

Introduction

Près d'une massive sépulture est réuni un groupe de quatre personnages, au sein duquel figurent deux hommes qui, penchés sur l'inscription latine qui s'y trouve gravée, s'appliquent à en déchiffrer la signification. L'un d'eux, se retournant en direction d'une altière silhouette féminine située au bord de la composition et qui pose sur son épaule une main amicale, semble prendre cette femme à témoin de sa lecture. Un tel détail, extrait de la seconde version des *Bergers d'Arcadie* (voir *infra, fig. 8*), à coup sûr l'un des plus célèbres tableaux de Poussin, et aussi celui qui a suscité le plus grand nombre d'interprétations divergentes, non seulement rappelle le motif qui occupait déjà le centre de la première version (voir *infra, fig. 7*), mais n'est pas non plus sans préfigurer, de manière certes plus indirecte mais non moins frappante, *Le Christ et la femme adultère* (voir *infra, fig. 6*). On remarque maintenant un petit groupe de pharisiens en train de s'interroger avec gravité à propos des mystérieux signes que Jésus, selon les termes exacts du Nouveau Testament, dont la peinture est inspirée, vient de tracer au sol. Une semblable scène de déchiffrement, ainsi présente sous une forme voisine dans les trois toiles, nous semble en fait constituer une mise en abyme de la quête herméneutique menée par les spectateurs, cette fois, du tableau même renfermant un tel motif. Peut-être même, lancée à destination de son public, une invitation de l'artiste à décrypter le mystère qui se trouve contenu au sein de la composition.

Ces toiles apparaîtraient donc symboliques de la période qui les a vues naître, où la réception d'un tableau fait souvent l'objet, au-delà de son commanditaire, de discussions passionnées entre ledit commanditaire et ses proches, le plus souvent des amateurs érudits. Évoquant, à propos

d'un tel mode de relation, « une conception aristocratique de la figure comme objet d'exercices herméneutiques sophistiqués » et qui se traduisent par « un penchant élitiste pour l'allusif et le sous-entendu, pour ce que seuls les «initiés» savaient entendre », Salvatore Settis nous rappelle qu'alors « l'image n'est pas seulement un objet de contemplation esthétique ou un thème soumis à l'attention du spectateur : elle invite aussi à discuter *sur* l'image, comme dans un jeu raffiné de miroirs qui irait des observateurs à la toile, de leurs hypothèses subtiles et savantes aux intentions cachées de l'artiste et de son commanditaire¹ ».

Le XVII^e siècle a ainsi vu créer de nombreux tableaux inspirés d'un thème issu de la littérature mythologique autant que des Écritures, obscurs non par accident mais parce que voulus comme tels, et composant le genre qu'on appelait alors, entre autres qualificatifs, « hiéroglyphique ». « Le tableau énigmatique, écrit Jacques Thuillier, est à l'origine une représentation simple [...] Mais cette clarté est trompeuse : sous le thème apparent l'esprit perspicace doit découvrir un autre sujet, bien plus recherché². » Son essor paraît avant tout le fait d'ecclésiastiques, plus précisément des jésuites. C'est que, prenant le contre-pied, en pleine réforme catholique, d'un protestantisme et d'un jansénisme instigateurs d'une morale qui disqualifie le sensible, les membres de l'ordre fondé par Ignace de Loyola non seulement considèrent pour leur part le visible comme étant le moyen privilégié d'accéder à la vérité, mais placent l'image au cœur de leur pédagogie. Dans leurs établissements d'enseignement, la fête de fin d'année est par exemple l'occasion d'un exercice improvisé où les meilleurs élèves, afin qu'au total puisse être démontrée l'excellence de la formation qu'on y dispense, sont invités à expliquer, devant un public formé par leurs proches, des tableaux à énigme dont les auteurs se trouvent être souvent des régents, mais aussi quelquefois de grands peintres. On sait par exemple que Charles Le Brun, l'illustre décorateur de Versailles, ne répugna nullement à travailler pour les pères jésuites.

Dans un essai qui a fait date, Jennifer Montagu³, tout en imputant à son tour le développement du tableau énigmatique à un exercice en honneur dans les collèges mais qui, devenu un divertissement érudit pratiqué en société et jusque dans les colonnes du *Mercure de France* au siècle suivant, a dû exercer un effet « bien au-delà des classes de rhétorique », déplore cependant qu'une telle influence demeure « totalement ignorée des spécialistes ». Elle le définit comme « une devinette visuelle », dont les précédents seraient, « dans les jeux d'après-dîner dont nous parlent Aulu-Gelle et Athénée, les devinettes posées par les Grecs autour d'une table de banquet, quand le vin avait coulé et que la réponse qui emportait la plus grande faveur était celle qui apportait plus de plaisir que de connaissances, et dispensait plus d'esprit que de sagesse ». Et surtout, Montagu précise que « l'énigme type était la représentation plus ou moins évidente d'une scène de l'histoire sacrée, profane ou mythologique, mais dans laquelle *un esprit initié pouvait trouver une référence cachée à un objet radicalement différent du sujet apparent* ».

Or nous estimons que le regret exprimé par l'historienne de l'art à propos de la méconnaissance de la marque exercée par le tableau énigmatique en général peut tout à fait s'appliquer, et peut-être *a fortiori*, à l'œuvre de Poussin. À propos de la quête des sens cachés qui invitait en général les membres de tel ou tel cercle savant à faire assaut d'esprit, Marianne Cojannot-Le Blanc juge en effet que « [sa] peinture se prêtait presque idéalement à pareil jeu. Il est ainsi assuré que le peintre sollicitait une source textuelle au-delà des quelques lignes que vise la représentation d'un sujet bien circonscrit, et qu'il a pu faire de ses tableaux un véritable discours crypté⁴ ».

Paraissent cependant bien isolées les recherches entreprises de nos jours par des analystes comme cet auteur, à propos d'une toile singulière, ou encore Françoise Graziani, dans une perspective théorisante. Cojannot-Le Blanc donc, se penchant sur *Le Ravissement de Saint-Paul*, dans lequel elle distingue en profondeur une expérimentation

des limites de la peinture, estime que le recours au mode énigmatique et la création d'œuvres offrant plusieurs niveaux de sens envisageables se justifiaient par le fait qu'« en ce langage résidait, dans l'esprit de tous les peintres et particulièrement dans celui de Poussin, la perfection de la peinture d'histoire⁵ ». Pour Graziani⁶, Poussin – selon la leçon administrée par le poète italien Marino, qui la devait au Tasse, l'auteur renaisant de *La Jérusalem délivrée*, et lui-même à Philostrate, le sophiste grec du III^e siècle – a introduit une nouveauté radicale dans le débat entre poésie et peinture, et qui consiste à traiter les fables sur le mode non pas représentatif mais *herméneutique*. Une partie de sa méthode – et cette observation vaut tout particulièrement pour les toiles que nous envisagerons au cours du présent essai – reviendra ainsi à juxtaposer dans l'espace d'un même tableau des figures provenant de sources hétérogènes qu'il appartiendra au spectateur de distinguer, mais entretenant à ses yeux de secrètes similitudes.

Au total, une telle méconnaissance de la place occupée par l'énigme dans l'œuvre de Poussin apparaît, d'abord, assez étonnante puisque l'artiste classique a dû avoir, dès ses débuts parisiens et surtout durant les quelque quarante années qu'il passa ensuite à Rome, maintes occasions de nouer des relations avec les milieux jésuites : comment la critique a-t-elle pu ne pas explorer toutes les probables implications esthétiques de ce long compagnonnage ? Ensuite et surtout, elle est regrettable, en ceci que la connaissance des mécanismes du genre mystérieux tel qu'il se trouve pratiqué dans les toiles de l'artiste permet de lever une bonne partie des « obscurités » et autres « ambiguïtés » soulignées, et quelquefois déplorées, par les exégètes, voire de percer leur véritable portée, ainsi que nous allons tenter de le montrer.

Il convient cependant de noter que, pour ce qui est de ses toiles relevant en totalité du genre énigmatique – nous laissons de côté les œuvres n'offrant qu'une part de mystère, portant par exemple sur l'identification d'un

des personnages –, elles se limitent, selon nous, à une série assez restreinte, d'une dizaine de compositions, peut-être une douzaine, et ce sur un total (soit l'ensemble de l'œuvre peint de l'artiste) d'environ cent trente tableaux. Il est de même tout à fait frappant de voir que de telles peintures se concentrent sur les années 1648-1653, lesquelles marquent un stade déjà avancé de la pratique de l'artiste, comme si elles représentaient une sorte d'aboutissement de toute sa création, mais incluent en revanche des peintures aussi célèbres qu'*Eliézer et Rébecca* ou encore *Le Christ et la femme adultère*. L'ultime toile de Poussin, elle aussi assez obscure, *Apollon amoureux de Daphné* (1664/1665), souvent regardée comme son testament artistique, et que nous tenterons là aussi d'élucider, représente donc une sorte de surgeon tardif.

Notes

1. SETTIS, 1987, p. 124.
2. THUILLIER, 1988, p. 88.
3. MONTAGU, 1968, p. 307 et 308 (c'est nous qui soulignons).
4. COJANNOT-LE BLANC, 2012, p. 144.
5. *Ibid.*, p. 158.
6. GRAZIANI, 1996, p. 368-370.