

François Brunet

TEL PÈRE, TEL(LE) FILS
LA VÉNUM CACHÉE ET LE MUSÉE PEALE
AUTO PORTRAIT À DEUX MAINS DU PEINTRE AMÉRICAIN EN 1822¹

Deux tableaux se parlent. Ici un linge blanc fraîchement déplié, tombant en ample drapé sur un fond obscur. Là un homme vêtu de noir, invitant le regard à entrer dans la scène sur laquelle il lève un rideau écarlate. Sous ce rideau, une salle d'exposition doucement éclairée, dans la profondeur de laquelle se tient notamment une femme, le dos tourné aux planches ornithologiques alignées sur le mur de gauche. Sous le linge, la pointe d'un pied fin et nu, entouré de fleurs, dénotant une féminité que confirme, en haut du tableau, l'arrondi d'un bras, nu également, la main retenant une gerbe de cheveux blonds. Arrondi inverse et moins gracieux du bras droit de l'homme, la main ouvre une fenêtre dans la chamarrure dorée du rideau, tandis qu'au sol, une seule et même tache de lumière fait briller le bout de la chaussure vernie et les dents d'un os de mâchoire de vastes proportions. À la gauche de l'homme, une palette rouge avec les brosses et les couleurs du peintre, à sa droite un gros oiseau sans vie, le bec piqué dans le plancher à côté d'un tiroir contenant divers outils. Dans le coin inférieur droit du linge, près de la base d'une flèche d'ombre pointant vers les volutes du tissu et l'épingle qui le tient suspendu, une signature en calligraphie noire : *Raphaelle Peale 182(3?) Pinxit*.

Le couple formé par cette signature et la palette est, avec le linge et le rideau, l'un des exemples les plus nets du réseau de correspondances qui unit ces deux toiles, peintes à peu près simultanément (vers 1822) par un fils et son père, comptant tous deux parmi les principaux peintres américains du début du XIX^e siècle. Nous sommes en présence, dans l'ordre chronologique le plus vraisemblable, de *The Artist in His Museum*, autoportrait de Charles Willson Peale (1741-1827), fondateur du Peale Museum of Art and Natural History, ainsi que de la première dynastie de peintres américains; et d'une *Venus Rising from the Sea — A Deception (After the Bath)*, « duperie » énigmatique due à Raphaelle Peale (1774-1825), l'inventeur de la nature morte aux États-Unis,

1. Cette étude, pour laquelle nous nous sommes fondé sur les indications fournies par le catalogue *Un Nouveau Monde*, ne prétend pas fournir une interprétation exhaustive des deux toiles en cause, ni se substituer à l'analyse muséographique. Il s'agit plutôt d'un essai, pour lequel nous voudrions remercier Marie Gauthier-Faure de ses remarques et suggestions.

et le moins conventionnel des nombreux fils Peale. Deux toiles qu'invite à rapprocher, outre la date de composition et le lien de parenté qui unit les deux peintres, le statut à la fois récapitulatif et atypique qui est le leur dans la production de leurs auteurs respectifs : récapitulatif, au sens où elles interviennent tard dans leur carrière, trois ans avant la mort de Raphaëlle, cinq ans avant celle de Charles; atypique, puisque l'autoportrait de Charles est apparemment le seul qu'ait produit celui qui fut le portraitiste officiel des notables de la République; et que Raphaëlle, bien qu'auteur de quelques autres « duperies » aujourd'hui perdues, est surtout un peintre de nature morte, comme le rappellent sur sa toile les fleurs qui jonchent le sol. Deux toiles également célèbres au reste, autant du moins que la peinture américaine de cette période peut l'être aujourd'hui en France (où on a pu les voir lors de l'exposition *Un Nouveau Monde*, 1984), qui nous intéressent moins ici en elles-mêmes que pour leur lien, cette façon particulière qu'elles ont de se répondre ou de se regarder, et ce qui se dit ou se montre dans cet échange d'une relation entre père et fils ainsi que, en filigrane de cette relation, de la situation du peintre dans l'Amérique de 1820.

Revenons d'abord sur « l'autoportrait au musée », puisque c'est l'œuvre du père et que sa composition est vraisemblablement antérieure à celle du second. Ce tableau manifestement ambitieux — ne serait-ce que par ses dimensions, deux mètres de large sur plus de deux mètres et demi de haut — offre au regard une certaine complexité d'éclairage et de composition, qui peut se ramener à l'opposition entre les deux plans identifiés par le titre, *The Artist in His Museum*. Au premier plan, et au centre de la toile, la figure en pied de l'artiste, campée de trois-quarts, entourée d'un certain nombre d'accessoires plus ou moins attendus (palette, mais aussi oiseau empaillé et ossements), et illuminée sur le haut du crâne et les deux mains par un éclairage vertical dont la source reste cachée, et qui vient également frapper le plancher au devant des pieds. À l'arrière-plan, par-delà le relais d'un second plan occupé par le rideau que tient soulevé la main droite de l'artiste, une perspective écrasée sur le musée, longue salle pourvue de lustres, mais éclairée latéralement par le jour des fenêtres, sur deux murs de laquelle sont alignées des séries de planches ornithologiques, surmontées par des rangées de portraits aux cadres dorés. Dans la profondeur de cette salle s'étagent plusieurs visiteurs : tout au fond, un homme aux bras croisés et à l'allure attentive; un peu en avant, un second homme, coiffé d'un haut-de-forme, tenant l'épaule d'un enfant dont les mains s'arrondissent comme pour manifester le lien qui s'établit dans son esprit entre les explications de l'homme et les planches qu'il contemple; un peu plus en avant encore, sur la gauche et au centre de l'axe vertical du tableau, la femme déjà mentionnée, les paumes redressées dans ce

qui paraît être un geste de recul émerveillé à la vue du gigantesque squelette de mastodonte que nous masque en partie le rideau.

Les données muséographiques fournissent une interprétation cohérente avec l'analyse du tableau. Celui-ci fut peint alors que Charles W. Peale était âgé de quatre-vingts ans, à la faveur d'une commande des administrateurs du musée qu'il avait fondé. Plutôt que comme une autobiographie au sens ordinaire, ce tableau de taille imposante doit, selon Diana Strazdes, « être regardé comme une biographie » [*Un Nouveau Monde* n. 358]. Voici donc, au moins dans le regard qui nous fixe, l'ambition du jeune homme qui, après avoir débuté comme sellier, voulut non seulement devenir peintre, mais promouvoir les arts et les sciences dans son pays. Parti étudier la peinture à Londres chez Benjamin West, le grand exilé et le maître de deux générations de peintres américains, il en revint peintre, sans pour autant céder à deux passions fréquentes chez les élèves de West : l'europhobie et le goût du « grand genre », alternatives plus ou moins efficaces à ce que Neil Harris appelle la « corvée du portrait », longtemps le seul moyen de vivre pour les artistes américains [Harris 56-88]. Tout au contraire, cet autoportrait nous rappelle explicitement que Peale fut un adepte constant et ardent du portrait, seule spécialité à la fois noble et légitime à ses yeux, qu'il eut particulièrement à cœur d'enseigner à sa nombreuse progéniture.

Car s'il est un homme qui mérite le titre de père de la peinture américaine, c'est bien celui qui exerça biologiquement et matériellement ce rôle, et avec quelle obstination. Voici encore Charles Peale, confronté à la précarité d'une profession socialement dévaluée et — dans le contexte démocratique américain — suspecte de compromission avec l'ordre aristocratique du Vieux Monde. Comme s'il y voyait le moyen de s'assurer le succès, ou plutôt une sorte de nécessité sociale, il commence par convertir à son art son frère James, qui aura lui-même quatre filles peintres. Puis il engendre le plus méthodiquement du monde une impressionnante descendance de peintres, dont plusieurs filles, et quatre fils presque programmés par leurs prénoms : Raphaëlle, l'aîné des fils survivants, mais aussi Rembrandt, Titian, Rubens, les trois derniers transmettant le modèle paternel à leurs propres enfants. Plutôt que d'une famille — laquelle pourrait être représentée dans le tableau par la série des visiteurs — il s'agit d'une dynastie, la première et sans doute la plus nombreuse dans l'histoire de la peinture américaine, prolifique en plus d'un sens, et dotée d'une certaine puissance : car ces peintres sont aussi fondateurs et directeurs de musées. Charles Peale, en effet, crée en 1784, dans sa propre maison de Philadelphie, un Peale Museum « d'art et d'histoire naturelle » où, contre un prix modique, l'on vient admirer les œuvres du peintre, à savoir des portraits des notables de la République, mais aussi des spécimens

zoologiques, des costumes indiens, etc. Notons au passage que ce qui fait penser à un bric-à-brac de salle des ventes n'en est pas moins l'un des tout premiers musées du monde, qui précède, certes sur le mode mineur, le Louvre et le Muséum de Paris (1793) comme le British Museum (1803). Son musée servit notamment à Peale d'espace d'exposition et de vente pour ses propres peintures, méthode qu'imitèrent non seulement ses enfants, mais d'autres familles de peintres américains du XIX^e siècle. Méthode certes surprenante d'un point de vue européen, mais pleinement justifiée par les conditions professionnelles précaires de la peinture américaine à l'époque de l'Indépendance.

Cette biographie fort théâtralisée est donc orientée par un double propos didactique et promotionnel, que résumait parfaitement Peale lui-même lorsqu'il énonçait la visée de son tableau : « the Design should be expressive that I bring forth into public view, the Beauties of Nature and Art ». Il s'agissait, comme l'explique Alan Trachtenberg, de montrer — de mettre en scène — le rôle de l'art dans l'exposition d'un ordre de la nature, objectif pleinement atteint dans le tableau par la juxtaposition d'un premier plan associant instruments du peintre et morceaux épars d'un réel brut, non encore assigné à sa place propre par la représentation, et un arrière-plan déployant dans une lumineuse régularité la déclinaison des variétés de la taxinomie; et de mettre en avant du même coup le rôle de l'artiste comme médiateur entre la forme visible et son essence invisible [Trachtenberg 6-9, que l'on consultera aussi pour de nombreux compléments bibliographiques]. Pour Peale, cependant, art et science n'étaient pas seulement une fin en soi, mais aussi les deux voies de cette « culture de l'esprit humain » dont dépendait « que l'on parvienne au bonheur, individuel aussi bien que public », comme il l'écrivait en 1819 à Thomas Jefferson [*Un Nouveau Monde* 354]. Auteur de l'inscription de la « poursuite du bonheur » dans la Constitution des États-Unis, Jefferson partageait avec Peale l'héritage des Lumières, et, dans une République trop vertueuse et jalouse des libertés pour ne pas s'interdire toute politique artistique, la confiance dans l'entreprise du citoyen. C'est aussi cette entreprise et son efficacité qui sont solennellement mises en scène et en lumière dans *The Artist in His Museum*, où brillent au premier plan le regard volontaire et la main gauche, ouverte, du peintre — celui-ci soutenant de sa main droite, comme à bout de bras, un rideau qui sans cela retomberait, comme pour mieux dire ce que le Musée doit à l'œuvre d'un homme et à l'hommage d'un public reconnaissant.

Face à cette apothéose en trompe-l'œil, à cette icône de la réussite sociale du peintre, et à son didactisme taxinomico-illusionniste, il est particulièrement intéressant de considérer le tableau de Raphaëlle Peale, peint sans doute légèrement plus tard. Rappelons tout d'abord que l'aîné et le plus doué

des fils Peale fut aussi, dans sa vie et dans son œuvre, le plus malheureux et le moins conforme au modèle paternel. Alors que ses frères cadets, notamment Rembrandt et Rubens, suivaient la voie artistique et pédagogique tracée par leur père, Raphaëlle se consacra, au vif regret de ce dernier, à la miniature et à la nature morte plutôt qu'au grand portrait. De santé fragile, alcoolique, Raphaëlle devait mourir dans la misère, deux ans avant son père et sans avoir connu la même gloire — même si ses natures mortes, appréciées à l'époque d'un public restreint, en font aujourd'hui le plus important des fils Peale. Aussi est-il intéressant, compte tenu du contraste entre la carrière du père et celle du fils, de comparer la « duperie » de Raphaëlle — son chef-d'œuvre, mais un échec commercial² — à l'autoportrait au musée — autre chef-d'œuvre, mais fruit d'une commande. Par contraste avec l'autoportrait, la *Venus* de Raphaëlle thématise selon nous une équation personnelle qui tient à la fois d'un propos sur l'art du peintre et d'une relation au père.

Dans ce tableau de dimensions plus modestes (soixante centimètres sur soixante-quinze environ), on ne distingue tout d'abord, on l'a vu, qu'une chevelure, un bras et un pied nus, émergeant à peine de part et d'autre d'un linge blanc, dont le relief est creusé et rehaussé par un violent éclairage latéral. Cette « duperie » aujourd'hui très célèbre resta longtemps dans l'oubli, avant de susciter maintes interprétations que rappelle Trevor J. Fairbrother [*Un Nouveau Monde* 217-18]. Redécouvert d'abord sous le titre *After the Bath*, comme s'il s'agissait d'une « baigneuse cachée derrière une serviette », il fut pris pour un témoignage de la pruderie américaine, puis pour une plaisanterie cynique adressée par le peintre à sa femme, qui se serait, selon la légende, « ridiculisée en découvrant qu'on ne pouvait enlever » le linge couvrant ce qu'elle croyait être une scène impudique. On sait aujourd'hui que la *Venus* cachée de Raphaëlle fut inspirée par une *Vénus sortant des eaux* peinte en 1772 par l'artiste anglais James Barry; et l'on considère que la toile représente un tableau recouvert d'un linge. Aussi les critiques contemporains apprécient-ils, outre « le rendu quasi photographique », « l'humour moralisateur » de ce « calembour pictural » : Peale, jouant sur l'habitude des musées de l'époque de protéger les tableaux d'une pièce de tissu, faisait du linge le sujet de sa toile, et l'instrument d'un trompe-l'œil d'autant plus pervers que, censé couvrir une *Vénus* nue, il invitait le geste imaginaire d'un spectateur curieux, tout en renvoyant le public philadelphe à sa propre pudibonderie.

Mais à côté de ces interprétations muséographiques, et dès lors que l'on rapproche la *Venus* de l'autoportrait au musée, on ne peut qu'être frappé dans ce tableau par la présence massive, volumineuse, du linge blanc, sculpté par

2. Il semble néanmoins que plusieurs exemplaires du tableau aient été produits, et que l'un au moins ait été acheté par le collectionneur William Gilmore [*Un Nouveau Monde* 218].

un brillant effet de lumière et d'ombre. Si la moitié inférieure du linge évoque la découpe ample d'une robe de bure revêtant mystérieusement un corps frêle — surtout par contraste avec celui, vêtu de noir, de l'artiste dans son musée — l'ensemble rappelle plutôt un linceul, voire un masque mortuaire, posé sur un corps dont ne subsistent que des fragments. Aussi les fleurs qui jonchent le sol ne sont-elles que l'un des éléments qui rattachent le tableau de Raphaëlle au genre de la nature morte : par contraste avec l'autoportrait au musée, où les signes de mort (oiseau empaillé, ossements) n'empêchent pas la toile d'exhiber une force de vie incarnée par la posture du peintre et la présence des visiteurs, le linge et les fragments de nudité qu'il découvre, ainsi que les couleurs atones du fond, appartiennent à un monde inanimé dont s'exhale une insistante atmosphère de mort. Plutôt qu'un tableau représentant Vénus, le linge blanc suspendu à un ruban argenté ne recouvre-t-il pas un cadavre? À moins que tout au contraire, *Venus Rising from the Sea* ne soit l'image d'une naissance : celle d'une femme, ou plutôt celle du peintre lui-même.

Pour reprendre en effet à un niveau plus général la comparaison des deux toiles, et atteindre ainsi l'équation personnelle dont nous parlions, force est de constater l'analogie formelle entre le linge blanc et le rideau écarlate, et l'opposition rigoureuse de leurs fonctions. Le linge cache, le rideau découvre. Le linge est pudique; le rideau est ostentatoire. Le linge est subtil : « derrière », il n'y a rien, sauf ce que le spectateur voudra y mettre (une baigneuse? une Vénus? un tableau de maître?). Le rideau, on l'a vu, est didactique : derrière, on découvre le musée, et l'on comprend du même coup sa fonction : offrir au public un lieu construit pour la contemplation des synergies entre art et science, ou plutôt des réalisations d'un homme dans ce domaine. Devant le rideau en effet, nous trouvons l'artiste en gloire, pourvu de tous ses attributs, soutenant et éclipsant à la fois son œuvre. Devant le linge, il n'y a rien, rien de plus que derrière, sinon la signature du peintre, détachée en bas à droite sur le fond blanc. Dans sa scénographie redondante, l'autoportrait de Charles dit, déclare l'art du peintre, d'un peintre qui se pensa comme promoteur, protecteur et progéniteur de la peinture. Dans son feint dépouillement, la « duperie » de Raphaëlle ironise — consciemment ou non — sur le didactisme ostentatoire de la peinture de son père, et montre l'art du peintre, d'un peintre qui, en faisant à peu près le contraire de ce que lui recommandait son père, réalisa aussi bien, sinon mieux, que ce dernier l'ambition de la peinture. *The Artist in His Museum* est l'ultime et grandiloquent témoignage de ce qu'on pourrait appeler, en jouant sur une expression de la psychanalyse, la loi du père Peale; *Venus Rising from the Sea*, le fruit éminemment pictural de la transgression de cette loi. Ainsi, Raphaëlle remplit et rompt du même coup le contrat de son nom, par lequel son père avait voulu le prédestiner.

D'où une dernière hypothèse. De tous les prénoms des fils Peale, Raphaëlle est le seul dont le genre soit ambigu. Aussi est-il tentant d'imaginer — par une dernière concession au jeu du trompe-l'œil — la Vénus invisible pourvue d'un corps androgyne, et de voir dans le tableau un autoportrait imaginaire, qui serait la réponse du fils à l'autoportrait du père. En tout état de cause, on conclura qu'en opposant aux ossements préhistoriques et aux portraits d'Américains illustres l'esquisse d'une figure empruntée à la plus classique des traditions picturales européennes, Raphaëlle Peale entrait dans une histoire de la peinture qui n'était plus post-coloniale ni provinciale, jetait le pont tant cherché par les peintres de l'époque entre Europe et Amérique, et inaugurait les jeux de la modernité la plus incisive. Sublime duperie, dont la subtilité n'avait guère de chance d'être perçue dans la Baltimore de 1823.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Harris, Neil. *The Artist in American Society, The Formative Years 1790-1860*. Chicago : Chicago U. P., 1982, 2e éd.
- Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs*. New York : Hill & Wang, 1989.
- Un Nouveau Monde : chefs-d'œuvre de la peinture américaine, 1760-1910*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984.