HAL
open science

L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-15

Sylvain Maresca

▶ **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-15 : De la collection à l'autoportrait. 2020. hal-02551709

HAL Id: hal-02551709
https://hal.science/hal-02551709

Preprint submitted on 23 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE LA COLLECTION À L’AUTOPORTRAIT

L'essor des galeries de portraits

Entre 1520 et sa mort en 1552, le médecin italien, devenu ecclésiastique et historien, Paolo Giovio, constitua une très importante collection de portraits (484 au total) pour laquelle il acquit une villa à Côme qu'il aménagea en musée. Ce n'était peut-être pas la première collection du genre, mais assurément la plus importante de son temps.

Parmi les antécédents, on cite les 28 portraits dont Frédéric d'Urbino avait fait décorer sa très réputée bibliothèque entre 1473 et 1475 – portraits pour lesquels il avait faire venir de Flandres le peintre Juste de Gand. Plus d'un siècle auparavant, Pétrarque avait réuni une collection de monnaies romaines qu'il offrit en 1354 à l'empereur Charles IV, accompagnée de ces mots :

> « Je t'ai fait don de quelques portraits de nos princes, en or et en argent, gravés de caractères anciens d'une grande finesse, qui faisaient mes délices et parmi lesquels il y avait un César Auguste dont le visage semblait respirer ; voilà, César, ceux à qui tu succèdes ; voilà ceux que tu dois t'appliquer à imiter et à admirer, à la devise et à l'image desquels tu dois te conformer, ceux que je ne voulais donner à personne sinon à toi, dont l'autorité m'a ému. » (cité par Ferraro, 1992 : 89)

Ces projets plus ou moins ambitieux de galeries de portraits renouaient en effet avec l'Antiquité romaine, non seulement comme toute la culture humaniste, mais encore pour reprendre la vocation pédagogique du portrait romain, modèle de vertu offert aux contemporains et aux générations futures.

Le musée de Côme regroupa des portraits d'empereurs, de rois, de princes, de dignitaires de l'Église, de grands chefs de guerre et de quantité d'humanistes, écrivains, poètes, historiens, peintres, sculpteurs, etc. Chacun devait être accompagné d'un « éloge » écrit par Paolo Giovio, qui n'en rédigea qu'une partie avant de mourir - éloges publiés en 1551 sous la forme d'un livre... sans illustrations. Mais les images apparurent dans des éditions ultérieures et surtout, l'essentiel du musée, gravé sur bois, fut édité à Bâle entre 1575 et 1577.

La spécificité du projet de Giovio était que son musée était ouvert au public qui devait pouvoir venir contempler ce « temple de la vertu ».

La postérité de ce musée, déjà célèbre de son temps (mais dont les tableaux furent dispersés après la mort de son fondateur), fut cultivée par Côme Ier de Médicis qui fit copier un grand nombre de toiles pour son propre musée – créant ainsi un fonds qui deviendra la célèbre Galerie des Offices de Florence :

Galerie des Offices :
Les copies des portraits
de la collection Giovio
sont accrochés juste
en dessous du plafond

Quelques copies réalisées
par Cristofano dell'Altissimo
entre 1552 et 1589

Autres galeries de portraits :

– Entre 1540 et 1570, Catherine de Médicis accumula une collection de plusieurs centaines de portraits au crayon. Elle possédait également un très grand nombre de portraits peints.

> Catherine de Médicis n'a jamais été considérée comme une collectionneuse d'art : « L'objet de sa collection (les portraits au crayon) n'était pas, aux yeux des chercheurs, suffisamment 'noble' en comparaison de la peinture. Les dessins ne servaient alors que de supplément sans importance à une collection. » (*Les Clouet de Catherine de Médicis*... , 2002 : 2 note 6).

– Les galeries que commandèrent Henri IV au Louvre et Richelieu dans son Palais Cardinal (l'actuel Palais Royal) : dispersées par la suite, voire définitivement perdues.

– La galerie des Illustres au château de Beauregard (Loir et Cher) : constituée entre 1620 et 1638, elle réunit 327 portraits de personnages historiques sur une période allant de l'accession au trône de Philippe VI de Valois en 1328 à la mort de Louis XIII. Son principal intérêt est d'avoir été conservée intacte jusqu'à aujourd'hui.

Deux portraits de la collection de « crayons »
réunie par Catherine de Médicis
entre 1540 et 1570

Galerie des Illustres,
Château de Beauregard
(Loir et Cher)

Les portraits d'artistes

Le prolongement du musée de PaoloGiovio sous une forme éditoriale pointe l'importance que prit le livre dans la diffusion du portrait des hommes célèbres et particulièrement des auteurs. C'est en 1479 à Milan que serait paru le premier livre illustré contenant explicitement des portraits (Ivins Jr., 1982 : 33). Inauguré à Lyon en 1546, le procédé de la taille-douce (gravure en creux sur un plaque de métal) permit de mieux restituer les portraits, qui commencèrent à devenir des illustrations obligées :

> « Presque tous les auteurs en effet veulent avoir leur portrait, généralement après le titre, gravé d'abord sur bois, puis sur cuivre, souvent par une main illustre. » (Hahn, Dumaître, 1962 : 91)

Ainsi, Ambroise Paré fit insérer son portrait dans les diverses éditions de ses traités d'anatomie et de chirurgie à partir de 1561.

Portrait gravé d'Ambroise Paré,
1582

André Thevet, grand amateur de portraits, publia, en 1584, un recueil de portraits gravés sous le titre *Pourtraicts et vies des Hommes Illustres*.

André Thevet,
Pourtraicts et vies des Hommes Illustres,
1584

Aperçu des portraits du recueil

Deux autres recueils de portraits mondains parurent en 1659, dont l'un s'intitulait : *La Galerie de peintures ou recueil des portraits* (*Visages du Grand Siècle*..., 1997 : 35).

A l'origine lointaine de cet engouement pour les portraits d'auteurs se trouvent les premières signatures visuelles de moines copistes, apparues au XIe siècle.

Bientôt, au XVe siècle, puis au delà, l'usage devint courant de proposer aux lecteurs, en ouverture d'un livre, le portrait gravé de son auteur, comme si la contemplation des traits de son visage informait sur la nature et la réalité de son talent. L'époque, on l'a déjà dit, était très portée sur les correspondances entre l'aspect physique et les vertus morales ou intellectuelles – correspondances que les canons de représentations renforçaient à dessein.

Dürer,
Portrait de Philipp Mélanchthon
(humaniste et réformateur),
1526 :
hypertrophie du front, siège de la pensée[1]

1 Traduction de la légende en latin: « Dürer a réussi à dessiner le visage de Philipp, mais l'habileté de sa main n'a pu peindre son esprit. »

Le même peint par Cranach en 1537

La culture humaniste étendit cette considération accordée aux grands esprits (philosophes, savants, écrivains) aux artistes puisque ces derniers étaient désormais appréciés également comme des hommes de savoir. C'est ainsi que l'on commença à découvrir leurs visages au sein de certaines galeries de portraits consacrées aux célébrités de leur temps et que des ouvrages furent même dédiés entièrement aux artistes, comme ces *Effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, publiées en 1572 : elles regroupaient 23 portraits gravés servis par des vers en latin qui vantaient les mérites de chacun de ces peintres. C'était, semble-t-il, la première fois qu'un ouvrage s'intéressait aux artistes indépendamment de leurs œuvres. Évidemment, leurs effigies avaient peu de chances d'être ressemblantes, sachant que plusieurs d'entre elles furent réalisées longtemps après la mort des peintres en question.

Portraits gravés
des deux frères Van Eyck
repris d’après :

le *Retable de L'Agneau mystique*,
1432,
sur lequel on estimait qu'ils s'étaient peints
au sein du cortège des Juges intègres

L'autoportrait

C'est Paolo Giovio qui aurait suggéré à Giorgio Vasari l'idée d'écrire la vie des peintres les plus célèbres de son temps. Ce dernier en tira entre 1560 et 1570 un livre fameux, en pas moins de 6 volumes, qui fit de lui le premier historien d'art de la Renaissance. Chacun de ses récits de vie était précédé d'un portrait gravé, comme c'était devenu l'usage dans l'édition – 144 au total. Rééditée un très grand nombre de fois, cette somme connut également de nouvelles illustrations qui ne gagnèrent pas forcément en ressemblance, à mesure que le temps passait.

Gravures illustrant les *Vies* de Giorgio Vasari
(époques diverses)
Au centre : Michel Ange

En 1565, donc sensiblement à la même époque, Côme Ier de Médicis fit construire par Vasari un corridor entre le Palazzo Vecchio et le Palais Pitti afin de pouvoir passer de l'un à l'autre, et donc de traverser l'Arno qui les sépare, sans avoir besoin de descendre dans les rues de Florence et de se faire escorter. Ce corridor, long de 1000 mètres, se transforma en galerie d'art : Léopold de Médicis, cardinal et grand amateur d'art, commença à y collectionner des autoportraits de peintres, dont le nombre atteignit 200. II en passa commande aux peintres à travers toute l'Europe.

Corridor de Vasari,
1565

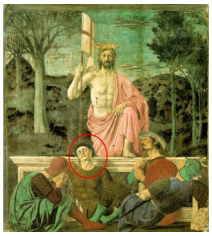
Aperçu de la collection d'autoportraits

Ces antécédents des collections de portraits furent nécessaires pour légitimer l'autoportrait d'artiste, qui devint à son tour un objet de collection. Toutefois, les premiers autoportraits ne prirent pas la forme de tableaux autonomes. Ils s'inscrivirent, discrètement, dans les compositions qui étaient commandées aux peintres, à la manière dont la figure du donateur avait d'abord pris place dans la peinture religieuse pour s'y affirmer, puis s'en détacher.

Les plus anciens antécédents connus seraient :

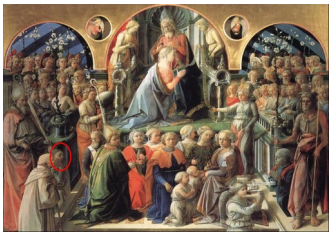
Andrea Orcagna se représentant
dans le bas-relief *La Mort de la Vierge*
(Florence),
1359

Benozzo Gozzoli
dans sa fresque du *Cortège des mages*,
1459,
parmi la foule des courtisans
qui suivent le cortège des Médicis,
avec inscrit sur son bonnet : «Opus Benotii »



Piero della Francesca
se serait représenté endormi dans la fresque de
La Résurrection du Christ,
1463-1465

Fra Filippo Lippi dans
Les scènes de la vie de la Vierge,
1467-1469



Fra Filippo Lippi dans
Le couronnement de la Vierge,
1467-1469

Albrecht Dürer
traversant le paysage des
Martyrs des 10000 chrétiens,
1508

Adam Kraft
dans l'église Saint Laurent de Nuremberg,
1493-1496

Toutefois, dans ces différents exemples, le peintre inscrit son image dans l'œuvre, mais ne réclame pas une attention particulière de la part du spectateur. II ne revendique pas encore une ambition personnelle d'artiste.

Ce sera chose faite avec des artistes comme Raphaël ou Botticelli qui s'attribueront ouvertement dans la composition une place en vue, une posture particulière, formalisée souvent par le regard qu'ils adressent au spectateur.

Exemple plus éclatant encore :

Velasquez,
Les Ménines,
1656

Vélasquez reprend en l'inversant l'artifice du miroir dont s'était déjà servi Jan van Eyck – le *Portrait des époux Arnolfini* faisait alors partie des collections du roi d'Espagne. Mais on mesure l'assurance sociale du peintre à ceci qu'il se représente au centre du tableau et réduit le roi et la reine à de simples reflets dans le miroir.

En 1654, Charles Le Brun se représenta sur *La descente du Saint-Esprit* afin, écrivit-il dans un mémoire de 1682, « qu'en même temps qu'on jetterait les yeux on reconnût le peintre et qu'on donnât à l'auteur la louange et l'estime que méritait son ouvrage ».

Charles Le Brun,
La descente du Saint-Esprit,
1654

II avait été précédé, deux siècles plus tôt par Jean Fouquet, auteur d'un médaillon sur cuivre le représentant pour signer en quelque sorte le diptyque sur lequel il avait peint le célèbre portrait d'*Étienne Chevalier présenté par saint Étienne* (1478-1481).

Probablement en reprenant ce qu'il avait vu lors de son voyage en Italie, en particulier l'autoportrait de Lorenzo Ghiberti sculpté sur les portes de bronze du Baptistère de Florence[2].

2 En 1319, Jean Pépin, sculpteur d'origine flamande qui fit à Paris une carrière fulgurante, s'était composé un sceau figurant « un buste de face, couronné, inscrit dans un losange autour duquel se développe l'inscription : S. Jehan Pepinde Hui. » (Erlande-Brandebourg, 2000 : 55) Simple buste ou autoportrait ?

Lorenzo Guiberti,
Autoportrait sculpté,
vers 1450

On considère aujourd'hui ces deux autoportraits et le reflet de Jan van Eyck dans le *Portrait des époux Arnofini* (1438) comme les premières signatures visuelles de l'histoire de la peinture. Des signatures tout court ?

Or, le peintre ne pouvait se peindre ainsi sans l'autorisation du prince qui l'employait ou du commanditaire du tableau. L'assurance des peintres italiens manifeste la force des appuis dont ils bénéficiaient de la part des grands mécènes qui assuraient leur carrière. En France, dans le contexte beaucoup plus contraint de la cour royale, les peintres ne pouvaient se représenter eux-mêmes sans se conformer à des critères stricts de présentation : par exemple, au XVIIIe siècle, l'autoportrait des peintres de cour, comme Mignard, François Desportes ou Antoine Coypel, devait se limiter à figurer leur fonction exacte (peintre de chasses à cour, chargé des médailles, etc.) :

Mignard,
Autoportrait,
1670 :
artisan des grands décors peints de Versailles,
directeur des manufactures royales

Alexandre-François Desportes,
Autoportrait en chasseur,
1699 :
peintre des chasses et de la meute royale

Autoportraits d'Antoine Coypel
(1715, 1734, date ?) :
tenant toujours en main le recueil de gravure
des médailles dont il dessinait les motifs

Aux contraintes subies par les peintres officiels, répondaient les ambitions des artistes qui usaient de l'autoportrait pour tenter de s'affirmer, en particulier dans un registre différent, plus valorisant que celui qui leur était reconnu: dans l'un de ses autoportraits (1711), Largillierre « désigne de la main une toile sur le chevalet où est ébauchée une Annonciation, marquant [son] désir d'être aussi reconnu comme peintre d'histoire. » (*Visages du Grand Siècle* ..., 1997 : 115)

Largillière,
Autoportrait,
1711

Plus généralement, beaucoup d'autoportraits de peintres visaient à affirmer leur réussite sociale ou l'importance de leur statut.

Ferdinand Bol (1616-1680,
peintre hollandais élève de Rembrandt) :
Autoportrait,
date ?

Ferdinand Bol,
Portrait d'un homme,
date ?

En 1666, André Félibien, secrétaire de l'Académie, affirmait que « le principal titre de gloire de la peinture est de rendre immortels les grands hommes en laissant leur image à la postérité. » Les locaux de l'Académie étaient d'ailleurs décorés quasi-exclusivement par des portraits royaux (Heinich, 1993 : 44). Peindre le portrait des académiciens devint un rituel accompagnant leur admission dans cette royale compagnie, où leurs effigies trônaient en compagnie de celles des autres.

Le développement de cette auto-représentation des artistes signale à l'évidence l'importance sociale qu'ils avaient acquise depuis le début de la Renaissance, et même leur autorité en tant que détenteurs de titres honorifiques et de charges officielles. Pour autant, leurs autoportraits ne nous donnent pas d'eux une image introspective comme on pourrait s'y attendre en suivant l'idée moderne que nous nous faisons de l'autoportrait. D'ailleurs, le terme n'existait pas à cette époque : il n'apparut qu'en 1928 dans la langue française. Auparavant, on parlait de « portrait de l'artiste peint par lui-même », sans attribuer une valeur particulière à ce type d'effigie par comparaison à d'autres.

Exemple de la joute entre Maurice-Quentin de La Tour et Jean-Baptiste Perronneau, en 1750 : des deux portraits exposés au Salon, c'est celui de La Tour qui fut jugé le meilleur, non pas parce qu'il avait été peint par l'artiste lui-même, mais parce qu'on trouvait celui-ci meilleur portraitiste (Williams, 2009 : 10).

Maurice-Quentin de La Tour,
Autoportrait,
1750

Jean-Baptiste Perronneau,
Portrait de Quentin de La Tour,
1750

De même, l'autoportrait de Chardin (1776), qui nous le montre dans le quotidien de son atelier, n'était nullement un portrait introspectif, proposant une entrée dans son univers privé, mais une toile destinée au Salon, c'est-à- dire conçue pour produire un effet esthétique sur des spectateurs avertis :

Chardin,
Autoportrait,
1776

> « Ainsi, même dans la série de portraits de soi peints par Chardin dans les années 1770, où on pense apercevoir des moments d'introspection de l'artiste qui se regarde, il s'agit en fait toujours d'une reconnaissance du regard d'autrui, et même d'une invitation à celui-ci. » (Williams, 2009 : 12).

La question que soulèvent les autoportraits de toute cette époque est celle de leur destination. Le plus souvent, nous n'en savons pas grand-chose. Pourquoi étaient-ils peints? A qui étaient-ils destinés ? Où étaient-ils conservés? Étaient-ils produits pour être vendus ? Ou bien servaient-ils d'exercices de peinture avec un modèle plus disponible et complaisant que les commanditaires des portraits commerciaux ? II est difficile de répondre à ces questions. Les peintres italiens n'en ont pas produit beaucoup, à la différence des peintres français et surtout flamands ou allemands. Pourquoi ? Je n'en sais pas suffisamment pour donner une réponse.

Finissons avec un focus sur les célèbres autoportraits de Rembrandt à partir des travaux de Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent* (1991) :

Le paradoxe avec Rembrandt est qu'il a peint une œuvre très personnelle, mais activement valorisée, surtout commercialement, très copiée à son époque et même à la mode, du moins pendant un certain temps. Même lorsqu'il réalisait des tableaux d'histoire, Rembrandt ne recopiait pas des motifs iconographiques déjà travaillés par ses prédécesseurs (comme c'était l'habitude la plus courante chez ses confrères). II possédait de très nombreuses reproductions gravées, en particulier des œuvres de la peinture italienne (lui qui n'a jamais fait le voyage en Italie), dont il s'est évidemment inspiré. Mais ses personnages ne sont pas des copies ni des reprises de figures pré-existantes dans la peinture. II les peignait d'après nature en faisant venir (en les payant ?) dans son atelier des figurants, qui n'étaient pas forcément ses proches. II les costumait, leur donnait la pose,

bref les intégrait à un dispositif théâtral au sein même de son atelier. C'était une pratique originale pour l'époque.

Ses autoportraits sont à intégrer dans la logique de cet art du visage peint sur le vif. II en a peint beaucoup sur des supports qui avaient déjà servi, grattés pour effacer les motifs pré-existants. Cette manière, économique, de récupérer des surface à peindre suggère que ses autoportraits lui servaient d'études. Pas seulement à lui d'ailleurs, puisqu'il en fit copier beaucoup par ses élèves. A tel point que plusieurs lui ont été attribués qui ne sont probablement pas de lui. Mais cela vaut pour beaucoup de ses peintures, même parmi les plus célèbres : ainsi *L'homme au casque d'or* (vers 1650) n'est pas de lui.

A la différence des autres peintres flamands, Rembrandt ne travaillait pas pour des mécènes. II répondait à des commandes, mais surtout il vendait ses toiles sur le marché, lors de ventes de tableaux, particulièrement lorsqu'il avait besoin d'argent pour payer ses dettes – qui l'ont poursuivi toute sa vie. Ses autoportraits ont été vendus comme le reste. Dès 1639, on en retrouvait un dans la collection de Charles Ier d'Angleterre.

> Comme l'exprime Svetlana Alpers, le moi présent dans les autoportraits de Rembrandt « est objet de négoce au sens littéral du terme. (...) Ses œuvres sont des marchandises qui se distinguent des autres parce qu'elles s'identifient comme étant les siennes ; et en les fabriquant, il se transforme lui-même en marchandise. (...) Rembrandt était un entrepreneur du moi. » (1991 : 275)

Par ailleurs, son goût pour l'autoportrait était largement partagé à son époque. Plusieurs peintres hollandais, notamment parmi ses élèves, en ont peint toute leur vie. Plus généralement, se faire représenter en peinture était très prisé : certains riches marchands se retrouvent sur plus d'une dizaine de portraits, peints par des artistes différents. N'oublions pas qu'à cette époque on ne faisait pas particulièrement de différence entre le portrait d'un commanditaire peint par tel artiste et le portrait de ce même artiste peint par lui même. Les deux étaient considérés comme des portraits et appréciés selon les critères de jugement des portraits (ressemblance, style, etc.). On les achetait et on les collectionnait. Cette frénésie de portraits, caractéristique des classes aisées flamandes du XVIIe siècle demanderait à être expliquée historiquement. Mais il est certain que la pratique de Rembrandt était représentative de son temps, sinon son style, très particulier – et d'ailleurs souvent critiqué.

> Ainsi, un de ses contemporains le décrivait en 1670 « comme un peintre qui faisait des portraits en buste de personnages curieusement costumés, plongés dans l'ombre et dont seul le nez était éclairé » !

Certains de ses autoportraits procèdent d'une intention, commune à beaucoup de peintres, de se poser comme un artiste majeur, reconnu :

> Ainsi, l'autoportrait de Londres (daté de 1640) « commémore, ou célèbre peut-être même, la mort de Rubens survenue cette année-là, en se représentant à la manière de ses grands prédécesseurs italiens, Raphaël et Titien (ill. 4.20). » (Alpers, 1991 : 167)

Rembrandt,
Autoportrait,
1640

Raphaël,
Autoportrait,
1506

Titien,
Autoportrait,
1562-64

D'autres, contrairement aux apparences, n'offrent pas plus de profondeur psychologique, comme son *Autoportrait en Zeuxis* (vers 1669) : Rembrandt y reprend en fait une histoire de l'Antiquité grecque selon laquelle le peintre Zeuxis serait mort étouffé par son propre rire alors qu'il peignait le visage d'une vieille femme ridée (Schneider, 1994 : 115). On aperçoit d'ailleurs le fragment d'un visage en haut à gauche de la toile.

Rembrandt,
Autoportrait en Zeuxis,
vers 1669

Tout ceci impose d'aborder les autoportraits de Rembrandt avec circonspection car le décalage semble trop important entre la façon dont nous les percevons aujourd'hui, après plusieurs siècles au cours desquels l'autoportrait est devenu en quelque sorte le visage de vérité des artistes, et la façon ou les façons dont ces tableaux étaient traités à l'époque. Il est plus que probable que notre vision d'aujourd'hui n'est pas appropriée à ce qu'étaient en réalité ces peintures pas si particulières que ça.

Bibliographie

ALPERS, Svetlana, 1991 – *L'atelier de Rembrandt*, Paris, Gallimard (traduit de l'anglais par Jean-François Sené).

ERLANDE-BRANDEBOURG, Alain, 2000 – *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Age XIVe-XVe siècle*, Paris, Fayard.

FERRARO Thierry, 1992 – Le musée de portraits de Paolo Giovio à Borgo Vico, ; en ligne : http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/36/Ferraro.pdf – consulté le 19 avril 2020.

HAHN, André, DUMAÎTRE, Paule, 1962 – *Histoire de la médecine et du livre médical à la lumière des collections de la bibliothèque de la faculté de médecine de Paris*, Paris, Perrin.

HEINICH, Nathalie, 1993 – *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit.

IVINS, William Jr, 1982 – *Prints and Visual Communication*, Boston, MIT Press.

Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du musée Condé, 2002 – Paris, Somogy-Musée Condé, Château de Chantilly (textes d'Alexandra Zvereva).

SCHNEIDER, Norbert, 1994 – *L'art du portrait*, Cologne, Taschen.

Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715, 1997 – Paris, Nantes, Toulouse, Somogy/Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée des Augustins.

WILLIAMS, Hannah, 2009 – « Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne », *Images Re-vues*, 7, en ligne : http://journals.openedition.org/imagesrevues/574, consulté le 21 avril 2020.