

Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin

On lit une lettre, un poème, un livre : qu'est-ce que lire un dessin, un tableau, une fresque ? Car si le terme lecture est immédiatement approprié au livre, l'est-il au tableau ? Si, par extension de sens, on parle de lecture à propos du tableau, la question se pose de la validité et de la légitimité de cette extension. Cependant, même simple figure de langage ou abus de terme, il n'en reste pas moins qu'une page écrite est lecture d'une part, tableau et vision d'autre part, le lisible et le visible ont des frontières et des lieux communs, des recouvrements partiels et des chevauchements incertains. C'est à l'exploration de ces frontières et de ces lieux que cet exposé est consacré — à travers la comparaison implicite que l'expression « lecture d'un tableau » renferme.

Cette entreprise me paraît avoir trois caractéristiques : la première est de poser le caractère opératoire d'une comparaison entre lecture de la page écrite et lecture du tableau : ceci signifie que non seulement elle peut être valide ici ou là mais qu'en outre elle apprend quelque chose sur cet objet de vision qu'est le tableau et de plus, que par un effet en retour, elle apprend quelque chose sur ce qu'est la lecture d'une page ou d'un livre, permettant en particulier de prendre en compte ce qui, dans la page écrite ou imprimée, déborde la lecture même par des

éléments et des effets de visualisation ou d'iconisation qui, pour être « marginaux » ne sont point innocents.

La seconde caractéristique est de viser à instituer des niveaux et des champs théoriques où ressemblances et différences entre les deux lectures sont pertinentes : d'une simple « manière de parler » courante dans la critique et le discours sur l'art (lexique d'un peintre, syntaxe d'un tableau, langue picturale, etc...) ce travail vise à passer à une méthode de recherche sur les rapports entre littérature et peinture et plus précisément le lisible et le visible dans le tableau et dans le texte, en établissant les niveaux et les champs de pertinence d'un discours.

La troisième caractéristique de mon entreprise est enfin de s'interroger sur les dimensions où jouent diversement ressemblances et différences entre lecture d'une page et lecture d'un tableau, où se lient et s'opposent diversement le lisible et le visible dans le tableau.

Je voudrais ici évoquer rapidement et de façon programmatique à partir de ces trois caractéristiques les questions et les problèmes que pose la notion même de lecture quand elle est appliquée à l'œuvre de peinture et tout d'abord le problème fondamental : y a-t-il du lisible dans le tableau ? Et en quoi consiste-t-il ? Des signes au sens d'éléments discrets et identifiables dont on pourrait construire le système, ensemble articulé et structuré d'unités en nombre fini ? S'il y a des signes dans le tableau, sont-ils « lisibles » ? Ne peut-on se demander si ces éléments, formes et/ou figures, sont des unités en dehors de l'énonciation langagière qui les déclare, ou pour parler le langage de Peirce, si le *representamen* iconique a qualité de signe indépendamment de l'interprétant verbal qu'il détermine, le problème étant alors de s'interroger sur cette relation de détermination, sa force et sa validité.

Deuxième problème, de plus vaste portée encore, qui découle de la recherche méthodique, à laquelle je faisais allusion, sur niveaux et champs théoriques de pertinence de la notion de lecture appliquée au tableau : lire n'est pas une activité simple ; du dictionnaire seulement — sans recourir aux travaux de psychologie appliquée ou expérimentale — on peut extraire trois directions de sens qui nous importent ici directement. Lire, c'est d'abord reconnaître une structure de signification : que telle forme, telle figure, tel trait, est un signe, qu'ils représentent quelque autre chose sans que l'on sache nécessairement quelle est cette autre

chose représentée. C'est ainsi qu'on regarde d'ordinaire les tableaux, ajoutent les logiciens de Port-Royal à leur définition du signe. Ce regard là sur le tableau est, pour Port-Royal, « immédiatement » lecture et cela, eu égard à une double définition pré-supposée et implicite 1) de l'idée de signe comme représentation et 2) du tableau de peinture (ou de la carte de géographie) comme l'idée d'une chose dont toute l'impression dans l'esprit n'est que de représenter l'idée d'une autre chose. Lire, c'est ensuite comprendre ce qu'on lit, doter cette opération de re-connaissance de la structure de signifiante, d'une signification. Si l'on regarde d'ordinaire un tableau comme un signe (une chose en représentant une autre), lit-on pour autant ce signe, c'est-à-dire comprend-on la signification de ce signe ? Le tableau est-il un « énoncé » pictural, quelque chose comme une phrase, une proposition, un jugement, pour parler le langage des classiques ? Si oui, y a-t-il dans le tableau quelque partie qui assumerait la fonction du verbe, du sujet ou du prédicat ? Lire, c'est enfin et aussi déchiffrer, interpréter, viser et peut-être deviner le sens d'un discours. La peinture l'est-elle ? En provoquant à la lecture n'assume-t-elle pas un statut proprement discursif ? Est-elle ce discours d'images dont les figures devraient être analysées, sinon comme des signes, du moins comme des tropes ? Ces dernières remarques me conduisent directement au troisième problème que je voudrais soulever et auquel je voudrais, dans cet exposé, me tenir, problème issu de ce que j'ai appelé les dimensions historiques et culturelles de la « lecture » du tableau. Est-ce que lire un tableau de peinture ne revient pas, (comme l'écrivait Meyer Schapiro) de la basse antiquité au XVIII^e siècle en Occident à lire dans le tableau le récit que le tableau a eu pour visée de traduire en « image visuelle » ? Et du même coup, tous les problèmes posés par l'expression lecture des tableaux ne sont-ils pas plus ou moins insidieusement formulés à partir de cette tradition, ne serait-ce que pour souligner les écarts, les distances, les ruptures par rapport à elle ?

Selon cette tradition, on devra dire que l'artiste lui-même pour peindre son tableau a lu un texte et que le spectateur, pour voir « vraiment » le tableau, doit lire le tableau comme ce texte. Si le peintre a dû lire un livre, un texte, des mots, des phrases pour peindre, pour faire voir, le spectateur doit « lire » le tableau pour voir ce dont le texte parle (que le tableau traduit, auquel il renvoie ou réfère).

Mon exposé se situera dans ce champ historique : il sera plus précisément le commentaire d'une lettre de Poussin qui a déjà fait couler beaucoup d'encre, la mienne en particulier ². Je commenterai ce texte à la fois en lui-même pour le comprendre mais je m'en servirai aussi comme d'un instrument heuristique en forçant parfois son commentaire dans ses ambiguïtés et ses obscurités mêmes pour mettre en place la problématique historique d'une pratique lettrée : celle de la lecture du tableau.

J'ajouterai qu'un tel commentaire, qu'une telle lecture commentée de cette lettre de Poussin ne me paraît pas déplacée dans une rencontre consacrée à la lecture et à ses pratiques puisqu'il s'agit d'une lettre écrite par un peintre concernant un de ses tableaux dont elle constitue, si l'on peut dire, le protocole explicite de la lecture dans toute la complexité de ce terme que j'évoquais il y a un instant et qu'au point central de la lettre est soulevée la question du rapport entre lecture et vision, entre lisibilité et visibilité, entre « texte lu » et « tableau regardé » dans une formule remarquable : « Lisez l'histoire et le tableau » dont il s'agira de maintenir historiquement la force de programme théorique et pratique concernant la peinture, tout en soulignant ses ambiguïtés.

Il s'agit donc d'une lettre du peintre à son client et ami Chantelou, lettre qui annonce à ce dernier l'envoi d'un tableau, la *Manne*, de son tableau... « Je ne vous importunerai point de longs discours : je vous aviserai seulement que je vous envoie votre tableau de la *Manne* par Bertholin, courrier de Lyon : Je l'ai enchâssé diligemment et crois que vous le recevrez bien conditionné ». La lettre double donc le tableau ; le texte, l'image pour énoncer et annoncer sa transmission comme objet de valeur à d'un destinataire à un destinataire, de Poussin, sujet, auteur peintre du tableau et écrivant la lettre à Chantelou, spectateur privilégié, client, commanditaire du tableau, désormais son propriétaire et lecteur de la lettre. Tous les termes de notre problème sont ici réunis et en particulier, d'ores et déjà, cette double scission du peintre et du spectateur en écrivain et en lecteur. Cependant il n'est pas tout à fait vrai que la lettre double le tableau ; elle ne l'accompagne pas : elle le précède et l'annonce. Elle en parle et tout d'abord, pour dire son nom : *la Manne*, nom propre du tableau qui lui donne son titre et le constitue dans sa pure singularité. Mais ce nom du tableau, c'est aussi son sujet ; son titre est aussi celui d'un récit que le tableau raconte. « Votre

tableau de *La Manne* veut dire : « le tableau que j'ai peint, moi Poussin, pour vous Chantelou et qui raconte l'histoire de la Manne » (sous entendu : que vous connaissez déjà). Ce mot *La Manne* est donc à la fois nom propre, titre, phrase nominale, énoncé d'un sujet, abréviation d'un récit qui, une fois lu par Chantelou, tient lieu du tableau absent. La lecture du tableau, c'est d'abord la lecture d'un nom et d'un titre c'est-à-dire d'un auteur et d'un sujet. Il est une question remarquable que posait Klee : comment un tableau accède-t-il à son nom ? Comment un nom advient-il au tableau ? Première ou ultime rencontre avec le langage où le tableau se constitue comme sujet : ce n'est pas par hasard que, pour Poussin, le nom propre du tableau soit lui-même un nom et un nom propre : mais ce nom qui le nomme dans sa singularité en même temps le renvoie à une série, à un genre, à une classe : la série de toutes les *Mannes* peintes avant celle de Poussin, le genre de la peinture religieuse, la classe de la peinture d'histoire et, du même coup, avec cette première lecture du tableau comme un nom, toute vision se trouve annoncée et prévenue ; toute vision va se trouver provoquée à la lecture : d'un récit (le nom du tableau s'annonce comme le nom d'un épisode de l'histoire du peuple juif), d'un récit religieux (l'Ancien Testament) et à la lecture d'un tableau d'un récit d'histoire sainte, donc d'une histoire de la peinture autant que de la peinture d'histoire. A contrario, on peut se demander quels effets de vision et de lecture naissent de tableaux contemporains dont le nom, le titre est « sans titre » ou de tableaux qui n'ont pas de titre sinon le nom du peintre ou sa signature : non plus *voire* tableau de la *Manne* mais *voire* Pollock.

Le tableau de Poussin, c'est d'abord un nom qu'il écrit dans la lettre qu'il adresse à Chantelou, un nom que Chantelou lit, et ce nom supplée à une absence et à un désir de voir du même Chantelou. Pour Chantelou, *lire* la lettre de Poussin et le nom de son tableau, c'est en « quelque sorte » déjà le voir, c'est-à-dire, d'une certaine façon, déjà entrer en sa possession. La lettre, le *texte* de la lettre, son écriture apparaissent ainsi comme sa contemplation différée et si contempler le tableau, c'est s'en délecter, comme dirait Poussin, alors lire la lettre et le nom du tableau, c'est avoir le bénéfice d'une prime de plaisir par le texte, *en sus*. Ainsi souvent, (il faudrait généraliser, en apportant nuances et précisions), le discours qui dit le tableau, qui le parle, même en sa « présence », qui, par là même, dit une lecture du

tableau en le faisant accéder au langage, n'a d'autre fonction que de combler une absence, un manque dans l'image même ou de récupérer un défaut consubstantiel à l'image.

En manière de confirmation par conjonction et contraste, je voudrais ici citer un texte intéressant que Poussin connaissait et qui fut très lu au XVII^e siècle, *les Tableaux sacrés* du P. Richeomme (1601)⁴. Celui-ci évoque une telle confrontation de l'image et du discours : « La peinture muette sera pour vos yeux ; le narré, pour vos oreilles et l'exposition de l'un et de l'autre servira à vos esprits. » Le P. Richeomme ici souligne pour la Reine Marie de Médicis les bienfaits de son livre, illustré d'images, « une peinture triple de pinceau, de parole et de signification. » Le destinataire privilégié du livre est placé par cette préface entre une image qu'il regarde — l'image illustre le récit par sa présence matérielle au texte auquel elle est liée — et un récit qu'il écoute — on aura remarqué qu'il ne *lit* pas le récit mais l'entend *in praesentia*⁵ — pour s'approprier dans cet intervalle, une signification utile à son esprit. Mais tout à la fin de son livre, le Père Richeomme qui veut lier « le figuratif » au « littéral » pour mieux expliquer les mystères de l'Eucharistie⁶, ajoute cet avertissement : « S'il y a quelque chose es tableaux gravés (les *images*) qui ne corresponde pas aux tableaux parlants (les *récits*), le lecteur suppléera le défaut de peinture, s'il lui plaît, la corrigeant avec la parole du texte qu'il suivra en tous comme meilleur guide au sens de l'histoire. » On notera dans cet avertissement la prééminence du texte lu (la parole du texte) et entendu, de sa parole vive et de son écoute sur la peinture dont le défaut est à la fois un manque (d'où la suppléance de ce manque par le lecteur du texte) et une déviance, une erreur (d'où la correction de cette erreur avec la parole de l'histoire). On notera également qu'images et récits sont nommés des *tableaux*, mais où la peinture est une espèce d'écriture (tableaux gravés) et l'écriture, une espèce de parole. Ce point est important historiquement et culturellement ; le texte écrit a une présence *visuelle* comme l'image : la page imprimée est visualisée comme tableau à l'égal de l'image, sinon comparable à elle, dans de nombreux textes de préfaces et d'avertissements jusqu'à la fin du siècle et sans doute au-delà. Mais inversement, si l'on peut dire, l'image est un tableau *gravé* tandis que le texte écrit est un tableau *parlant*. Avec le premier certes sont désignées la gravure et l'estampe sur bois ou cuivre, etc., mais, par là même, le tableau

est une forme d'écriture ou tout au moins d'inscription qui a ses caractéristiques et ses propriétés spécifiques mais qui l'apparentent néanmoins au texte écrit ou plutôt lu ou lisible. De son côté le texte écrit est un tableau parlant : sans doute est-il lu mais le propre de cette lecture — sans que soit oubliée la caractéristique visuelle de la page imprimée — est moins d'être une opération de la vue qu'une opération de la parole et de l'écoute.

On notera enfin que si la parole du texte est le meilleur guide du sens, c'est qu'il y a une hiérarchie entre la lecture du texte et la vue de l'image et que la première domine la seconde. Toutefois la suppléance du défaut de l'image par la lecture est laissée à la discrétion du lecteur. La recherche du sens de l'histoire n'est pas une exigence absolue ou plus précisément une vérité n'est pas posée qui dominerait cette hiérarchie, et dont le texte écrit serait plus proche que l'image. Mais on peut penser aussi que ce défaut de l'image vue par rapport au texte écrit et lu tient à la nature même du médium visuel et de ses contraintes par comparaison à celles qui règlent la substance et la forme graphiques. On se souviendra ici de la réponse faite par Le Brun aux critiques de certains Académiciens de l'infidélité de l'image de la *Manne* peinte par Poussin quant au texte de l'Écriture : « Monsieur Le Brun répartit qu'il n'en est pas de la Peinture comme de l'Histoire. Qu'un historien se fait *entendre* par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verraient son ouvrage ne seraient pas mieux instruits que si cet historien se contentait d'en dire seulement la fin. »⁷.

Pour en revenir par Le Brun et Félibien à Poussin, la *Manne* et sa lettre à Chantelou, on dira que, si une des fonctions de cette lettre est de donner du plaisir au client en anticipant le plaisir de la contemplation, une autre est de prévenir, d'instruire, voire de régler cette contemplation afin de la faire accéder à la vérité de la peinture : valeur passionnelle d'un côté, valeur cognitive de l'autre. Car la lettre de Poussin ne parle pas seulement de l'envoi du tableau, elle parle du tableau lui-même. Mais — et c'est peut-être là un des passages les plus remarquables — non pas d'abord

de son sujet, de ce que le tableau représente ou raconte, de la « *Manne* », mais du tableau comme objet du regard de contemplation. En effet, le tableau, c'est un *nom* et un *cadre*, un lisible et un visible en état d'interaction réciproque à titre de conditions minimales de possibilité d'une lecture et d'une vision. « Quand vous aurez reçu votre tableau, je vous supplie de l'orner d'un peu de corniche car il en a besoin afin que le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point épars au dehors ou en recevant les espèces des autres objets voisins qui venant pêle-mêle avec les choses dépeintes confondent le jour. » et la lettre se terminera de même avec ce rappel : « Devant que de publier votre tableau, il serait fort à propos de l'orner un peu. » Ainsi le texte que lit Chantelou formule une double demande, l'une du peintre à son client : « Je vous supplie », l'autre du tableau : « il en a besoin ». Et le peintre est porte parole d'une exigence du tableau, celle d'un cadre. Le texte construit le tableau d'abord comme un cadre pour un tableau absent. Mais c'est ce tableau manquant, ce vide qui exige le cadre comme une nécessité qui lui est propre. C'est pourtant un ornement mais un ornement nécessaire : ce qui sert à embellir est aussi ce qui donne à voir, (ou qui permet de voir). C'est par le cadre que s'accomplit le tableau dans sa finalité d'être vu, d'être montré ou publié comme l'écrit aussi Poussin. Lorsqu'à l'œil du peintre est substitué le regard du spectateur, un cadre est nécessaire parce qu'à l'artefact considéré dans le procès de sa production est substitué le tableau dans celui de sa présentation, de son exhibition, de sa mise en spectacle.

Ainsi au lisible qu'est le nom du tableau, Poussin conjoint son cadre comme condition de sa visibilité. Dès lors nous pouvons remarquer que si la peinture ne dispose pas d'une langue au sens saussurien du terme, d'un répertoire d'unités signifiantes auxquelles la peinture aurait recours pour s'effectuer dans ses œuvres, elle dispose néanmoins de moyens qui lui sont spécifiques pour montrer, faire voir ce qu'elle présente ; que ses moyens ne sont pas d'ordre discursif ni même iconique au sens mimétique du terme : ainsi le cadrage, le placement (Poussin conclut sa lettre en écrivant que « le tableau doit être colloqué fort peu au-dessus de l'œil mais au contraire ») l'éclairage, etc... la forme de présentation peut être produite, montrée sinon décrite par les moyens qui sont ceux de l'image elle-même. Avec le cadre, élément non mimétique, non signalétique, non discret de

l'icône, nous avons un élément au rôle d'intégrant (au sens que donne la linguistique à ce terme) dans la peinture représentative. C'est cet élément et d'autres de même nature que la peinture moderne et contemporaine va dissocier de leur fonction dans la constitution de l'image. Avec le cadrage du tableau, Poussin pose une condition sémiotique de la visibilité et également, nous allons le voir, de la lisibilité du tableau. Car le cadre concentre et focalise sur le tableau les rayons de l'œil en neutralisant la perception des objets avoisinant le tableau dans la situation perceptive, leurs simulacres optiques. Clôture du tableau, clôture de la représentation, le cadre n'est pas une instance passive de l'icône : il est un des opérateurs de sa constitution comme objet visible dont toute la finalité est d'être vu par l'œil qui le balaye de ses rayons en la considérant en toutes ses parties. Il est ici remarquable que Poussin parle de l'œil et non des yeux, des rayons et non des regards. La lettre construit une sorte de schéma géométrique et optique, de dispositif abstrait qui vient réguler la perception visuelle. Regarder un tableau, ce n'est pas percevoir un objet. Ce n'est pas tout simplement voir. Trois années plus tard, il théoriserait cette brève notation dans la distinction de l'aspect et du prospect : « Il y a deux manières de voir les objets, l'une en les voyant simplement, l'autre en les considérant avec attention. » Le cadre est un des procès qui conditionne le passage de la vision à la contemplation, de la visibilité à la lisibilité du tableau. Avec le cadre, le tableau exige sa propre théorie, c'est-à-dire de se présenter théoriquement pour représenter quelque chose. Mais cette condition de possibilité de la lisibilité de l'œuvre de peinture n'est ni d'ordre discursif ni d'ordre mimétique : c'est un élément de la métalangue iconique que l'icône, l'image, le tableau exigent comme un ornement nécessaire pour se donner à voir. « Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'œil la forme et la ressemblance (je souligne) de la chose vue. Mais voir un objet en le considérant, c'est qu'outre la simple et naturelle réception de la forme dans l'œil, l'on cherche avec une application particulière le moyen de bien connaître ce même objet ». Tel est le prospect, office de raison qui dépend de trois choses, l'œil, le rayon visuel et la distance de l'œil à l'objet »⁸. Telles sont les conditions de la possibilité de la connaissance « picturale », telle est la théorie du tableau. Lecture du tableau, le terme pour l'instant n'a pas été prononcé mais se trouvent définis par le tableau lui-même

comme conditions de sa monstration, un cadrage et un dispositif prospectif, éléments non mimétiques de l'icône qui, pour l'instant, dans la lettre à Chantelou, sertissent un simple nom : la Manne.

Poussin y utilise trois fois le terme « considérer » et l'expression « considérer le tableau » : d'abord pour définir ce que le cadre et la perspective rendent possible, l'office de raison, l'acte de connaissance de la chose dépeinte, ensuite, et nous allons y venir dans un instant, pour traiter de l'examen des figures narratives-iconiques en référence à une lettre antérieure : « au reste si vous vous souviendrez de la première lettre que je vous écris touchant le mouvement des figures et que tout ensemble vous considérez le tableau, je crois que facilement vous reconnaîtrez quelles sont celles qui languissent... etc. » Enfin pour évoquer les effets de plaisir du tableau sur son spectateur : « Et si après l'avoir considéré plus d'une fois, vous en aurez quelque satisfaction, mandez-le moi, s'il vous plaît, sans rien déguiser afin que je me réjouisse de vous avoir contenté. » Trois modalités de la contemplation se trouvent ainsi précisées : la première dans le temps, mais aussi la plus importante est celle d'un parcours, par le regard, du tableau comme totalité de parties, parcours réglé par le double dispositif du cadre et du prospect, parcours interne à la représentation picturale et par laquelle le tableau de peinture est constitué en système clos de visibilité ; la deuxième, fondée sur la première est celle de la constitution du tableau en texte *lisible* où il s'agit que le regard *reconnaisse* dans les figures qui lui sont montrées, celles d'une histoire qu'il connaît par ailleurs, « re-marque » le tableau comme un double procès d'iconisation d'un texte écrit et de textualisation d'une disposition figurative. Avec la troisième modalité, la dernière, la contemplation se fait répétition diversifiée des parcours de vision et des parcours de lecture, répétition où s'accomplit le désir de voir dans la délectation théorique de l'œuvre où vision et lecture, visibilité et lisibilité se conjuguent harmonieusement et où le tableau, système clos de visibilité, s'ouvre à la répétition heureuse, satisfaite, des parcours d'un regard à la fois contemplateur et lecteur. Il faut ici insister sur le fait que tout ce texte de Poussin n'est pas d'abord et seulement une description de la vision-lecture du tableau, mais la constitution d'une sorte de schéma théorique de lecture de l'image dont la modalité discursive dans la lettre à Chantelou

relève là la fois de l'instruction, de l'injonction et de la persuasion. Ce texte est donc très révélateur d'une conception savante, lettrée de la lecture du tableau. De même que la *Manne* a pu être considérée comme un tableau-manifeste à Rome en 1639⁹, de même la lettre de Poussin sans être de cette nature révèle son désir d'instaurer un certain type nouveau de rapport à l'œuvre d'art.

Voici donc venu le moment de la lecture du tableau : il est remarquable que Poussin, pour aborder le contenu représenté de l'œuvre, l'histoire que le tableau dépeint par une narrativité qui lui est propre, se réfère non à un récit écrit (en l'occurrence *Exode* 16, 4 et sq.) mais à une lettre antérieurement écrite à Chantelou, lettre qui, on peut le supposer, est à la fois un contrat entre le peintre et son commanditaire, l'énoncé du sujet du tableau (le nom « la *Manne* ») et également la définition (au sens optique, visuel) de l'image, je veux dire du tableau en tant qu'imageant le sujet. Le texte de l'*Exode* relatant la collecte de la *Manne* par les Israélites dans le désert n'est pas ainsi directement référé par les propositions de lecture faites par Poussin à Chantelou. Il est à l'horizon de sa lettre, comme le point de fuite du texte qu'il donne à lire à Chantelou au lieu du tableau, référence aussi absente de la lettre que l'est le tableau, point de fuite qu'occupe un nom, *La Manne*, qui nomme à la fois le tableau et le récit que le tableau met en scène.

« Au reste si vous vous souviendrez de la première lettre que je vous écris, touchant les mouvements que je vous promettais d'y faire et que tout ensemble vous considérez le tableau, je crois que facilement vous reconnaîtrez quelles sont celles qui languissent, qui admirent, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se repaître, de consolation et autres, car les sept premières figures à main gauche vous *diront* tout ce qui est ici *écrit* et tout le reste est de la même étoffe : Lisez l'histoire et le tableau afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet. » Texte central de la lettre mais central aussi pour les problèmes de lecture et de lisibilité du tableau de peinture. Quel est tout d'abord cet autre système des conditions de possibilité d'une lecture de l'image qui est inscrit dans celui des conditions de possibilité de sa vision-contemplation ? L'unité minimale de lisibilité du tableau en son contenu représenté est le mouvement de la figure ou plutôt sa représentation : non pas le personnage du récit de l'histoire, non

pas la figure de l'image qui le raconte, mais le mouvement : les figures qui dans le tableau montrent au regard le récit de l'histoire que le tableau met en scène sont d'abord des complexes, des agrégats de mouvements.

Félibien raconte dans ses Mémoires que Poussin disait que : « De même que les 24 lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et à exprimer nos pensées, de même les linéaments¹⁰ du corps humain à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paraître au dehors ce que l'on a dans l'esprit... »¹¹. En quoi consiste donc la lecture du tableau ? A reconnaître les mouvements des figures dont la lettre parle comme figures passionnelles de langueur, admiration, pitié, etc... Entre la définition des mouvements des figures, la nomination des passions que ces mouvements expriment et le tableau comme exhibition ou présentation figurée, un seul et même acte de reconnaissance : autrement dit les mouvements ou les gestes sont *comme* les lettres de l'alphabet, la figure qui les totalise, comme à la fois le nom et le verbe d'une passion (phrase nominale) et l'ensemble des figures comme un énoncé narratif de l'histoire, comme une séquence du récit. Mais cet acte de reconnaissance du regard spectateur et lecteur présuppose qu'il y a un langage naturel et universel du corps dont les mouvements et les gestes seraient les signes représentant les passions de l'âme que des noms spécifiques désigneraient et aussi que le dessin des figures comme agrégats de mouvements et de gestes soit absolument explicite, que le dessin propose à l'œil une représentation claire et distincte c'est-à-dire immédiatement nommable. Telles sont les présuppositions de la re-connaissance des figures narratives : est-il possible de constituer des présuppositions en un schéma théorique qui serait — comme cela a été dit — la conception « cartésienne » des passions de l'âme ? Cela est discutable car cela reviendrait à assimiler Poussin à Le Brun du côté de la pratique et de la théorie picturales et Le Brun à Descartes, pour ce qui est des théories philosophiques et psychologiques sous-jacentes à ces théories et pratiques. Il suffit d'examiner de près 1) La grande lettre du 24 novembre 1647 dite lettre sur les modes musicaux pour récuser la première assimilation¹² et 2) Les 23 « têtes d'expression » de Le Brun illustrant sa conférence sur l'expression générale et particulière de 1668¹³ pour, sinon récuser, du moins nuancer la seconde. La référence à Fréart de Chambray est plus évidente que celle à Descartes.

On peut seulement considérer que l'ensemble des présuppositions que j'ai énoncées pourrait constituer moins la condition de possibilité de la lecture du tableau d'histoire que l'arrière plan implicite des prescriptions et instructions de lecture données par Poussin à Chantelou. Dès lors lire le tableau, ce sera à la fois discerner ce qui dans le tableau fait signe et énoncer, déclarer les significations de ces signes. La série de ces significations (dont Poussin met les noms dans la bouche ou l'œil de Chantelou : langueur, admiration, pitié, etc.) correctement énoncée, c'est-à-dire selon le bon ordre, constituerait une séquence du récit de la chute de la manne que les Israélites ramassent dans le désert. Mais il est non moins remarquable qu'à ce stade, Poussin ne parle pas de lecture du tableau : il souligne seulement deux opérations *concomitantes*, l'une de mémoire : « si vous vous souvenez de ma lettre concernant les mouvements des figures... » c'est-à-dire de lecture d'un écrit et l'autre de vision attentive « et si tout ensemble vous considérez le tableau » ; et c'est la concomitance, la simultanéité de ces deux opérations qui assure l'acte aisé de reconnaissance par lequel la contemplation du regard à la fois iconise le texte (il s'agit bien de figures peintes) et textualise l'icône (ces figures sont déclarées en langueur, en admiration, etc.), double procès à la fois inversé et simultané qui constitue le premier niveau de lisibilité du tableau : une énumération de « figures » (agrégats de gestes) et une énumération de « noms » leur correspondant ¹⁴.

Une énumération toutefois ne fait point encore un récit, ni même une séquence narrative de la « Manne ». Poussin ajoute alors une indication tout à fait essentielle : « les sept premières figures à gauche vous diront tout ce qui est ici écrit et tout le reste est de la même étoffe. » Première remarque : Poussin vient d'énumérer sept ensembles de figures, celles qui languissent, qui admirent... Chaque passion est exprimée par une pluralité de figures ; et dans ces sept ensembles, se répartissent tous les personnages du tableau : Poussin suggère ici à son lecteur-spectateur l'existence d'un système de rôles intermédiaires entre la structure narrative profonde et les manifestations narratives de surface. Deuxième remarque : les sept premières figures à gauche *parlent*, visuellement, dans le tableau, elles *disent* chacune, l'un des sept ensembles de figures que Poussin vient de nommer. Troisième remarque : elles sont trois fois premières si l'on peut dire : d'abord elles sont les premières *vues* dans l'espace que le

tableau représente ; elles sont au premier plan ¹⁵. Ensuite elles sont les premières *lues* tout simplement parce qu'elles sont à gauche et que nous lisons un texte de gauche à droite ¹⁶. Enfin elles sont premières *entendues*, ou *comprises* car elles disent, elles *énoncent* ou *déclarent*, elles *exhibent* ou *montrent*, chacune en particulier et par leur groupe, toutes les autres figures du tableau et tout ce qu'on peut en *dire* : un deuxième niveau de lisibilité du tableau est indiqué où considérer, contempler et lire, articuler se conjuguent étroitement dans ce que l'on pourrait appeler l'énonciation verbale-écrite d'un regard attentif.

Avec le groupe des sept figures du premier plan à gauche est fourni d'abord un groupe de lisibilité maximale par sa rigueur compositionnelle (il « groupe », dira de lui Diderot) et par sa densité figurative qui permet de re-connaître tout le reste des figures du tableau : chaque figure *exprime* une *passion* et *représente* un ensemble de figures du tableau. De plus, ce groupe fonctionne comme la matrice narrative du reste du tableau : il en est le scénario qu'il suffira de *développer* dans les ensembles figuratifs pour *produire* tout le récit dont le tableau raconte l'histoire. En ce sens, on pourrait dire qu'il constitue un noyau de lisibilité générant, selon des règles à préciser, la lecture totale de l'œuvre. (règles syntaxiques et sémantiques normant l'espace du tableau représentatif classique). Enfin si cette analyse est exacte, il s'ensuit que la totalité du tableau est représentée par une de ses parties, un groupe de sept figures étant la synecdoche *iconique* de la totalité des sept ensembles de figures et que, du même coup, une des parties de l'ensemble représente l'ensemble et elle-même : elle se représente en représentant l'ensemble. Autrement dit, et la remarque est d'importance, il se produit, au départ même des parcours de vision et de lecture du tableau (dont la disposition des figures comme complexes gestuels-passionnels déploie, plan après plan, la linéarité de son récit dans l'espace représenté du tableau) une « boucle de réflexivité » où s'inscrit une dimension symbolique — et j'emploie ici dimension de façon littérale — dont il convient de déchiffrer le sens, d'interpréter le chiffre, de deviner l'intention ¹⁷. Au moment donc où s'articule dans et par ses figures la narrativité du tableau, lisibilité ordonnée selon le *récit* de la série passionnelle-gestuelle même, à ce moment, une dimension symbolique à *interpréter* s'ouvre dans le récit lui-même. Le narratif ne s'accomplit iconiquement que dans le symbolique. Le symbolique, l'allégo-

rie, l'exposition « mystique » dans les termes de Richeomme est la dimension réflexive de la représentation iconique du récit qu'elle donne transitivement à voir par la disposition des figures sur la scène de l'espace représenté : le troisième niveau de lisibilité — visibilité du tableau.

Dès lors ne peut-on considérer que « tout le reste » qui, comme l'écrit Poussin, « est de la même étoffe », tout le reste du tableau est, en quelque sorte, le « cadre » du groupe des sept premières figures à gauche ? De même que la corniche d'or mat dont le tableau avait tant besoin était la condition primitive de possibilité de sa *visibilité* avec le dispositif de la perspective (dont le cadre est d'ailleurs un des éléments), de même l'ensemble des figures du tableau dans leur espace de représentation, en tant qu'il se réfléchit dans sept d'entre elles qui font groupe, les « encadre » et, dans ce procès même, constitue la condition fondamentale de possibilité de l'interprétation du tableau, c'est-à-dire de sa plus haute *lisibilité*. La corniche-cadre peut inversement être considérée comme dispositif sui-réflexif de l'objet perçu ou à percevoir (à voir) qui le constitue comme objet à contempler, comme objet « théorique » et le groupe-matrice des sept figures de gauche, de même, comme dispositif sui-réflexif de l'énoncé du tableau (de ce que le tableau représente) qui le constitue comme objet de sens, où l'artefact de peinture se trouve doté de son plus haut sens¹⁸.

Il faut alors en venir à ce que l'on peut considérer comme l'énoncé narratif et symbolique principal du tableau, une disposition de sept figures au premier plan à gauche qui articule à la fois la première séquence du récit, la première signification narrative, celle de la misère du peuple juif *avant* la chute de la manne (ou au moment où elle commence à tomber) et le sens fondamental de tout le récit de la Manne, sa valeur symbolique. c'est ce groupe qu'il faut considérer avec attention, qu'il faut contempler et méditer. Or que donne-t-il à voir ? Tout d'abord une composition plastique et figurative rigoureuse dans son unité complexe : deux fois deux figures, à la fois unies et opposées par leurs gestes et leurs mouvements, par leurs attitudes et leurs comportements, entourent trois autres figures qui, au centre du groupe total, construisent une pyramide de corps liés entre eux par le geste et le regard. Ces trois figures centrales de la jeune femme donnant le sein à la vieille femme, sa mère et le refusant à son enfant qu'elle regarde avec amour et douleur à la fois, est un motif topique connu sous le nom de « Charité romaine »¹⁹.

Or, ce groupe est contemplé par un homme debout qui est la *première* figure à main gauche de tout le tableau et la *première* du groupe des sept figures de gauche. Cet homme, comme l'écrivait Le Brun dans sa conférence-lecture de la *Manne*, représente bien une personne étonnée et surprise d'admiration, le geste de la main, paume ouverte, le montre en particulier, comme le léger mouvement de recul arrêté, si l'on me permet l'expression, des jambes et des pieds²⁰. Il voit, il contemple, il admire la *merveille* d'une charité humaine qui n'est admirable que parce qu'elle transcende l'ordre naturel de l'amour maternel (la mère pour le fils) dans la piété et l'amour de la fille pour sa mère. Il voit, il contemple, il admire cette action de charité humaine montrée sur la scène du tableau, au premier plan à gauche, comme le spectateur verra, contempera, admirera le miracle de charité divine qu'est la chute de la Manne qu'exhibe et met en scène tout le tableau. Autrement dit, cette figure de gauche au premier plan représente bien l'admiration comme le dit Le Brun, mais aussi Chantelou, le spectateur du tableau total, tout en lui montrant la modalité passionnelle du regard qu'il aura ou devra avoir sur le tableau.

Cette construction rigoureuse, complexe et subtile à la fois expliquerait, me semble-t-il, un mot un peu mystérieux de Poussin dans une lettre à Jacques Stella antérieure d'un an et demi environ (1637) à la lettre que nous examinons. « J'ai trouvé une certaine distribution pour le tableau de M. de Chantelou et certaines attitudes naturelles *qui font voir* dans le peuple juif la misère et la faim où il était réduit et aussi la joie et l'allégresse où il se trouve ; l'admiration dont il est touché, le respect et la révérence qu'il a pour son législateur avec un mélange de femmes, d'enfants et d'hommes d'âge et de tempérament différents chacun, comme je crois, qui ne déplairont pas à ceux qui les sauront bien lire ». Les attitudes naturelles font voir, mais la disposition complexe des figures passionnelles, leur variété et leur variation ne sont source de plaisir esthétique qu'à la condition de savoir les lire : il y a ainsi identification ou quasi identification entre la connaissance, le savoir, condition d'une lecture correcte (profonde) et le plaisir pris à la contemplation visuelle du tableau.

Il faut peut-être aller plus loin : de même que la totalité des figures du tableau se réfléchissait dans le groupe des sept premières figures de gauche pour constituer la condition de

possibilité de la lisibilité maximale du tableau, le plan symbolique d'interprétation du récit que la disposition des figures raconte, de même le dispositif prospectif (encadrement et point de vue de l'œil) se trouve réfléchi par la première figure de gauche du groupe des sept premières figures de gauche qui, délégué du spectateur destinataire énonciataire du tableau sur la scène narrative, lui montre, lui donne à voir la modalité affective passionnelle de son regard sur tout le tableau, à savoir l'admiration. Ou encore pourrions-nous dire (et ce serait là une nouvelle relation de réflexivité et d'échange qui s'instaurerait entre lecture et vision), cette figure de gauche *fait lire* au spectateur ce qu'est *la vraie vision* (l'admiration).

Imaginons un instant que la figure du premier plan à l'extrême gauche, soit non pas une Israélite pendant la traversée du désert suprenant avec admiration une merveille de charité, mais le spectateur d'un tableau représentant une « Charité romaine », le récit que ce spectateur *lirait* dans le groupe des deux femmes et de l'enfant serait comme le double de celui du chapitre 4 du livre V des *Dictorum factorumque memorabilium* de Valère Maxime, un double quelque peu déplacé de la prison au désert et où le géolier compatissant aurait été remplacé par le jeune enfant exclu de la mamelle maternelle. Mais ce récit, Chantelou le lira aussi, comme le lit son délégué admiratif dans le tableau de la *Manne*, mais dans un autre récit, celui-ci tiré du livre de l'*Exode* de l'Ancien Testament. Voici donc un exemple merveilleux de morale païenne représentant un épisode miraculeux de l'histoire du peuple élu et se représentant soi-même dans la première séquence du récit sacré : celle du manque et de la déficience. Dès lors le récit-*exemplum* de Valère Maxime et le récit miracle de l'Ancien Testament constituent pour le spectateur du tableau total de Poussin — et pour lui seulement — les deux pôles d'une relation figurative au sens rhétorique du terme dont il lui reste à deviner le sens dans et par le tableau même. Si nous développons la synecdoche figurative en quoi consiste la relation entre l'ensemble des figures du tableau et le groupe de gauche au premier plan, nous trouvons, au centre du tableau, la double figure de Moïse et d'Aaron, Moïse qui indique de l'index pointé vers le haut la source hors cadre, hors représentation de la nourriture miraculeuse et Aaron qui les mains jointes, les yeux levés vers le ciel, rend grâces à Dieu de son infinie charité ; cette double figure reprend à la fois la figure de l'admiration et celle de

la jeune mère qui fait action de charité, mais pour renvoyer l'objet de l'admiration et l'origine de la nourriture hors champ de visibilité, hors tableau : un irréprésentable iconique seulement pointé du geste et visé du regard mais que Chantelou lira, dans sa mémoire de chrétien, comme le mystère eucharistique où le Père par Jésus Christ son fils a donné à jamais à ceux qui croient en lui la nourriture spirituelle de l'âme : le sacrement institué dans le récit du Nouveau Testament est en quelque sorte le point de fuite invisible de la lisibilité d'une exemplum antique et païen, merveille déplacée dans l'histoire sacrée d'un miracle du peuple élu.

Le déplacement de l'allégorie au sens « jésuite » ou « baroque » du terme dans la dimension symbolique « classique » poussinienne serait marqué de façon explicite par la suppression effectuée par Poussin des marques identificatoires de Moïse, les cornes et la verge, bâton de commandement. Le cas des cornes est particulièrement net pour ce qui est de la lecture et de la vision de l'image.

Les cornes de Moïse, comme on le sait, résultent d'un contresens de lecture en latin du terme hébreu « rayonner » commis par St-Jérôme, contresens rectifié par St-Thomas, mais dont la rectification est restée à peu près sans effet sur la tradition « populaire », mais aussi « savante » de la représentation de Moïse. Les cornes sur le front d'un individu signifient « Moïse » ou « Voici Moïse ». Mais on notera que l'acquisition des cornes par Moïse, c'est-à-dire de la « radiance » de son front est postérieure dans l'*Exode* au récit de la Manne. Le signe d'identification du personnage dans son nom est donc aussi un signe anticipant sur le moment de l'acquisition de la Loi. Les cornes, par prolepse narrative, sont la *pré-vision* de la Loi de la représentation de l'épisode, donc l'indication (avec la verge de commandement) d'un ordre divin — autorité et commandement, puissance et plan-dessein tout à la fois — dont l'Eucharistie est le lointain accomplissement : Manne (nourriture matérielle tombée miraculeusement du ciel) — Loi (ordre divin tombé miraculeusement du ciel) — Eucharistie (nourriture spirituelle, miracle permanent de la Nouvelle Loi) sont à la fois en succession temporelle et en correspondance figurative exégétique.

Lorsque Poussin supprime les cornes et le bâton de commandement de Moïse, en rectifiant la tradition littérale²¹, il supprimera à la fois les deux signes d'identification de Moïse et la

prolepse narrative et figurative de la représentation : il supprime la « lecture » du nom dans la figure de Moïse et la « lecture » du sens de l'histoire. Il faut donc qu'il récupère cette double lecture dans son tableau : si le « nom » de Moïse est lu à la fois par la disposition des figures et celle de sa figure et par les circonstances représentées (pour qui connaît déjà l'histoire), en revanche la « lecture du sens », ne sera donnée qu'à ceux qui sauront bien lire, à ceux qui non seulement connaissent le récit de l'Exode mais encore Valère Maxime et son recueil d'exempla, en un mot les chrétiens savants humanistes qui, à l'exégèse biblique, conjoignent la connaissance des lettres antiques. Comparé aux gravures des Bibles populaires ou savantes de 1520 à 1614²², le tableau de Poussin déplace Moïse du premier plan gauche au centre du deuxième plan pour lui substituer la charité romaine de Valère Maxime mais en déplaçant sa lecture de Rome dans le désert du Sinai et des lettres païennes à la Bible chrétienne. D'où la fonction capitale dans le tableau de Poussin du personnage « admiratif » qui est un « opérateur » de lecture et de vision de l'ensemble du tableau.

« Lisez l'histoire et le tableau afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet ». Nous voici revenus au centre de cette lettre du Maître dont nous étions partis. Mis à la place du tableau absent, en supplément à l'œuvre peinte qui est en train de rejoindre son propriétaire, le destinataire, l'auteur, le peintre a mis en place et énoncé un savant et complexe dispositif d'énonciation écrit pour le faire lire au destinataire de la lettre et commanditaire du tableau, son futur spectateur, mais ce dispositif l'a aussi mis en scène comme un des personnages de la pièce qui s'y joue. Il s'agissait de mettre le lecteur de la lettre en position de spectateur du tableau. La lettre de Poussin le fait trois fois : d'abord comme un œil dont les rayons sont retenus par le cadre et non point éparés au dehors, condition primitive de possibilité d'un visible ; ensuite comme un regard sur le tableau re-connaissant un programme de peinture et vérifiant son exacte exécution. Ce regard voit le tableau et dans ce qu'il contemple, lit ce qu'il voit ; le visible s'échange avec le lisible et inversement. Enfin, troisième mise en scène du lecteur de la lettre en spectateur du tableau, il y est devenu cette fois auditeur-récepteur d'un discours des figures narratives, un discours que le peintre écrivant sa lettre ne fait que répéter et qui n'est autre que le discours épictétique, la démonstration admirable, la monstration

merveilleuse du tableau dans ses figures. Mis en scène comme spectateur du tableau, le lecteur de la lettre est, en outre, introduit sur la scène de l'histoire comme la figure métafigurative (si j'ose dire) qui, par un regard d'admiration et un geste de surprise, donne au spectateur, c'est-à-dire à lui-même à la fois la clef exacte de la vraie lecture de ce que tout le tableau représente en désignant le mystère qu'il ne représente pas et la manière rigoureuse de la vision parfaite de l'œuvre de peinture. Et cependant le peintre écrivant sa lettre n'en dit rien à son lecteur : il le laisse entendre, c'est-à-dire attendre de voir, de contempler, de lire l'œuvre et de deviner son plus haut sens. C'est ainsi que dans le texte du tableau, dans sa toile de représentation, s'entretiennent, à tous les niveaux, lisible et visible dans un tissu dont la trame serait les parcours du regard et la chaîne, les discours du tableau.

« Lisez l'histoire et le tableau afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet. » Le peintre donne au futur spectateur un ordre en forme de défi. Lisez l'histoire de l'Ancien Testament dont le tableau donne à voir une séquence du récit, la chute de la Manne dans le désert, mais en contemplant le tableau, en le considérant dans toutes ses parties, vous verrez une autre histoire dans le coin avant gauche, un exemplum du paganisme et c'est parce que vous aurez admiré l'exemple visible de la charité romaine, que vous pourrez méditer ce que le tableau ni ne montre ni ne raconte et qui pourtant définit la règle d'appropriation précise de chaque chose à son sujet, la règle de lecture, le sacrement eucharistique.

Ainsi, le plus haut sens travaille dans l'écart entre le visible, ce qui est montré, figuré, représenté, mis en scène et le lisible, ce qui peut être dit, énoncé, déclaré ; écart qui est à la fois le lieu d'une opposition et celui d'un échange entre l'un et l'autre registres, écart à partir duquel il convient de poser la question du tableau, de ce tableau de la Manne si tant est que « Manne », Mann-Hu : « qu'est-ceci ? » fut la question que posèrent les Hébreux devant cette chose blanchâtre, sucrée, granuleuse et par laquelle ils nommèrent la chose, ils lurent l'événement miraculeux²³. « Manne », le « qu'est ceci ? », chose inconnue, innommable, illisible, mais visible dans le tableau, question à laquelle répond, invisible, hors tableau, le « Ceci est mon corps » de la formule eucharistique où s'articule lisiblement dans le mystère, une parole mangeable ; cet invisible qu'on ne saurait reconnaître que si le

spectateur entrant dans le tableau vient se figurer à l'extrême gauche au premier plan comme ce personnage qui contemple et admire en silence.

Notes

1. Meyer Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague and Paris, 1973.
2. Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, ed. Anthony Blunt, Paris, 1964, pp. 35-6. Cf. mon article, « La lecture du tableau d'après Poussin » in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 24, 1972, pp. 251-66; François Siguret, « Lisez l'histoire avec le tableau », *Etudes françaises* n° 14, 1975, pp. 1-2. Cf. pour une bibliographie plus complète du thème et du tableau de Poussin, Anthony Blunt, *Nicolas Poussin: a critical catalogue*, Londres, 1966, p. 18, n° 21.
3. Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Bâle, Stuttgart, 1970; trad. fse S. Girard, *La Pensée créatrice*, in *Ecrits sur l'Art*, Paris, 1973, I, p. 90.
4. P.L. Richeomme, *Tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrement et sacrifice de l'Eucharistie*, Paris, Soumie, 1601. Du même, cf. *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611.
5. On trouvera une confirmation remarquable de ce point dans la préface du P. Coton à ses *Sermons sur les principales et plus difficiles matières de la fol... et réduits par lui-même en forme de méditations*, Paris, 1617. Cf. également le commentaire de M. Fumaroli, dans *l'Age de l'éloquence*, Genève, 1980, p. 264.
6. L. Richeomme, *op. cit.*, p. 4. Voir H. Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, 1967-71, p. 35 et sq. et M. Fumaroli, *op. cit.*, p. 258.
7. A. Félibien, 6^e conférence de l'Académie royale de peinture pendant l'année 1667, Paris, 1668.
8. Poussin, *Lettres*, pp. 62-3.
9. Cf. Denis Mahon, *Poussiniana*, 1962, Paris, New York, pp. XII-XIII et p. 107, n° 315.
10. On trouve dans le lexique de la langue du XVII^e siècle, dictionnaire de Furetière, cette définition du terme « linéament »: « trait ou ligne délicate qu'on observe en quelque chose et particulièrement sur le visage qui en compose la délicatesse, qui en fait conserver l'image, qui en cause le rapport ou la ressemblance avec quelque autre ». Le linéament est donc le trait, le caractère de l'objet-à-peindre et en tant que destiné à être peint. Le problème posé entre la citation de Félibien et la lettre de Poussin à Chantelou est celui du rapport entre linéament et mouvement ou encore, pour rester dans l'analogie scripturale, entre la lettre alphabétique isolée et la lettre en composition.
11. Poussin, *Lettres*, p. 184.
12. Poussin, *Id.*, pp. 121-125.

13. Ch. Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Paris, 1698, rééditée dans *Nouvelle Revue française de psychanalyse*, « La passion », 21, printemps, 1980, pp. 93-121.

14. Et où la relation entre la figure peinte et la passion = réelle = est une relation d'homonymie; cf. Aristote, *Catégories*, I: « On appelle « homonymes », les choses dont le nom seul est commun tandis que la notion désignée par ce nom est diverse. Par exemple, « animal » est aussi bien un homme réel qu'un homme en peinture. Ces deux choses n'ont en commun en effet que le nom alors que la notion désignée par le nom est différente. »

15. Au premier plan ou sur le devant du tableau, par opposition aux lointains, comme disent les théoriciens et les peintres, c'est-à-dire, compte tenu du creusement illusoire de la surface du tableau par une profondeur prospective à partir du plan de représentation, le premier plan est le plus proche du spectateur.

16. D'où la composition ou la conjonction d'une proximité de visibilité dans l'espace pictural (le premier plan est le lieu le plus proche du spectateur) et d'une priorité de lisibilité dans le champ écrit (toute lecture occidentale commence par la partie gauche et la première ligne en haut de la page) ici la « gauche » de la lecture se conjugue au « premier plan » de la vision avec une double exclusion de la zone supérieure (gauche) du tableau et des parties centrale et droite (du premier plan) du tableau.

17. C'est cette dimension entre tableau gravé (le pinceau, la peinture muette) et le tableau parlant (la parole, le narré) que le Père Richeomme appelait la signification (spirituelle).

18. Mais entre le « baroque » parisien de Richeomme, de Coton ou de Binet, celui des Jésuites de Cour du début du siècle et le « classicisme » de Poussin (dont la *Manne* serait en peinture comme le manifeste romain) s'effectue un déplacement essentiel de la notion d'allégorie et de sens symbolique.

19. Cette scène est fréquemment représentée dans les arts plastiques de l'antiquité et de nouveau à partir du début du XVI^e siècle. Le plus souvent cependant, c'est le père de la jeune femme qui, affamé, est ainsi sauvé de la mort. Les deux versions de l'anecdote sont racontées par Valère Maxime dans son recueil d'*exempla* dans le chapitre dédié à la piété filiale. Cf. Valerii Maximi, *Dictorum factorumque memorabilium libri IX*, Anvers, 1614. Sur le motif de la « Caritas romana », Cf. W. Deonna, « La légende de Pero et Micon et l'allaitement symbolique », *Latomus*, 13, 1954, 140-66 et 356-75; E. Knauer, « Caritas Romana », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 6, 1964, pp. 9-23; A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest, 1974, Vol II.

20. Cf. Félix Thurlleman, « La fonction de l'admiration dans l'esthétique du XVII^e siècle, à propos de la charité romaine dans la *Manne* de Poussin », article non publié, Zurich, 1976; Descartes, *Les Passions de l'âme*, in *Oeuvres philosophiques*, Paris 1973, vol. III; Charles Le Brun *op. cit.* Nous pouvons remarquer que, bien que dans sa conférence, Le Brun commence la liste de ses définitions des passions avec celle de l'admiration, le premier dessin illustrant la conférence est celui de la tranquillité suivi par ceux de l'attention, de l'estime et de l'admiration. Il serait intéressant d'analyser la raison de cette divergence entre la conférence (le lisible) et les dessins (le visible). Dans une analyse philosophique des passions, il n'y a rien à dire sur la tranquillité qui est une « non-passion ». Au contraire, pour le peintre, les diverses passions et

l'admiration elle-même ne peuvent être rendues *visibles* ou *montrées* que par les modifications des parties du visage calme, principalement les yeux et les sourcils d'un côté, la bouche et les lèvres de l'autre.

21. Cf. St Thomas : « Non intelligendum est habuisse cornua ad litteram sicut quidam eum pingunt sed dicitur cornutus propter radios qui videbantur esse quasi cornua ».

22. Cf. également F. Siguyret, art. cit.

23. *Exode*, 16, 14-15. Cf. L. Richeomme, *op. cit.*, (Cf. J. Vanuxem « Les tableaux sacrés de Richeomme et l'iconographie de l'Eucharistie chez Poussin », in *Nicolas Poussin*, éditions du C.N.R.S. A. Chastel, Paris, 1960, I, 151-162 ; pp. 176 et suivantes citées par F. Thürleman dans son étude.