si cette figure homérique était l'expression de sa pensée. Elle est peut-être l'Antique dont se moquait Scarron. Elle est enfin le féminin, aimable et accueillant. Or, on observe que le portrait chagrin et mélancolique de La Rochefoucauld incorpore lui aussi une présence de la femme pensée non plus comme allégorie de la peinture mais comme modèle du bien dire. Le duc préfère en effet la conversation des femmes à celle des hommes, parce qu'«on y trouve une certaine douceur qui ne se rencontre point parmi nous»; il lui semble qu'elles s'expriment «avec plus de netteté, et qu'elles donnent un tour plus agréable aux choses qu'elles disent». Le portrait écrit souligne aussi à plusieurs reprises les difficultés que La Rochefoucauld rencontre pour s'exprimer. Si la Peinture est le sujet réel du portrait de Poussin, le *dire*, plutôt que l'écriture, est ce qui tourmente l'honnête homme adonné aux plaisirs de la conversation. Et si la souriante allégorie est l'objet de l'amour du peintre, le *bien dire* des femmes est l'idole de l'écrivain. Car si «dire librement» ses qualités et «avouer franchement» ses défauts motive le portrait, combien de fois le dire n'est-il pas l'expérience d'un manque, d'une disgrâce, d'un échec même!

Trois *irrésolutions*, pour reprendre le mot de Retz (374), commencent par ruiner le portrait physique: «je serais fort empêché de dire» ce qu'il en est du nez; «je ne sais pas trop bien qu'en juger» pour le menton; et «il me serait fort difficile de le dire» pour le tour du visage. Bientôt, sa mélancolie est telle «que la plupart du temps, ou je rêve sans dire mot, ou je n'ai presque point d'attache à ce que je dis». Ce chagrin fait «que souvent j'exprime assez mal ce que je veux dire». En société, il parle trop, comme dans la dispute («Je soutiens d'ordinaire mon opinion avec trop de chaleur») ou dans la critique («j'en dis peut-être mon sentiment avec un peu trop de liberté»), ou pas assez (il est «fort resserré» avec les inconnus et peu «ouvert» avec les personnes qu'il

connaît). Au fond, ce qu'il fait le mieux, c'est se taire, «je suis fort secret et j'ai moins de difficulté que personne à taire ce qu'on m'a dit en confidence.» La fidélité à la parole donnée vient-elle alors dédommager (et non pas déconstruire) celui qui n'a «presque point d'attache à ce qu'[il]dit»? Le farouche «Je suis extrêmement régulier à ma parole; je n'y manque jamais» n'est pas nécessairement en contradiction avec la mélancolie qui fait bégayer. Enfin, s'il ne hait pas «les bagatelles bien dites», le plus souvent le dire dea autres l'embarrasse quand il est faux ou fade (les «fleurettes») ou l'irrite quand il s'agit de biaiser «pour faire croire de soi beaucoup plus de bien que l'on n'en doit». Bref, dire, cette obsession du texte, est plus souvent l'occasion d'un trouble que d'un plaisir. Poussin connut une immense peine à se peindre, et cela transparaît peut-être dans la dureté du visage, mais le portrait est parfait et *Pittura* vaut tous les sacrifices. Le morceau de littérature qui ne parle que de la difficulté qu'il y a à bien dire est lui aussi composé et exécuté avec beaucoup d'effet. L'angoisse du bien dire est cependant beaucoup plus vive et mordante que ne l'est la référence heureuse à la Peinture.

Malgré ces trois rapprochements, la différence qui renvoie la peinture et l'écriture à leurs activités incomparables reste cependant manifeste («Des Miroirs ambigus [...]», *q.v.*)⁷. Déjà l'écrivain a montré qu'il était incapable de peindre son apparence; déjà il a répété qu'il ne fallait pas se fier aux apparences et que «la disposition naturelle des traits» ne correspondait pas à l'intériorité du sujet⁸. Le *dehors* et le *dedans* ne se ressemblent pas. On se doit de témoigner de la pitié aux misérables, mais il faut se garder d'en ressentir. On aura beau se corriger intérieurement, un certain air sombre qu'on a dans le visage prêter toujours à confusion. On sait fort bien ce qu'il en est de l'amour, mais de là à aimer avec le cœur, comme le dirait un janséniste, il y a un pas infranchissable. La langue de l'écrivain s'immisce derrière l'apparence dont la peinture se revêt pour en ruiner l'effet de vérité. Elle se dédouble pour dire et se dédire. La part du mal («ce qu'il y a encore de mal en moi») y est grande, la «si forte envie d'être tout à fait honnête homme» ne sera jamais entièrement satisfaite. L'être est plus nu et plus interminable en écriture.

L'avantage⁹ de la peinture est de pouvoir offrir à la méditation du contemplateur un visage achevé et cependant énigmatique. Lorsque le peintre renonce à l'apparat rhétorique qu'implique la peinture d'histoire où à la majesté d'un paysage, lorsqu'il en vient à renoncer à la fable, aux figures et à leur *actio*, et bientôt aux accessoires symboliques qui entourent un personnage (les attributs du peintre ou du pouvoir, par exemple, dans les portraits de Le Brun et de Mignard ou dans celui du chancelier Séguier ou d'Omer Talon), lorsque l'artiste ne conserve que le buste, seule lui reste cette tête sur laquelle va reposer tout l'effet de la peinture et ce détachement du portrait permet et rend nécessaire l'effort de vérité humaine ou de ressemblance¹⁰. La contemplation d'un «visage effectif» et non plus imaginaire¹¹, augmenté d'un vis-à-vis inquiet lorsque le portrait regarde le regardant de ses yeux fixes, est la troublante expérience de Narcisse, sans doute, mais plus encore, elle est l'expérience de la fixité d'un visage, *arrêt sur image*, qui aurait échappé à la mort. On se retiendra de parler de cette expérience dans les termes qu'emploie E. Lžvinas à propos du visage d'autrui, ce serait s'engager trop loin. Mais il reste que le silence et l'immobilité d'un beau visage ont un effet d'interpellation esthétique et éthique que le discours quasi tragique de la *persona* en quête de son maître a plus de mal à obtenir.

University of Texas

NOTES

¹ Furetière la définit ainsi:

Portrait, ressemblance, représentation d'une personne telle qu'elle est au naturel. Narcisse voyant son portrait dans l'eau, en devint amoureux, et se noya. Quand on regarde dans un miroir, on y voit son portrait. Se dit aussi de la description qui se fait par le discours, ou par écrit, d'une personne dont on représente si bien les traits, et le caractère, qu'on la peut aisément reconnaître. Les Romains de

Cyrus et de *Clélie* sont tout pleins de portraits que l'Auteur y a faits de ses amis. L'orgueil fait aux hommes un portrait d'eux-mêmes qui leur est fort agréable.

² Le *listing* ou la concaténation des qualités et des défauts est à rapprocher du *speculum* médiéval, comme l'a montré Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre* (q.v.)

³ Pour les portraits de la princesse de Tarente, de Mlle de Montpensier et de Mlle de la Trémouille, voir Michaud. *Mémoires relatifs à l'histoire de France* (525 ss.)

⁴ Poussin, qui doit acheter des bustes antiques pour Chantelou, distingue entre le portrait, c'est-à-dire le buste d'une personne identifiable, et «une tête faite à plaisir», c'est-à-dire imaginée (lettre du 18 juin 1650).

⁵ Lettre du 7 avril 1647: «Il n'y a maintenant personne qui fasse bien un portrait, ce qui sera cause que je ne vous enverrai pas si tôt celui que vous désirez.»

Lettre du 2 août 1648:

«J'aurais déjà fait faire mon portrait pour vous l'envoyer, ainsi comme vous désirez. Mais il me fâche de dépenser une dizaine de pistoles pour une tête de la façon du sieur Mignard, qui est celui que je connais qui les fait le mieux, quoique froids, pilés, fardés et sans aucune facilité ni vigueur.»

Il n'y a que Poussin qui puisse peindre Poussin de même qu'«il n'y a que le Roi qui puisse parler de lui» selon Mlle de Montpensier (Mayer 67).

⁶ Furetière définit ainsi le terme:

«On appelle Exécuter par effigie, ou en figure, l'exécution d'un criminel absent, contumax et condamné. On pend un tableau à une potence, où est dépeint le criminel; la qualité du supplice, et le jugement de condamnation est écrit au bas. Il n'y a

que les condamnations à mort qui s'exécutent par effigie.»

⁷ L'autoportraitiste «se condamne à une démarche radicalement distincte de celle du peintre», mais pour des raisons (absence d'un système sémiotique) qui peuvent paraître un peu métaphysiques. Le jeu «qui consiste à faire du portrait littéraire un équivalent écrit du portrait peint» est en ce sens perdu d'avance (Lafond 139-48).

⁸ Mlle de Montpensier, la princesse de Tarente et Mlle de la Trémouille font de semblables réserves sur les apparences trompeuses.

⁹ Louis Marin s'est élevé contre la prétendue déficience ontologique de l'image, en lui restituant sa force et son efficacité (*Des Pouvoirs de l'image*, q.v.).

¹⁰ Le portrait littéraire à la Montpensier est aussi un portrait détaché. Le portrait s'insère en effet le plus souvent dans les romans (Mlle de Scudéry), dans les mémoires et chez les historiens (cf. la remarque connue de Saint-Evremond), quelquefois dans les comédies (*Le Misanthrope*), dans les panégyriques et les sermons.

¹¹ Cette expression est de Charles Perrault (215). In Niderst (q.v.).

Ouvrages cités ou consultés

Anon. *The Characters or pourtraicts of the present court of France: wherein is described the King, the Princes... made in English by J.B. Gent*. London: Thomas Palmer, 1668

Baker, Susan Read. «La Rochefoucauld and the Art of Self-Portrait». *The Romanic Review*, LXV-I (1974): 13-30

Beaujour, Michel. «Des Miroirs ambigus: l'autoportrait pictural et l'autoportrait littéraire dans leurs rapports à l'imitation» in *Poétiques, Théories et critiques littéraires, Michigan Romance Studies*, I, (1980): 1-17

_____. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980

- Fumaroli, Marc. *L'Inspiration du poète de Poussin* Paris: Réunion des musées nationaux, 1989) 94-6.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Genève: Slatkine Reprints, 1968.
- Goubert, Pierre. *Mazarin*. Paris: Fayard, 1980).
- Goya, Francisco. *Les Caprices*, estampe n° 41.
- Lafond, Jean. «Les Techniques du portrait dans Le *Recueil des portraits et éloges de 1659*», in *CAIEF* 18 (1986): 139-48.
- Lévinas, Emmanuel. *Autrement que savoir*, Paris: Osiris, 1987
- Marin, Louis. *Des Pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil, 1993
- Mayer, Denise. *Mademoiselle de Montpensier, Trois études d'après ses Mémoires*. Paris/Seattle/Tübingen: PFSCS, /Biblio 17 n° 45 (1989)
- Michaud, Joseph-François. *Mémoires relatifs à l'histoire de France*, vol. 28 Paris, 1854
- Niderst, Alain. «Naturalisme et académisme au siècle de Louis XIV», in *Motifs et figures*. Paris: PUF, 1974.
- Perrault, Charles *Les Parallèles*, T. IV. Paris: Coignard, 1692 cité
- Posner, Donald. «The Picture of Painting in Poussin's *Self-Portrait*», in *Essays in the History of Art Presented to Rudolph Wittkower* (Fraser, Hibbard, Lewine, éd.) London: 1967.
- Poussin, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art* (Blunt, éd.) Paris: Hermann, 1989
- Retz, Paul de Gondi, Cardinal de *Mémoires* (Bertièrre, éd.). T. I. Paris: Classiques Garnier, 1987,
- Rousset, Jean. «L'Autoportrait est-il possible?» in *Narcisse romancier* Paris: Corti, 1973
- Thuillier, Jacques. *Nicolas Poussin*. Paris: Fayard, 1988