

Louis Marin

*Fragments d'un parcours dans les ruines de Poussin*

On lit dans Vitruve qu'un des trois modes de représentation de l'architecture est l'ichnographie : le dessin du plan, le géométral de l'édifice. Dessin, dessein : cette graphie, cette écriture ou inscription sur la feuille de papier de l'architecte est la base de son projet, de la construction à venir qui se dressera sur le sol ainsi marqué, à l'origine. Perrault dans sa traduction, annote Vitruve pour donner l'explication étymologique du terme «ichnographie». Du grec *ichnos*, empreinte. Le plan sur le sol au ras de sa surface n'est autre que la trace que laisserait l'édifice détruit par le temps, les violences des météores ou celles des hommes : le plan, dessin primitif du projet de construction est sa ruine; équivalence structurale parfaite où le passé et l'avenir se télescopent, l'origine et la fin s'annulent, à la condition toutefois que le temps, la nature ou les hommes poussent leur fureur au comble de ne pas laisser poindre au-dessus de la surface le moindre mur, la moindre colonne, la plus petite pierre sur pierre. Comble non pas négatif, mais neutre : la trace du mur, l'empreinte de la colonne, la marque de la pierre comme une écriture. Le plan, l'ichnographie est une ruine propre, le propre de la ruine où se révèle à l'œil archéologue le dessein raisonné, la structure ordonnée, le rythme du projet. Le temps dans cette structure de présence (ou de représentation) hésite entre deux orientations : flux ou reflux, vers l'origine ou la fin. Peut-être en est-il ainsi avec les ruines dans les tableaux de Poussin.

Dans un texte écrit en 1936 en hommage à E. Cassirer «The Notion of Transience in Poussin and Watteau», Panofsky évoque la représen-

tation des ruines chez Poussin qu'il compare à certaines œuvres flamandes pour noter que la ruine poussinienne n'est pas une ruine, soit une reste, un vestige présent d'un passé avec toutes les valeurs «romantiques» ou «pittoresques» du change («transience») que le passage du temps importe dans les choses qu'il frappe. La ruine poussinienne n'est pas une architecture détruite dont le tableau exhiberait les restes. Elle est, dans l'orgueil de sa présence et non dans la mélancolie de la durée, une idée d'architecture, une essence qui se présente sous la forme d'un vestige. Pour que l'objet architectural assume cette présence a-temporelle, il faut simultanément qu'il montre les marques par lesquelles il a cessé d'être un objet d'usage, un édifice de culte, un temple, une demeure, les signes qu'il s'est dépouillé de son caractère empirique et utilitaire; marques négatives d'une ascèse temporelle, signes que le temps, la nature, les hommes, l'histoire ont passé sur lui, sont passés par lui et en lui, le décapant de ses valeurs fonctionnelles, pour montrer sa structure essentielle, son universalité architectonique. Objet architecturé dé-construit, il découvre qu'il est une construction spirituelle. L'édifice n'est plus un palais, la demeure est désertée de ses habitants, le temple n'abrite plus la statue divine, mais l'œuvre se montre elle-même dans la puissance de ses volumes et de ses lignes de force, elle se découvre parce que ruinée comme idée de pure beauté.

Se demander au début de ce parcours, en généralisant dans un autre langage la remarque de Panofsky si les ruines d'architecture chez Poussin ne construisent pas, n'architecturent pas les représentations de peinture qui les montrent au regard, pour lui offrir ainsi le pur plaisir de la contemplation, pour lui donner en prime de plaisir, sublime, la théorie. Découvrir dans la «ruine» que le tableau représente la figure métaphorique de la puissance constructrice de la représentation poussinienne. La même figure, à la fois trace et vestige de la déconstruction du temps sur l'œuvre humaine, et tracé constructeur, structure-matrice de l'œuvre du peintre qui l'assume. (...)

S'arrêter un moment, attentivement devant le *Triomphe de David* à la Dulwich Gallery, à Londres, à première vue, un magnifique tableau d'histoire : entré par la coulisse de droite, sur la scène de son triomphe, le jeune David s'avance vers la gauche portant, fichée sur un bâton, la monstrueuse tête de Goliath; trompettes et buccins le précèdent et soldats aux casques empanachés; un cavalier sur un cheval blanc le suit, entre deux rangées de spectateurs qui l'acclament en commentant son exploit : guirlandes de femmes, d'hommes et d'enfants au premier plan, sur le sol de scène; et au troisième plan, juchés sur la base monumentale d'un temple, entre trois colossales colonnes cannelées, trois groupes de femmes et de vieillards. Une double scène de contemplation qu'un puissant

dispositif architectural construit et que la demi-arche à gauche, au fond, articule plastiquement, dans le plan du tableau. Le tableau d'histoire nous fait assister par cette «construction» que supporte l'architecture qu'il représente, à la transformation du récit en discours, de son histoire en éloge de l'événement ou, pour parler grec, de la diégèse en épideixis. Le récit de l'affrontement du géant ennemi par le berger glisse dans la mémoire collective par son reste, la tête coupée où la pierre de la fronde s'est inscrite, mémoire dont le présent défilé dresse le monument, entre les deux registres de spectateurs enthousiastes — registre inférieur «de dos», supérieur «frontal» que l'habile mise en scène du peintre construit dans une face à face spéculaire. Mais où donc est la ruine ? Sans doute le temps se marque dans l'architecture de cette scénographie à ces discrètes fissures entre les blocs de pierre, à cet accident qui entaille le marbre d'un éclat. Voici cependant au tout premier plan, dans l'angle inférieur gauche de la toile, un objet-fragment que son invraisemblable présence signale au regard, un morceau détaché de pierre façonnée, que l'architecte reconnaît comme celui d'une corniche à denticules, tombée d'un entablement que le cadre du tableau déroberait au regard; renversé, dans une abstraite, une austère évidence : objet-ruine, figure de figure qui est en quelque manière le signe-matrice de la construction du tableau par la «déconstruction» d'un objet qu'il représente. Par sa position, avec ses six modillons alignés pointant les six groupes de spectateurs, trois en bas, trois en haut que scande l'architecture construite de la double scène, le fragment, métonymie de quelque édifice ruiné est la métaphore de l'architectonique de la représentation et l'instrument de son interprétation : la transformation d'un récit d'histoire en monument de mémoire. (...)

Dans *la Peste à Ashdod* (1630-1631) du Louvre, le fragment d'architecture paraît avoir une toute autre fonction : non plus architectonique mais modale. Peut-être faudrait-il dire qu'en deux lieux du tableau, l'architecture devient Musique. Dix-sept ans plus tard, le 24 novembre 1647, Poussin expliquera savamment à Chantelou ce qu'il en est des divers effets du tableau «en la représentation des sujets qui se dépeignent. Nos braves anciens Grecs inventeurs de toutes les belles choses trouvèrent plusieurs modes par le moyen desquels ils ont produit de merveilleux effets...» De la variété de composition, continue Poussin, «naissait une certaine différence de mode... d'où procédait une puissance d'induire l'âme des regardants à diverses passions». Citant *les Institutions Harmoniques* de Zarlino, le maître évoque, pour Chantelou, divers modes musicaux dont le dorique et le phrygien. Le premier «stable, grave et sévère», le second, «véhément, furieux... et qui rend les personnes étonnées.» Ordres architectoniques des édifices, compositions proportionnées des figures et des couleurs, modulations artificieuses de la voix dans la parole poétique,

avec les modes, les arts s'unissent pour produire, chacun dans leur champ spécifique, un irrésistible effet sur celui qui écoute, lit ou contemple. Ainsi dans *la Peste à Ashdod*, où la ville frappée par le malheur divin offre au regard avec ses bâtiments de décor, sa propre histoire monumentale, religieuse, politique et civique où se résume celle de l'architecture antique et moderne. Mais dans cette histoire pétrifiée, une autre histoire est mise en scène, l'événement de la punition et de la mort et son «merveilleux effet» d'épouvantement furieux et très sévère : cadavres de puanteur, corps mourants, terreur et étonnement des vivants en instance de mort. L'idole de marbre s'est écroulée, décapitée, main brisée, au second plan gauche. Un rat chemine sous un bas-relief. Au premier plan s'entassent et s'agitent morts et vivants entre une base de colonne corinthienne sur le sol et pourtant en équilibre instable à droite et un fût cannelé renversé sur lequel s'appuie la figure du désespoir. Musique «de paroles dures, âpres et déplaisantes.» Fragmentation véhémement d'une colonne : la ruine donne ici à l'œil un ton singulier; au regard, un mode spécifique; à l'âme, la passion du tableau. Pathos de mort et de violence. (...)

(...) Entre Dresde et Londres, *l'Adoration des Mages et des Bergers* : un même décor d'une noble ruine romaine sur laquelle vient s'articuler une charpente de bois réduite pour l'essentiel à ses voliges, poutres et soliveaux. En ce temps-là, règne Tibère César et l'empire est au comble de sa puissance et Marie enfanta son fils premier né et elle le coucha dans une crèche parce qu'il n'y avait pas de place pour elle dans l'hôtellerie; en ce temps-là, Hérode est Tétrarque de Galilée et les Mages venus d'Orient demandaient : «Où est le roi des Juifs qui vient de naître ?» Dans les deux histoires, la ruine, loin d'être vestige d'un passé, anticipe l'avenir d'un présent : la fin de la Rome païenne et la construction de bois qui s'y surajoute, en la «bricolant», est l'annonce d'un autre empire, celui de la religion des humbles, celui du dieu des déshérités, devant lequel tous les puissants de la terre plieront le genou : le double décor de la ruine et de la structure, de leurs matériaux propres, pierre et bois, énonce les figures exégétiques des sujets que les deux tableaux représentent, Nativité et Épiphanie; elle «figurativise» leur iconographie herméneutique sous l'aspect du temps; le passé comme vestige de l'histoire profane est, par le présent d'une construction, l'avenir de l'histoire sainte; nous contemplons dans les deux œuvres réalisé dans l'image, le paradoxe de l'ichnographie. Toutefois Poussin module entre les deux œuvres une variation qui n'est pas simplement un trait de l'évolution stylistique du peintre. L'articulation de la ruine et de la structure définit dans chaque cas un tracé constructeur de l'espace de représentation du tableau : dans *l'Adoration des Mages*, ce tracé creuse le plan vers un lointain que «figurent» trois chameaux. Le signe de cette fuite exotique est le fût de colonne

renversé à droite dont les cannelures visent ce lieu éloigné. Voyage dans l'espace du tableau comme il le fut dans celui de l'histoire. Et toute l'agitation du déplacement de l'orient en Galilée, s'étendue avec le mouvement des figures du premier plan vers la prosternation devant l'enfant-Roi, à la mesure du trajet de la flèche du regard vers l'au-delà temporel et spatial de l'horizon, lancée par l'instante structure dans la ruine. Dans *l'Adoration des Bergers*, le tracé du détruit et du construit déploie l'espace en des plans parallèles au plan du tableau. Deux triangles rectangles à sommet inversé : celui de la charpente où volètent les anges-putti vers la gauche, celui des figures humaines tendues vers l'enfant-Dieu à droite. Les lointains sont encadrés par les deux colonnes doriques à chapiteaux épannelés et par la poutre de bois comme un tableau en toile de fond centrale d'où sortiraient deux figures de face à la rencontre du regard; deux bergers qui le renvoient à lui-même dans le plan, sommets discrets d'une pyramide figurative qui donne au tableau son assise verticale plane.

(...) *Saint Matthieu et l'Ange, Saint Jean à Patmos*, Berlin-Chicago. J'ai suggéré il y a un instant, au mépris de l'histoire de l'art et des styles, de la chronique des moments et des périodes, de coupler les deux *Adorations des Mages et des Bergers* de Dresde et de Londres, comme des tableaux de ruine et d'architecture en situation de variation, tant dans le représenté que dans la représentation. *Saint Matthieu* et *Saint Jean* constituent une véritable paire. Les deux évangélistes écrivent, Matthieu sous la dictée lumineuse de l'Ange, Jean comblé par une vision intérieure, dos tourné à l'aigle qui s'éloigne dans l'ombre, l'un et l'autre entourés de fragments d'architecture comme si le lieu privilégié de l'écriture sainte, l'espace du poème de la révélation ne pouvaient être qu'un champ de ruines. Pour Matthieu, les vestiges du temple ou du palais sont posés dans un désordre immobile de tremblement de terre sur la rive d'un fleuve paisible, si calme qu'il ne semble pas couler entre ses deux berges. Jean est assis dans le désert d'une nature sauvage à chênes-liège et à buissons; la terre s'ouvre sur des antres parfois maçonnés en tombeaux; une sombre ceinture de végétation clôturé hermétiquement le lieu de la méditation qu'un sentier à peine frayé parcourt. Fragments de fûts de colonnes renversées, de dalles de soubassement bousculées. Un même devenir-pierre du bloc architecturé, une même palingénèse de l'art à la nature anime les premiers plans des deux tableaux en contrepoint avec l'eau qui ne coule pas pour l'un et avec la terre de l'origine matérielle pour l'autre. «Faire du Poussin sur nature, disait Cézanne, traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône...» Faire du Cézanne sur l'architecture, semble proposer Poussin. Trouver par les ruines de l'art, fûts de colonne, piédestaux, dalles et blocs façonnés, l'architecture du monde visible, la nature architecte. Dans le *Saint Matthieu*, un piédestal dressé s'enfonce dans la terre;

dans le *Saint Jean*, un autre à section cruciforme debout en surgit : double mouvement de la symbiose organique de l'être du paysage et du tableau de peinture par le fragment. Dernière variation entre le couple des deux œuvres : au fond du *Saint Matthieu* la rivière par reflux (pour l'œil) de ses méandres conduit à une ville ruinée; dans le *Saint Jean*, temples et obélisques se dressent intacts derrière le rideau d'arbres jusqu'au bord d'un mer incertaine où l'œil discerne demeures et palais des hommes. (...)

(...) *La mort de Saphire* (Louvre, Paris). Le sujet que met en scène Poussin est d'une rare violence. Il faudrait ici citer les *Actes des Apôtres* 4 - 34, 35 et 5, 1-11. Dans la première communauté chrétienne, «tous ceux qui possédaient des terres ou des maisons les vendaient, apportaient le prix et le déposaient aux pieds des Apôtres. On distribuait alors à chacun suivant ses besoins.» Ananie d'accord avec Saphire sa femme vendit une propriété mais «il détourna une partie du prix, de connivence avec sa femme et apportant le reste, il le déposa aux pieds des Apôtres.» «Ananie, dit alors saint Pierre, pourquoi Satan a-t-il rempli ton cœur que tu mentes à l'Esprit Saint?... Ce n'est pas à des hommes que tu as menti, mais à Dieu». En entendant ces paroles, Ananie tomba et expira... Trois heures après, Saphire qui ne savait rien, entra. Pierre l'interpelle... «Comment... avez-vous pu vous concerter pour mettre l'Esprit à l'épreuve? Entends à la porte les pas de ceux qui ont enterré ton mari; ils vont aussi t'emporter». A l'instant même, elle tomba à ses pieds et expira. Et le narrateur d'ajouter : «Une grande crainte s'empara alors de l'Eglise entière.»

Poussin a choisi de représenter cet ultime moment : index pointé, le bras tendu du chef des apôtres «performe» la chute, réalise la mort de Saphire. La femme est à terre, expirante, entourée d'hommes et de femmes du peuple; Pierre, debout sur la plateforme à deux degrés du portique de Salomon où il est écrit qu'il se tenait avec Jean et Barnabé. Deux groupes de figures donc à droite et à gauche séparés par le foudre de la mort : la violence irreprésentable de cet écart, un puissant dispositif architectural l'assume; une double succession de solennelles «fabriques» accompagnée de la scansion d'édifices désertés de présences vivantes une perspective urbaine que de minuscules silhouettes humaines ponctuent jusqu'à un monumental escalier montant vers la façade d'un palais que domine une muraille de rochers couronnée des deux tours d'une forteresse. Imaginer une ville de palais intacts que le temps et l'histoire n'ont même pas effleurés; une ville toute neuve; splendeur glacée d'édifices qui seraient des ruines sans destruction, sans marque de temps, sans empreinte d'histoire; architecture idéale, essence pure qui ignore la vie et la mort, neutre ascétique d'une hypostase constructive.

Cependant, au deuxième plan au centre de la perspective urbaine, une scène interrompt la violence insoutenable : un homme se penche avec un large geste d'accueil vers une femme assise, au bord d'une pièce d'eau. Un apôtre au lieu de faire mourir, guérit une paralytique. Peut-être n'est-ce point un hasard si auprès d'elle s'alignent quelques fragments de pierre : le cylindre d'un fût de colonne, un parallélépipède façonné, une dalle et quelques blocs en reste de leur taille. Vestiges inutilisés de l'activité des bâtisseurs de la Ville, débris d'une édification achevée, parfaite, présentés là entre le passé du chantier de construction et le futur du champ de ruines, à l'instant même du retour à la vie, à l'instant même où la mort frappe. Or c'est précisément en ce lieu, en cet intervalle que la profondeur vide de l'espace urbain, que les deux rangées de palais avaient construite se replie dans le plan du tableau pour provoquer l'œil du spectateur à une étrange ambiguïté : l'index tendu de Pierre qui, dans le récit représenté, il y a un moment, lançait la mort sur Saphire, voici que cet index désigne sur le plan de représentation la femme assise; il indique le miracle de la guérison et de la vie dans les débris oubliés de l'entreprise constructive. Il pointe le paradoxe du temps de la ruine. (...)

Louis Marin