

de recherche du Groupe de Recherches sémio-linguistiques, de l'Institut de la Langue Française. EHESS - CNRS, Paris

F. Thürlemann

La fonction de l'admiration
dans l'esthétique du XVII^e siècle

Numéro 11. 1980

DOCUMENTS DE RECHERCHE
du groupe de recherches sémio-linguistiques
de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
(U.R.L.7 de l'Institut de la Langue Française, C.N.R.S.)

Direction : Algirdas J. Greimas

Rédaction : Eric Landowski

Abonnement 1980 (10 numéros) : 60 francs

Groupe de recherches sémio-linguistiques

10, rue Monsieur le Prince

75006 PARIS

ISSN 0151-184X

Imprimé par l'Institut de la Langue Française

47, rue Mégevand - 25000 BESANÇON

Dépôt légal : 1er trimestre 1980

D O C U M E N T S D E R E C H E R C H E

Numéro 11. 1980

La fonction de l'admiration dans l'esthétique
du XVII^e siècle

A propos de la "Charité romaine" dans la Manne de Poussin

par

F. Thürlemann

Groupe de Recherches sémio-linguistiques
(U.R.L.7 de l'Institut de la Langue Française)
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Avant-propos

La présente étude a été initialement présentée au séminaire de sémantique générale de l'E.H.E.S.S. en avril 1979, c'est-à-dire au cours d'une période de mise en chantier d'une problématique sémiotiquement neuve, celle des "passions" (cf. le n° 9 du Bulletin du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques, juin 1979). L'analyse que propose Félix Thürlemann de l'"admiration" représente l'une des premières contributions concrètes dans cette perspective. Toutefois, ce sont deux autres aspects, plus généraux, de ce travail que nous avons voulu privilégier ici.

Tout d'abord, le propos même de Félix Thürlemann - contribuer à la connaissance de l'esthétique du XVII^e siècle par le biais de l'analyse d'une énonciation énoncée - semble particulièrement stimulant. Il s'agit d'"interroger les discours eux-mêmes sur l'existence de traces de l'énonciation qui pourraient contribuer à la reconstitution de l'esthétique", entendue comme la compétence sociale "qui préside simultanément à la production et à la réception des œuvres d'art à l'intérieur d'un espace-temps".

L'énonciation énoncée dans la Manne de Poussin ne concerne en fait que la part de réception des œuvres, c'est-à-dire un seul des deux aspects de l'esthétique telle qu'elle a été définie par F. Thürlemann. Ainsi la présente analyse montre-t-elle comment l'"effet passionnel de l'admiration" mène l'énonciataire-spectateur "d'un niveau de sens qui lui est proche jusqu'à un niveau de sens qui relève du mystère". L'installation, dans l'énoncé, d'un acteur représentant l'énonciataire (afin d'assurer la manipulation de ce dernier par le dispositif de l'énonciation) constitue un phénomène discursif que nous avons, pour notre part,

déjà rencontré dans une photographie de Robert Doisneau représentant un personnage promenant son chien et s'arrêtant sur le Pont des Arts pour regarder un peintre en train de peindre un nu d'après modèle. Dans cette photographie, le chien contraignait en quelque sorte celui qui regardait la photo à ne s'intéresser qu'au tableau (comme le faisait son maître) en lui interdisant toute possibilité de voir le modèle. L'étude de cette photographie paraîtra dans le recueil sur la manipulation préparé par le Groupe de Recherches et dirigé par I. Darrault. Ce phénomène de l'énonciataire manipulé paraît intéressant à double titre : c'est un phénomène discursif relevant de la sémiotique générale, puisqu'il n'est ni propre à la peinture du XVII^e siècle ni, on peut le supposer, limité aux seuls langages visuels ; et c'est aussi un objet d'analyse pour un champ autonome d'investigations sémiotiques qu'on pourrait appeler désormais "sémiotique des esthétiques". Celle-ci relèverait de la problématique, plus générale, des sémiotiques connotatives.

D'un autre côté, l'énonciation énoncée qu'est la représentation dans l'image de la production d'une œuvre pourrait également être mise à l'étude afin de compléter une telle sémiotique de l'esthétique. Ainsi, une photographie d'Henri Cartier-Bresson, les "Arènes de Valence" (1933), met en scène, par une déconstruction plastique de l'espace représenté, un "flagrant délit", terme qui désigne chez ce photographe l'acte même de la "prise de vue". Le vieux thème (ou "motif") de l'"artiste à son chevalet" pourrait être aussi réexaminé dans cette optique.

Signalons également une autre problématique abordée par F. Thürlemann, la redéfinition de l'opposition entre le classique et le baroque. Pour l'artiste classique, l'effet passionnel de l'"admiration" jouerait le rôle de programme d'usage au profit d'une lecture approfondie du sujet représenté, tandis que, pour l'artiste baroque, la provocation de l'"admiration" chez le spectateur serait le programme de base visé. L'opposition "baroque" vs "classique" n'est dès lors plus recherchée dans l'aspect thématique ou stylistique des deux courants mais au "niveau profond de la finalité de l'énonciation". Il est dommage que F. Thürlemann n'exploite pas suffisamment, selon nous, la remarque de Missirini qu'il cite à la fin de son texte, remarque sur le rapport entre la différence de "finalité de l'énonciation" des deux courants et leur différence de traitement de l'espace de la toile. L'idée d'une partition du tableau classique en unités relativement autonomes, liée à une esthétique de la réception (et opposée à l'unité de tableau baroque recherchée, elle, en raison d'une autre esthétique), cette

idée pourrait enrichir ou prolonger la recherche entreprise jadis par Heinrich Wölfflin d'une distinction entre classique et baroque fondée sur les caractères formels des œuvres ; on rappellera que l'auteur des Principes fondamentaux de l'histoire de l'art (1915) considérait cinq oppositions définitoires ou distinctives : le linéaire et le pictural, les plans et la profondeur, la forme fermée et la forme ouverte, la clarté et l'obscurité et, justement, la multiplicité et l'unité.

Jean-Marie Floch

Atelier de sémiotique visuelle
(E. H. E. S. S.)

Note liminaire

Cet essai sur Poussin n'aurait pas été écrit sans la succession, ces dernières années, de deux rencontres.

Celle avec Louis Marin tout d'abord, dont les écrits sémiologiques me séduisaient par leur invention.

Puis celle avec Oskar Bätschmann ; les entretiens amicaux que j'ai pu avoir avec lui, favorisés à l'origine par des rapports de voisinage, ne pouvaient rester sans éveiller mon intérêt pour l'art passionnant du grand classique.

F.T.

La fonction de l'admiration dans l'esthétique du XVII^e siècle

A propos de la "Charité romaine" dans la Manne de Poussin

"Il est nécessaire que nous trompions notre imagination pour réveiller nos esprits, et que nous nous représentions d'une manière nouvelle le sujet que nous voulons méditer, afin d'exciter en nous quelque mouvement d'admiration."

Malebranche, De la recherche de la vérité, livre V, chap. 8.

I. LA METHODE - L'OBJET

I.1. L'énonciation énoncée : un accès à l'esthétique

Il y a principalement deux voies qui nous permettent d'avoir accès à l'esthétique d'une époque. (Par "esthétique", nous entendons ici la compétence sociale qui préside simultanément à la production et à la réception des œuvres d'art dans les limites d'un espace-temps déterminé.) La première voie consiste à étudier les métadiscours de l'époque, écrits théoriques des artistes ou des commentateurs plus ou moins attirés de leurs œuvres. Suivant l'autre voie, on essaie par contre d'interroger les discours eux-mêmes sur l'existence de traces de l'énonciation. Ceux-ci pourraient contribuer à la reconstitution de l'esthétique dont relèvent les discours en question.

En ce qui concerne l'esthétique adoptée par Poussin, c'est le premier type d'approche qui, jusqu'à présent, a été pratiqué de préférence. Les travaux de Louis Marin en constituent le meilleur exemple (1). Dans le cas de Poussin, cette pratique est facilitée par l'existence d'une riche correspondance entre l'artiste et ses amis et mécènes ; de plus, la grande renommée dont le peintre jouissait à son époque nous a valu un certain nombre de "lectures-modèles", dont font partie quelques-unes des fameuses conférences qui avaient lieu à l'Académie de peinture et de sculpture, fondée à Paris en 1663 (2).

Nous nous proposons d'emprunter ici avant tout le deuxième type d'approche en nous appuyant sur une seule œuvre de Nicolas Poussin, le fameux tableau du Louvre, La Manne (ou Les Israélites recueillant la Manne dans le désert), peint entre 1637 et 1639 (voir ill. 3, pp. 20-21). Nous nous permettrons cependant de faire appel, également, à un certain nombre de textes d'ordre philosophique et rhétorique, et ce en vue de reconstruire toute une portion du corps de savoir, propre à la culture du XVII^e siècle, qui nous paraît indispensable pour la bonne lecture du tableau.

Par notre étude d'un cas d'énonciation énoncée (3), nous espérons pouvoir contribuer à la fois à la connaissance de l'œuvre de Poussin et à celle de l'esthétique du XVII^e siècle, ou du moins de ce courant esthétique du Grand Siècle, dont le peintre paraît être le représentant le plus "pur" : le classicisme. Le mode d'énonciation examiné relève également, nous le verrons, de la problématique des passions. Par ce biais, nous participerons aux travaux de recherche inaugurés par A.J. Greimas avec son séminaire de 1978-1979.

(1) Pour les références exactes, le lecteur se reportera à la bibliographie, pp. 38-39.

(2) La Manne de Poussin a été examinée par Le Brun dans sa conférence du 5 novembre 1667 ; elle est transcrite dans les Entretiens de Félibien.

(3) Dans le dictionnaire de sémiotique d'A.J. Greimas et J. Courtés, l'énonciation énoncée est définie (p. 128) comme un "simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif".

1.2. La "Charité romaine"

Le but de notre étude n'est pas de tenter une analyse globale de la Manne de Poussin ; dans ce tableau, nous examinerons surtout un petit groupe de figures dont la présence relève de l'énonciation énoncée, et dont l'analyse nous paraît pertinente pour le programme que nous nous sommes fixé. Il s'agit principalement de trois figures isolables parmi les "sept premières figures à main gauche" (voir ill. 1), que Poussin a lui-même décrites dans une lettre à Chantelou, le mécène parisien qui a commandé cette peinture (1). Ce groupe est constitué d'une jeune femme, en train de donner le sein à une vieille femme, et de l'enfant de la première. Un homme, debout, observe la scène. (Un deuxième homme, dans une attitude complexe, en même temps souffrant et observateur, complète le groupe ; dans un premier temps, nous n'en tiendrons pas compte, pas davantage que des deux personnages situés à droite de la jeune femme, et lui tournant le dos.)

La gestualité expressive de l'homme debout – la première figure à gauche, à l'intérieur du premier plan du tableau – est longuement décrite par Le Brun (dans sa conférence sur la Manne) comme l'attitude de quelqu'un qui est frappé d'"admiration" (2). La scène qui provoque chez lui l'"admiration"/étonnement (3) – la jeune femme allaitant sa mère – est un motif topique connu

- (1) "Je crois que facilement vous reconnoistrés quelles sont celles qui languissent, qui admire, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se repestre de consolation, et autres, car les sept première figure à main gauche vous diront tout ce qui est icy escrit et tout le reste est de la mesme estoffe [...]". (Edition Jouanny, p. 21).
- (2) Voir Félibien, Entretiens, p. 413sq. : "Il [Le Brun] montra que cet homme represente bien une personne étonnée et surprise d'admiration : l'on voit qu'il a les bras retirez et posez contre le corps, parce que dans les grandes surprises tous les membres se retirent d'ordinaire les uns auprès des autres [...]". Le Brun est également l'auteur d'une étude sur l'expression des passions (Conférence sur l'expression générale et particulière) où l'"admiration" est décrite de façon très semblable. Le terme "admirer" se trouve également dans la lettre de Poussin citée dans la note précédente et dans une autre lettre où le peintre décrit son tableau (Fragment à Stella, éd. Jouanny, p. 4).
- (3) Il faut signaler que le sens du terme "admiration" a changé depuis le XVII^e siècle. Il correspond à ce que nous appelons aujourd'hui étonnement. Nous avons mis le terme entre guillemets chaque fois qu'il est employé dans son acception ancienne.

sous le nom de "Charité romaine". 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 à l'intérieur du chapitre dédié à la piété filiale (1).

Si nous nous limitons aux trois figures des deux femmes et de l'homme debout – nous donnerons plus tard les raisons de cette limitation –, nous pouvons décrire le groupe comme représentant en même temps une action et une passion, celle-ci provoquée par celle-là auprès d'un observateur : plus particulièrement une "action de charité" et une passion appelée "admiration" (2).

Nous postulons maintenant – et c'est l'hypothèse de départ de notre analyse – que le groupe de la "Charité romaine" entretient un rapport non seulement métonymique, mais également métaphorique (3) avec le récit global, qui représente le peuple juif au moment où il est sauvé par la chute de la manne ; de ce point de vue, le personnage qui observe la scène de la "Charité romaine" peut être considéré comme une figure de l'énonciataire/spectateur du récit global, installée dans le discours (4). En empruntant la terminologie utilisée par Lucien Dällenbach dans son livre sur la mise en abyme, on pourrait donc dire que nous

- (1) Le texte latin et sa traduction française sont reproduits en appendice, pp. 36-37. Sur le motif de la "Charité romaine", voir les articles de Knauer et Deonna. Pigler, Barockthemen, donne plus de deux cents références pour la version père-fille (connue sous le nom de Cimon et Pero) et cinq seulement pour la version mère-fille.
- (2) Les termes entre guillemets sont ceux utilisés par Poussin et Le Brun dans leurs descriptions du tableau.
- (3) Ce double rapport a déjà été postulé par L. Marin (1972, note 43). Les termes de "métaphorique" et "métonymique" sont ici employés dans le sens général que leur donne Jakobson.
- (4) En plaçant le personnage de l'observateur qui "admire" en position privilégiée dans sa toile, Poussin paraît avoir suivi un conseil que Leon Battista Alberti donne aux peintres, relativement à l'expression des passions, dans un des chapitres de son traité De pictura (livre II, chap. 42) : "E piacemi sia nella

avons affaire, avec la figure de l'observateur, à une mise en abyme de l'énonciation (point de vue de la réception), et, avec le groupe des deux femmes, à une mise en abyme de l'énoncé. L'ensemble des trois personnages remplirait ainsi le rôle d'une double légende : il indiquerait à la fois comment il faut lire le tableau ("quomodo est legendum") et ce qu'il faut y lire ("quid est legendum").

Ce qui nous permet d'isoler les trois personnages en question est le fait qu'ils renvoient, selon le mode de la citation, à une peinture antique représentant la "Charité romaine". Nous expliciterons ce rapport d'intertextualité dans une digression destinée au lecteur historien de l'art.

I. 3. Digression philologique

On a conservé, parmi les représentations figuratives de la "Charité romaine" dans l'art antique, trois fresques qui, toutes, ont été découvertes à Pompéi (1). La nette parenté qui les relie permet d'admettre qu'elles remontent toutes à un même modèle hellénistique (2). Nous reproduisons, avec l'ill. 2, une gravure récente faite d'après l'exemplaire artistiquement le plus soigné, dont on peut également supposer qu'il est le plus proche de l'original.

Les trois fresques pompéiennes représentent un moment de l'histoire de Cimon et Pero. Un vieil homme, appelé Cimon (ou Micon) est gardé en prison, et destiné à y mourir de faim. Sa fille, Pero, obtient la permission de lui rendre visite, mais les gardiens veillent à ce qu'elle ne lui apporte aucune nourriture. Cependant, le vieillard ne meurt pas. Un jour, un gardien observe – c'est le moment représenté par les peintures – que la jeune femme donne le sein à son père. Le fait extraordinaire est relaté au préteur, qui libère le prisonnier.

storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere. E così qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto apartenga a ornare o a insegnarti la storia." Nous remercions Paolo Fabbri de nous avoir signalé ce passage.

- (1) Voir ill. 2 ; les deux autres exemplaires sont reproduits chez Knauer et Deonna. Les trois fresques se trouvent maintenant au Musée national de Naples.
- (2) Cf. A. Rumpf, Malerei und Zeichnung.



1. Nicolas Poussin, La Manne (détail) ; d'après la gravure de Gantrel (inversée).



2. Cimon et Pero, fresque de Pompéi (Naples, Museo Nazionale, Inv. 9040) ;
d'après Kekulé-Rohden, Die antiken Terracotten.

Une comparaison entre la fresque 9040 de Naples (ill. 2) et le groupe de la "Charité romaine" inclus dans la Manne de Poussin (ill. 1) montre plusieurs correspondances étonnantes. Ainsi, la disposition générale des trois acteurs est la même. (Le carré, en haut à gauche dans la fresque antique, trace d'une fenêtre grillagée par laquelle le gardien observe la scène, correspond à la position de la tête de l'observateur chez Poussin.) Outre l'identité dans les grands traits de la composition, on constate, entre les deux œuvres, des ressemblances de détail qui parlent en faveur d'un rapport mutuel : la position de la main gauche de la jeune femme, de même que celle du pied droit du vieillard (remplacé chez Poussin par une vieille femme), sont quasiment identiques. Si l'on apprend finalement que les couleurs des vêtements du groupe de la "Charité" sont les mêmes dans la peinture antique et chez Poussin, il n'y a plus de doute qu'il y a, dans la Manne, citation d'un modèle antique (1).

Il est cependant peu vraisemblable que la fresque pompéienne ait servi, directement ou indirectement, de modèle à Poussin, bien qu'on ne puisse exclure a priori que des peintures antiques aient déjà été découvertes à Pompéi lors des travaux entrepris par Domenico Fontana vers la fin du XVII^e siècle (2). Il paraît bien plus probable qu'il y ait eu, à la base de la peinture de Poussin, une fresque semblable, découverte à Rome (et aujourd'hui détruite), remontant au même modèle hellénistique. Nous savons que Poussin s'intéressait de près à l'art grec et romain, et qu'il entretenait d'étroites relations avec Cassiano del Pozzo, collectionneur d'antiques (3). Le tableau de la Manne rend ainsi très probable la connaissance, au début du XVII^e siècle, d'une peinture antique représentant la "Charité romaine", et à laquelle Poussin s'est référé plus ou moins directement.

(1) Voir la description des couleurs chez Helbig (p. 307) : "Pero sitzt da in blauem Chiton und reicht mit der L. dem Vater die r. Brust [...] . Kimon mit verwildertem weissen Haar und Bart, ein gelbliches Gewand über den Schenkeln [...]" .

(2) Cf. Knauer, p. 20, note 43.

(3) Le cas de la Sainte Famille en Egypte de Poussin est intéressant à cet égard. Poussin utilisait, pour les scènes égyptiennes du fond, des motifs tirés d'une mosaïque romaine qu'il connaissait sans doute à travers les copies à l'aquarelle que Cassiano del Pozzo avait fait faire de cette mosaïque. (Cf. l'éd. Blunt des lettres de Poussin, p. 158, note 11).

Quelques historiens de l'art ont déjà postulé la connaissance, à l'époque baroque, d'un modèle antique, bien qu'on n'ait jamais pu, jusqu'à présent, relever de rapports aussi manifestes que ceux que l'on constate dans le cas du tableau de Poussin (1).

Si l'on admet l'existence d'une citation de la part de Poussin, on peut facilement reconnaître que le groupe des trois figures reprises – les deux femmes et l'observateur – forme comme le "noeud" à partir duquel la masse des "sept premières figures à main gauche" a été constituée par expansion (2). L'ensemble des quatre figures supplémentaires a été disposé en parallèle ou symétriquement (en contraposto) par rapport aux trois figures de base pour former une composition globale extrêmement étudiée (3).

Il faut noter que le groupe de droite (le sous-ensemble des deux figures masculines) n'entretient pas de relation directe, au niveau figuratif, avec le sous-ensemble des cinq figures de gauche. Les deux groupes de figures correspondent à deux moments du récit : à gauche, il y a ceux qui ne se sont pas encore rendu compte de la chute de la manne (état de manque), à droite, ceux qui s'en rendent compte (liquidation du manque actualisée). Cependant, la reprise, dans

-
- (1) Cf. les références données par Knauer, p. 20, note 43. Les indications de Pigler, Barockthemen, nous ont permis de trouver une peinture supplémentaire qui possède des ressemblances très fortes avec la fresque romaine. Il s'agit d'une toile conservée au Palais Durazzo-Pallavicini, à Gênes, attribuée autrefois à Guido Reni, mais donnée maintenant par Piero Torriti (fig. 157) à G. Andrea Sirani. Elle représente les bustes de Cimon et Pero dans une attitude quasiment identique à celle de l'antique.
- (2) Notre distinction entre "groupe" et "masse" se rattache à celle développée par Diderot dans le Salon de 1767 à partir justement de l'examen de la Manne de Poussin (éd. Sez nec-Adhémar, p. 83). Le texte est également cité par L. Marin (1972, note 44).
- (3) Dans la lettre à son collègue peintre Jacques Stella, Poussin insiste sur les problèmes de la dispositio : "J'ai trouvé [...] une certaine distribution pour le Tableau de M. de Chantelou." (Ed. Jouanny, p. 4). Une analyse détaillée, synchronique cette fois-ci et non pas génétique, de la distribution des sept figures est donnée par L. Marin dans son article de 1972.

le groupe des deux figures masculines de droite, d'un rapport sémantique qui existe déjà entre les deux femmes de la "Charité romaine" – une personne jeune secourant une vieille personne du même sexe, voire son parent – a comme résultat de souligner la pertinence de l'isotopie de lecture piété filiale. C'est sous cette rubrique, rappelons-le, que les auteurs latins, y inclus Valère Maxime, rapportent l'anecdote de Micon et Pero dans leurs recueils d'exempla (1).

Remarquons aussi que l'adjonction de l'enfant – rendue nécessaire du fait que l'action ne se déroule plus dans une prison, mais en "plein air" – a considérablement enrichi la complexité de la scène du point de vue de l'expression des passions.

Il est finalement intéressant de noter que la deuxième version, figurant parmi les externa, de l'anecdote chez Valère Maxime (voir texte et traduction en appendice, p. 36) présuppose chez le lecteur la connaissance de représentations picturales de l'histoire : "Haerent ac stupent hominum oculi cum huius facti pictam imaginem vident". Cette formule, ensemble avec la tournure "tam admirabilis spectaculi novitas" dans la première version, tend à faire penser que déjà l'auteur romain considérait, à sa manière, le personnage du gardien observateur comme une figure déléguée de l'énonciataire/spectateur. D'un autre côté, le fait que Poussin ait remplacé le couple père-fille de la peinture antique par celui, moins osé, de la mère et de sa fille, indique que le peintre connaissait le texte de Valère Maxime, qui seul parmi les sources antiques rapporte les deux versions. Les résultats des recherches philologiques étayaient donc notre hypothèse de départ, et nous autorisent à considérer la première figure, à gauche, comme une mise en abyme de l'énonciation, plus particulièrement de la position de l'énonciataire. Or, cette figure exprime, nous l'avons vu, une passion : l'"admiration".

II. L'ADMIRATION

II.1. L'"admiration" selon Descartes et Malebranche

Avant de poursuivre l'examen du tableau de Poussin, il nous paraît nécessaire d'entreprendre une analyse de l'"admiration" telle qu'elle apparaît chez les philosophes du XVII^e siècle qui la font figurer dans leurs systèmes des passions, Descartes et Malebranche. Nous mettrons surtout l'accent sur ceux des traits définitoires qui, proposés par ces deux auteurs, nous paraissent directement utiles

(1) Voir la liste des sources latines chez Deonna, p. 140sq.

pour une analyse sémiotique de la passion en question.

Descartes est le premier, dans son traité Les passions de l'âme, paru en 1649, à faire entrer l' "admiration" dans la taxinomie des passions. Ce faisant, il lui attribue même une place privilégiée. Pour Descartes, l' "admiration" – nous dirions l'étonnement – est la première des passions parce qu'elle peut se manifester "avant que nous connaissions aucunement si cet objet [qui la provoque] nous est convenable ou s'il ne l'est pas" (art. 53). Nous dirions, dans notre terminologie, que l' "admiration" se situe en dehors de la catégorie thymique, ou plutôt avant tout investissement de son objet en termes d'euphorie vs dysphorie, et qu'elle occupe en conséquence une position neutre (aphorie). Cette position indéterminée par rapport aux pôles de la catégorie thymique est également la raison qui explique que l' "admiration" "n'a point de contraire" (art. 53).

Regardons de plus près la description de l' "admiration" que propose Descartes à l'article 53 :

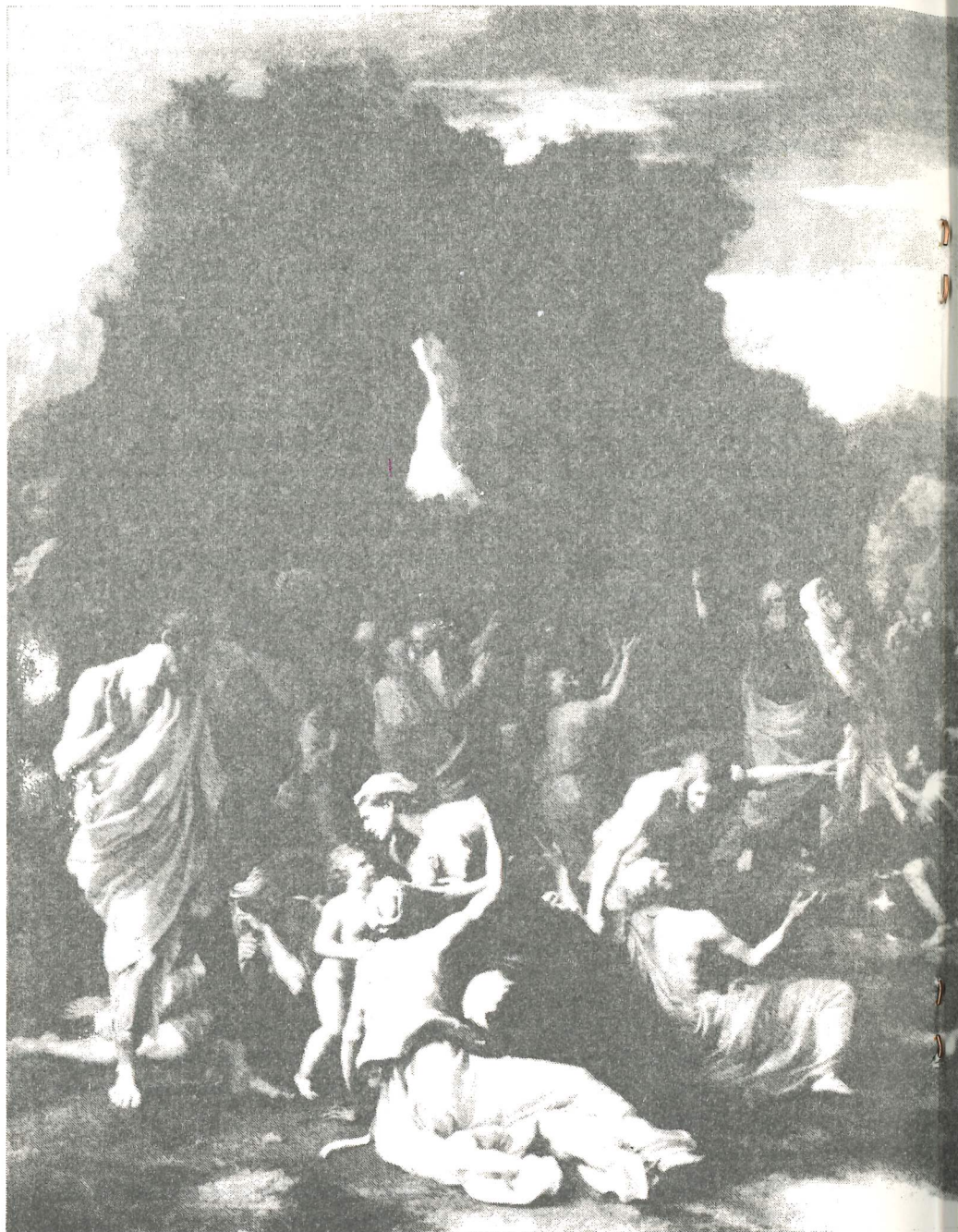
"Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissons auparavant ou bien de ce que nous supposons qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés " (1).

L' "admiration", selon cette définition, est essentiellement liée à la modalité du savoir. Elle fait intervenir la compétence sémantique du sujet, le corps de savoir qui permet de faire des hypothèses sur la nature des objets du monde et sur leurs façons d'agir. L'effet passionnel se produit au moment de la conjonction du sujet avec un objet de savoir qui dépasse ses attentes ou met en défaut ses connaissances antérieures (art. 75) :

"Nous n'admirons que ce qui nous paraît rare et extraordinaire ; et rien ne nous peut paraître tel que parce que nous l'avons ignoré, ou même aussi parce qu'il est différent des choses que nous avons vues ; car c'est cette différence qui fait qu'on le nomme extraordinaire."

Dans son analyse de l' "admiration", Descartes insiste sur certains éléments d'ordre aspectuel. La manifestation de cette passion est liée à un moment : elle naît de "la première rencontre" avec l'objet extraordinaire ; elle est une

(1) L'article 73, intitulé "Ce que c'est que l'étonnement", définit ce terme comme un "excès d'admiration" ; nous dirions stupeur.



3. Nicolas Poussin, La Manne, Musée du Louvre (cliché Agraci).
La version actuellement visible du tableau de Poussin comporte, dans la partie inférieure, nous en tenant à la version originelle.



partie supérieure, une bande supplémentaire, que nous n'avons pas reproduite



"subite surprise de l'âme" (art. 70). De plus, l'"admiration" est susceptible d'une variation graduable selon l'intensité, sa "force dépend [...] de la nouveauté [des objets des sens]" (art. 72).

Il est curieux de constater que, dans un passage qui se présente comme la définition de l'"admiration", Descartes fait directement intervenir l'effet provoqué par cette passion (art. 70) :

"L'admiration est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires."

L'effet induit par l'"admiration" est donc un faire cognitif de type interprétatif, portant sur l'objet même qui l'a provoquée. Descartes va plus loin encore : l'"admiration" paraît être, pour lui, la condition même de toute connaissance :

"Ceux qui n'ont aucune inclination naturelle à cette passion sont ordinairement fort ignorants" (art. 75) ;

"[Il est] bon d'être né avec quelque inclination à cette passion, parce que cela nous dispose à l'acquisition des sciences" (art. 76).

De son côté, dans son ouvrage, De la recherche de la vérité (1674), Malebranche a systématiquement développé le concept d'inclination, esquissé par Descartes dans les deux passages qui viennent d'être cités. Ces développements nous paraissent également intéressants pour l'analyse sémiotique des passions.

Pour Malebranche, l'"inclination" est un concept corrélatif de celui de passion. Ainsi par exemple, à l'"admiration" (qui est une passion) correspond une inclination particulière, la curiosité. Les traits différentiels qui, selon Malebranche, distinguent les inclinations des passions sont les suivants : les inclinations sont de nature purement intellectuelle (cf. p. 127), tandis que les passions sont en même temps liées à une perception proprioceptive du sujet somatique (p. 127) :

"J'appelle ici passions toutes les émotions que l'ame ressent naturellement à l'occasion des mouvemens extraordinaires des esprits animaux."

Les passions sont, de ce fait, également appelées "émotions sensibles". De plus, les passions présupposent les inclinations (p. 127) :

"Les hommes ne sont capables de sensations, et d'imaginations, que parce qu'ils sont capables de pures intelligences."

Il nous paraît que la curiosité, inclination dont la définition explicite manque chez Malebranche, peut être identifiée, du point de vue sémiotique, à la structure modale du /vouloir savoir/. Elle porte sur un objet de savoir indéfini que l'on peut concevoir comme le complémentaire du corps de savoir avec lequel le sujet est conjoint. La compétence sémantique du sujet est ainsi doublement définie par son rapport au savoir : selon le mode d'existence réalisé, il est conjoint avec un premier corps de savoir ; selon le mode d'existence virtuel, il est disjoint d'un deuxième corps de savoir, complémentaire du premier.

II.2. Une séquence passionnelle : curiosité - "admiration" - considération

Nous avons appris, avec Descartes, que l' "admiration" a pour résultat de faire que le sujet "considère avec attention" l'objet "nouveau" avec lequel il se trouve inopinément conjoint. Cette formule indique à elle seule qu'il n'est pas possible de concevoir la conjonction en question comme une simple opération de réalisation (qui ferait passer un objet de savoir virtuel dans le corps des objets de savoir réalisés). La conjonction avec l'objet "rare et extraordinaire" n'aboutit pas immédiatement à l'acquisition d'un savoir. Par sa nature complexe, l'objet "résiste" en quelque sorte à la conjonction avec le sujet connaissant. Et c'est justement cette "résistance" qui provoque l' "admiration".

En reprenant une suggestion de Joseph Courtés (1), nous posons l'hypothèse que l'effet passionnel "admiration"/étonnement se greffe sur la structure modale complexe constituée d'un /vouloir savoir/ et d'un /ne pas pouvoir savoir/ au moment de la conjonction du sujet avec un phénomène sensible "nouveau", qui n'est pas immédiatement intégrable comme un objet de savoir. L'objet doit cependant posséder des qualités - difficiles à préciser - qui rendent cette intégration souhaitable, pour que le /vouloir-savoir/ se maintienne.

Une telle définition modale permet de comprendre pourquoi, selon Malebranche, l' "admiration" n'est pas seulement précédée de la "curiosité" (c'est-à-dire du /vouloir savoir/), mais en est également suivie (cf. pp. 206sq.) :

"Il ne suffit pas que l'admiration nous rende attentifs, il faut qu'elle nous rende curieux : il ne suffit pas que nous ayons considéré une des faces de

(1) Suggestion faite lors de la présentation d'une première esquisse de ce texte au séminaire d' A. J. Greimas à l' E. H. E. S. S.

quelque objet, pour le connaître pleinement, il faut que nous ayons eu la curiosité de les examiner toutes, autrement nous n'en pouvons juger solidement."

En paraphrasant Malebranche, nous pourrions dire que l'"admiration" doit inviter le sujet connaissant à transformer l'objet "rare et extraordinaire" en un objet sémiotique, doté d'une double nature, c'est-à-dire défini à la fois selon la manifestation et selon l'immanence. L'objet sensible avec lequel le sujet s'est trouvé conjoint relève d'abord de l'ordre du secret. La tâche du sujet, guidé par la "curiosité" (le /vouloir savoir/), consiste à transformer l'objet secret en un objet vrai. A cette condition seulement, l'objet sensible est assimilable en tant qu'objet de savoir. Le faire transformateur décrit est ce faire interprétatif que les deux philosophes appellent "considérer avec attention" ou "examiner".

Résumons. Selon les textes que nous venons de citer, l'"admiration" possède une place déterminée à l'intérieur du procès d'acquisition du savoir. Pour le sujet connaissant, ce procès prend la forme d'une séquence d'actes orientée. Au début, il y a une disposition modale, le /vouloir savoir/, ou "curiosité", qui caractérise une attitude générale du sujet par rapport aux objets du monde. Lorsque le sujet entre en contact avec un objet qui lui apparaît comme "nouveau", il n'y a pas de conjonction immédiate avec un objet de savoir, mais avec un objet sensible qui possède le statut véridictoire du secret. Au niveau de la structure modale, ceci a comme effet d'opposer au /vouloir savoir/ du sujet un /ne pas pouvoir savoir/ ; cette structure modale contradictoire est la base sur laquelle se greffe l'effet passionnel "admiration"/étonnement. L'"admiration" a d'abord comme conséquence d'intensifier le /vouloir savoir/ et de le focaliser sur l'être de l'objet manifesté ; celui-ci, grâce à un faire interprétatif du sujet, appelé "considération", est finalement transformé en un objet de savoir qui possède le mode d'existence réalisé.

Il faut souligner que cette fonction instrumentale de l'"admiration" dans le procès d'acquisition du savoir n'est évidemment que l'un des rôles possibles de cette passion dans le jeu des rapports multiples entre l'homme et les objets du monde. Descartes et Malebranche, eux les premiers, en étaient bien conscients, qui, tous les deux, enregistrent aussi d'autres usages de l'"admiration". Dans l'article 78, Descartes en critique tout particulièrement l'usage non instrumental, qui fait qu'on "arrête seulement son attention sur la première image des objets qui se sont présentés, sans en acquérir d'autre connaissance". Nous verrons que cette distinction morale entre deux usages de l'"admiration" - que l'on pourrait

appeler respectivement "instrumental" et "gratuit" - se reflète dans un clivage parallèle entre deux courants opposés à l'intérieur de l'esthétique du XVII^e siècle.

III. POUR UNE ANALYSE NARRATIVE DE L'ENONCIATION

III.1. L' "admiration" dans la stratégie énonciative

Dans une lettre à Sublet de Noyers, écrite en 1642, Poussin fait une distinction devenue célèbre entre "deux manières de voir les objets" : l' "aspect" et le "prospect". Citons le passage in extenso (éd. Jouanny, p. 143) :

"Il faut sçavoir [...] qu'il y a deux manières de voir les objets, l'une en les voyant simplement, et l'autre en les considérant avec attention. Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'œil la forme et la ressemblance de la chose veüe. 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 les moyens de bien connoistre ce mesme objet : Ainsi on peut dire que le simple aspect est une opération naturelle, et que ce que je nomme le Prospect est un office de raison qui dépend de trois choses, sçavoir de l'œil, du rayon visuel, et de la distance de l'œil à l'objet : et c'est de cette connoissance dont il seroit à souhaiter que ceux qui se meslent de donner leur jugement fussent bien instruits."

Dans ce texte, Poussin insiste surtout sur les conditions extérieures du "prospect". Ce développement, conditionné par le contexte général de la lettre (qui concerne la décoration de la Grande Galerie du Louvre), ne peut pas nous retenir ici. Il nous suffira de noter que le peintre, pour définir le "prospect", utilise exactement la même formule que Descartes lorsque celui-ci, dans sa définition de l' "admiration", décrit l'effet de cette passion (art. 70) ; on s'en souvient, selon Descartes :

"L'admiration est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires."

Si l' "admiration", ainsi analysée par le philosophe, amène le sujet à un faire cognitif identique à celui visé par le peintre, il paraît alors légitime de se demander s'il n'est pas possible de formuler le problème du "prospect" à un niveau qui dépasse les seules conditions extérieures de l'énonciation. L'énonciateur/peintre ne dispose-t-il pas de moyens intérieurs à son discours qui, sur le mode de la

manipulation, obligeraient l'énonciataire/spectateur à changer sa "manière de voir" en passant de l' "aspect" au "prospect" ? Il nous semble que la définition de Descartes, que nous venons de citer, indique ces moyens et qu'il suffit de la réécrire en adoptant le point de vue de l'énonciateur : le peintre, pour faire "considérer avec attention" son tableau, doit provoquer l' "admiration" chez le spectateur en utilisant un discours qui fasse appel à des "objets rares et extraordinaires". La passion de l' "admiration" jouerait ainsi un rôle instrumental à l'intérieur d'une stratégie énonciative visant à imposer à l'énonciataire un mode de lecture approfondi du discours de l'énonciateur.

Et il nous semble tout particulièrement que Poussin, dans son tableau, la Manne, suit exactement ce précepte esthétique en y faisant figurer la "Charité romaine". Mais, par le choix de ce motif particulier, il ne provoque pas seulement l' "admiration" du spectateur, il l'oblige au surplus à effectuer certaines opérations cognitives précises portant sur le sujet global de la représentation, le miracle de la Manne.

III.2. Une rhétorique de la manipulation

Le groupe de la "Charité romaine" n'est pas seulement placé à un endroit privilégié de la toile, au coin inférieur gauche (1), il est en plus marqué par un contraste chromatique particulièrement fort, constitué par le jaune de la robe de la vieille femme et le bleu de la robe de la jeune femme. Ce contraste fonctionne comme un appât pour l'œil du spectateur. Roger de Piles décrit cet emploi des couleurs dans la première partie de son Abrégé de la Vie des Peintres, de 1699 (p. 51) :

" [...] ainsi les Couleurs les plus opposées, étant placées bien à propos entre plusieurs autres qui sont en union, rendent certains endroits plus sensibles, lesquels doivent dominer sur les autres, et attirer les regards. "

Poussin utilise donc une figure de l'expression pour focaliser le regard du spectateur sur un endroit particulier de la toile. Ce type de manipulation se situe encore au seul niveau de l'expression et sert à l'articulation topologique du discours. Il invite le spectateur à découper, à l'intérieur de la surface picturale, une zone

(1) M. Greimas m'a fait remarquer que Diderot, dans ses Salons, commence régulièrement ses descriptions de tableaux par cet endroit.

délimitée - correspondant au groupe des deux femmes (avec l'enfant) - et à choisir cette zone comme première unité de lecture.

En ce point de l'analyse, nous voudrions ajouter une remarque sur l'organisation globale du tableau de Poussin au niveau topologique et narratif. L'ensemble de la surface est nettement articulé selon une double bipartition, horizontale et verticale. Dans la partie supérieure de la toile, le paysage exploite la division gauche/droite dans un rapport d'inversion (une masse de rochers formant un arc orné d'arbres, contre une masse d'arbres en partie masqués par un bloc de pierre). Cette structure d'inversion se reflète, dans la partie inférieure, sous la forme d'une double inversion narrative manifestée par les figures du premier et du second plan. Au premier plan, les figures de gauche manifestent le contenu inversé (état de manque), celles de droite le contenu posé (état d'abondance). Au second plan, à droite, un certain nombre de personnages s'agenouillent, pour témoigner de leur reconnaissance, devant Moïse et Aaron ; quant à ces derniers, ils indiquent, par leurs gestes, le destinataire premier, "hors cadre" : Dieu.; sur le même plan, mais cette fois à gauche des grands prêtres, se trouve un dernier groupe de personnages qui, conformément au geste d'Aaron et de Moïse, adressent leurs prières au ciel.

Cette remarque sur l'organisation narrative de la Manne était nécessaire pour comprendre la reprise, dans la partie droite de la toile, du même contraste chromatique qui marque le groupe de la "Charité romaine" dans la partie gauche. Si le contraste jaune/bleu sert, dans l'angle inférieur gauche, à mettre en valeur une partie déterminée de la surface, ce même contraste, par sa reprise dans la partie de droite (où il réapparaît dans la couleur du vêtement de la jeune mère qui, au premier plan, porte son enfant au bras), sert également à l'articulation narrative de la scène en établissant des couplages entre les figures représentées. La jeune femme de droite, qui à elle seule manifeste maintenant les deux couleurs jaune et bleu, doit être mise en rapport avec la jeune femme du groupe de la "Charité romaine". Un examen plus détaillé pourrait montrer que ces deux femmes entretiennent, chacune pour leur part, des relations avec les autres acteurs qui se trouvent dans un rapport d'inversion. Grâce à la chute de la manne, les relations naturelles entre les hommes sont de nouveau rétablies.

Revenons à l'analyse de la "Charité romaine". Du point de vue rhétorique, cette unité de discours peut être considérée comme une figure de contenu de caractère antithétique, qui est focalisée par une figure de l'expression de même nature. Il s'agit de cet "objet rare et extraordinaire" qui est nécessaire pour mettre le spectateur dans l'état passionnel d'"admiration" exprimé, dans

le discours lui-même, par l'attitude de l'homme debout (le premier personnage à gauche).

Il existe au XVII^e siècle des traités de rhétorique fondés sur une théorie des figures qui correspond exactement à la conception instrumentale de l'"admiration", telle qu'elle est développée par Descartes et Malebranche. Parmi ces traités se trouve L'Art de parler de Bernard Lamy, dont la première édition parut en 1675. Dans le chapitre 8 du livre V, il écrit (p. 325 sq.) :

"Toutes les figures de Rhetorique [...] ne se font que pour réveiller les Auditeurs et les tourner vers ce que l'on veut qu'ils considerent. [...] Comme l'ame est faite pour la verité, qu'elle a un desir ardent de sçavoir, aussi tôt qu'elle apperçoit quelque chose qu'elle n'a point vû et qui la frappe d'une maniere extraordinaire, elle a de la curiosité, elle la veut connoître. Ainsi pour rendre l'ame attentive, c'est à dire pour lui donner de la curiosité, il n'est question que de trouver des tours ingenieux qui donnent un air extraordinaire à ce qu'on veut faire considerer."

De manière semblable, Richesource, dans L'éloquence de la chaire ou la rhétorique des prédicateurs, recommande de faire appel dans les exordes à "L'Histoire ou l'exemple / L'Emblème / L'Hiéroglyphique / La Fable et la Parabole / La Surprise / Le Paradoxe etc." (p. 124), car, poursuit-il, "l'une des plus grandes perfections de l'Exorde est d'avoir quelque chose d'imprévue et de surprenant qui plaise aux Auditeurs et qui les engage agréablement à souhaiter le reste du discours" (p. 129).

III. 3. Charité humaine - charité divine

Considérons maintenant de plus près, comme nous y invitent philosophes et rhétoriciens, "l'objet rare et extraordinaire" qu'est la "Charité romaine" et essayons de donner une description sémantique de l'action en question. En premier lieu, celle-ci implique une inversion des relations naturelles entre trois acteurs appartenant à trois générations différentes : une jeune femme, pour sauver sa mère, lui donne le sein au dépens de son propre enfant. Dans la première des versions de l'anecdote que nous rapporte Valère Maxime (cf. texte cité en appendice), on trouve un passage intéressant qui contient un jugement de valeur sur cette inversion : "Nous croirions que cette œuvre est contre nature, si nous ne sçavions bien que la premiere loy de la nature est d'aimer ses parents". D'après Valère Maxime, allaiter sa propre mère est un acte qui va contre une loi de la

nature, mais l'infraction à cette loi répond ici à une loi supérieure, la piété filiale. Cette lecture conduit à reconnaître, dans la "Charité romaine", non seulement un acte extraordinaire, une merveille, mais plus particulièrement une sorte de miracle humain, où une loi de la nature est mise en suspens par une loi sociale. Dans le Dictionnaire de Trévoux, le "miracle" est défini de la façon suivante :

"Un miracle est [...] un effet extraordinaire et merveilleux, qui est au-dessus des forces de la nature ; que Dieu fait pour manifester son amour, ou sa puissance."

A partir de cette définition, nous sommes à même d'établir une relation métaphorique étroite entre l'acte de charité humaine manifesté par le micro-récit de la "Charité romaine" et l'acte de charité divine qu'est le miracle de la Manne : de même que la jeune femme, pour sauver sa mère, se met au-dessus des lois naturelles, Dieu, pour sauver son peuple, enfreint les règles de la nature et fait tomber la nourriture divine du ciel (1).

Une fois cette relation métaphorique établie, le contenu sémantique particulier du micro-récit de la "Charité romaine" peut encore nous servir d'hypothèse de lecture pour le macro-récit du miracle de la Manne. Nous avons vu que la disposition des sept premières figures de gauche indique – et le texte de Valère Maxime le souligne – que la "Charité romaine" doit être lue sur l'isotopie "piété filiale". Nous pouvons alors postuler que le même type de rapport, celui entre père et enfants, est à établir entre Dieu et son peuple (2). La "Charité romaine" peut donc à bon droit être considérée comme une mise en abyme de l'énoncé, ou encore, selon la terminologie des rhétoriciens, comme un exorde ad rem, un "préparatif et disposition au corps du sermon" (3).

(1) La relation métaphorique que nous établissons entre la "Charité romaine" et le miracle de la Manne est différente de celle postulée par L. Marin (1972, note 43). A notre avis, Moïse et Aaron ne sont que les destinataires délégués du miracle.

(2) Cf. un passage de la Bible qui fait cette même lecture de la manne : Sagesse 16, 21 : "Et la substance que tu donnais manifestait ta douceur envers tes enfants".

(3) Richesource, L'Eloquence de la chaire, p. 125.

III.4. Man-hu : qu'est-cecy ?

Mais notre lecture du miracle de la Manne ne saurait s'arrêter ici. Car la chute de la manne est, elle aussi, un phénomène "rare et extraordinaire" qui, auprès de l'énonciataire, provoque l'"admiration", celle-ci devant en fin de compte l'amener à "considérer avec attention" ce miracle lui-même. Si nous sommes conséquent avec nous-même, le miracle de la Manne doit de nouveau être érigé en un objet sémiotique, en un phénomène de manifestation qui cache un sens immanent. Pour les gens du XVII^e siècle, il n'y avait pas de doute sur la nature de ce sens : il s'agissait du mystère de l'Eucharistie. C'est ainsi, par exemple, que le miracle de la Manne est considéré comme l'une des préfigurations de l'Eucharistie par le jésuite Louis Richeome dans son ouvrage Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie (1601 et 1609). Dans ce livre, que Poussin connaissait (1), la Manne, en tant que préfiguration de l'Eucharistie, est appelée "une belle peinture faicte en l'eschole de Moyse". Au cours de son commentaire, Richeome donne une étymologie du terme "Manne" qui confirme notre hypothèse selon laquelle le tableau de Poussin doit être placé, y compris au niveau du sujet général, sous le signe de l'"admiration" (pp. 176-177) :

"Comme la Manne estoit merveilleuse en ses causes, en sa nature, et en ses effects ; aussi portoit-elle un nom ne signifiant que merveille et admiration : car Manne vient du mot MAN-HU, qui est à dire, ainsi qu'avons

(1) Cf. l'article de J. Vanuxem. D'après cet auteur, Poussin "ne s'est pas occupé de sujets se prêtant à un sens allégorique". En particulier, Poussin n'aurait pas donné un caractère allégorique à la Manne. Nous verrons ce qu'il faut en penser. De toute façon, Poussin semble s'être inspiré non seulement, pour le fond de son tableau, d'une gravure de Gaultier figurant à la page 161 du livre de Richeome, mais aussi du texte même de Richeome, et ceci pour l'arrangement d'un certain nombre de ses figures ; voir notamment p. 163 : "Mais sur tous il y a du plaisir à veoir ces petits enfans demy nuds, qui ayans gousté ces douceurs blanches y accourent, comme à une grelle de pois sucez : et s'entre-poussans les uns les autres, font qui en serrera plus dans ses pochettes". Il faut cependant noter que le groupe des deux garçons se querellant s'intègre, chez Poussin, dans la structure de signification globale de la toile ; cette scène s'articule avec celle de la "Charité romaine" selon le couplage habituel qui, parmi les vices et les vertus, oppose l'invidia à la caritas.

cy-dessus ouy, QU'EST-CECY ; mot qui marque admiration et desir de sçavoir en celuy qui le profere : car parce qu'il ignore la nature de la chose, il l'admire et demande que c'est. Nostre Manne et nostre Sacrement est si admirable, qu'aucun nom ne le peut declarer, et apres qu'on l'a bien consideré, on trouve beaucoup plus facile de l'admirer que de l'exprimer par un nom correspondant à son excellence, au moyen dequoy de tous les noms qu'il porte, il n'en a aucun qui luy convienne mieux que Manne, nom d'admiration, que David a donné par une perifrasi, appellant l'Eucharistie le memorial des merveilles de Dieu [psaume 110, 4], qui n'est pas tant nom, que marque de merveille [...]. "

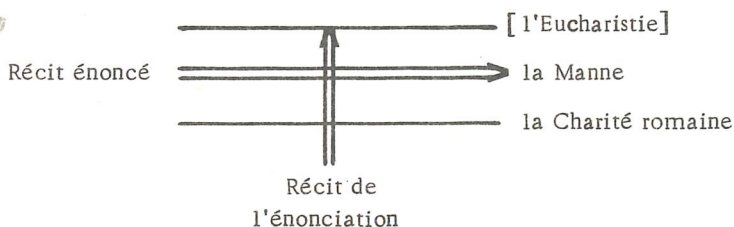
Ce texte nous amène donc à postuler un troisième niveau de lecture du tableau, renvoyant à un sens qui n'est cependant pas représenté, qui n'est pas représentable, le mystère de l'Eucharistie. De même que le geste de Moïse désigne un destinataire "hors cadre", le récit biblique figuré par Poussin renvoie, par sa nature merveilleuse, à un sens final qui le dépasse.

III. 5. Le récit de l'énonciation : la merveille - le miracle - le mystère

Les Israélites recueillant la Manne dans le désert, de Poussin, se présente à un premier niveau de lecture comme un tableau d'histoire qui illustre un épisode tiré de l'Ancien Testament. Examiné au niveau de l'articulation du sens, ce même récit se trouve cependant enchâssé dans deux récits supplémentaires, le pré-récit de la "Charité romaine" d'un côté, et, de l'autre, le récit final, non manifesté, de l'Eucharistie. Ces trois récits entretiennent entre eux des rapports métaphoriques qui pourraient être représentés dans une formule d'homologation :

Charité romaine : Manne :: Manne : Eucharistie.

Ce double transfert métaphorique, qui mène de la "Charité romaine" à travers la Manne jusqu'à l'Eucharistie, peut lui-même être compris comme un récit, le récit de l'énonciation, qui s'articule perpendiculairement par rapport au récit énoncé, celui de la Manne.



L'analyse sémantique des trois étapes montre que le récit de l'énonciation possède la structure d'un schéma de médiation dont le but est d'amener l'énonciataire successivement, à partir d'un niveau de signification humain (la merveille de la "Charité romaine"), et à travers le miracle de la Manne, jusqu'à un niveau de signification purement spirituel, le mystère de l'Eucharistie (1).

		Partenaires de la communication	Objet de la communication
L'Eucharistie	- le mystère	Dieu - hommes	spirituel
La Manne	- le miracle	Dieu - hommes	corporel
La Charité romaine	- la merveille	homme - homme	corporel

Une gradation parallèle peut être observée si l'on examine le domaine de référence qui est propre à chacun des récits : la "Charité romaine" appartient au corps des histoires exemplaires de l'univers pafen, le miracle de la Manne est un événement de l'Ancien Testament, l'Eucharistie se situe dans le monde du Nouveau Testament.

Le tableau de Poussin possède ainsi une double structure narrative. Le spectateur, tout en regardant des acteurs jouer une scène, devient lui-même, sans s'en rendre compte, acteur d'un autre récit, le récit de l'énonciation. L'énonciateur/peintre, en s'appuyant sur une rhétorique de la manipulation qui fait appel à l'effet passionnel de l'"admiration", conduit l'énonciataire/spectateur d'un niveau de sens qui lui est proche jusqu'à un niveau de sens qui relève du mystère. La Manne de Poussin ne propose donc pas seulement des figures à lire, elle indique aussi les chemins qui permettent de les bien lire.

(1) Il est intéressant de noter qu'Oskar Bächtmann, dans son analyse de la Guérison des aveugles, de Poussin, est amené à postuler une tripartition semblable à la nôtre. Selon Bächtmann, le tableau de la Guérison s'articule en trois groupes de personnages qui manifestent successivement la sensation, l'événement et la réflexion. Ce qui distingue cependant les deux tableaux, c'est que la Manne - par opposition à la Guérison des aveugles - ne manifeste pas directement la troisième étape.

III. 6. Esthétique classique – esthétique baroque

Notre analyse a montré, nous semble-t-il, comment le tableau de Poussin s'appuie sur une conception instrumentale de l' "admiration" telle qu'elle est préconisée dans un certain nombre d'écrits philosophiques, rhétoriques et théologiques du XVII^e siècle. Ainsi, Poussin paraît suivre exactement le précepte de Malebranche que nous avons placé en exergue de cette étude : la "manière nouvelle" dans la représentation du sujet n'est là que pour exciter l' "admiration" qui, elle, est nécessaire pour "réveiller nos esprits". Mais cette conception n'est pas valable pour tous les artistes de l'époque de Poussin. Les hommes du XVII^e siècle se rendaient eux-mêmes compte d'un clivage qui séparait deux modes d'écrire, deux modes de peindre et de bâtir. Ce clivage, nous avons pris l'habitude de le désigner par la distinction entre "classicisme" et "baroque" (1).

Pour différencier ces deux courants, on s'est appuyé jusqu'à présent presque exclusivement sur des critères d'ordre thématique et/ou stylistique (évaluation sociolectale de particularités appartenant au plan de l'expression d'une œuvre) (2). Il nous paraît que le point de vue choisi pour la présente étude, le rôle que l'énonciateur attribue au "merveilleux" et, par là, à l' "admiration", pourrait contribuer à préciser le sens de l'opposition "classique" vs "baroque". Nous dirions que pour l'artiste "classique" – Poussin en est un exemple – l'effet passionnel "admiration" joue le rôle d'un programme d'usage au profit d'une lecture approfondie du sujet représenté, tandis que pour l'artiste "baroque", la provocation de l' "admiration" chez le spectateur est le programme de base visé par le discours.

Au moins une fois, l'antithèse "classique – baroque" a été saisie, dès le XVII^e siècle, à ce niveau profond, touchant à la finalité de l'énonciation. Dans ses Memorie per servire alla storia della romana academia di S. Luca, Melchior Missirini fait état d'une controverse qui opposa entre 1634 et 1638, Andrea Sacchi

-
- (1) Pour un certain nombre de témoignages de l'époque, voir J. Rousset, La littérature de l'âge baroque, pp. 242-246 (chap. "Le baroque et le classique").
 - (2) La démarche suivie par J. Rousset pour définir le baroque littéraire consiste essentiellement à mettre en rapport le niveau stylistique des arts plastiques avec le niveau thématique de la littérature.

et Pietro da Cortona, représentant par excellence du baroque romain (1). Sacchi et ses partisans reprochaient notamment à Pietro da Cortona d'avoir négligé la "substance" au profit de la "magnificence". Le genre de peinture qui avait été pratiqué jusqu'alors par Pietro da Cortona et ses confrères - nous l'appelons aujourd'hui "baroque" - était considéré par l'école adverse, celle des "classicistes", comme une solution de facilité : les artistes "baroques" ne demandaient pas, en effet, nous rapporte Missirini, "que l'on examine minutieusement les différentes parties de leur toile", au contraire, c'est pour en "détourner" le spectateur, qu'ils lui présentaient "ensemble grandiose, harmonieux et vivant qui le dédommageât par belle merveille et surprise" (2).

Félix Thürlemann

Université de Zurich

-
- (1) Bien qu'il ne soit pas mentionné dans les mémoires de Missirini, Poussin également fréquentait à cette époque les réunions de l'Académie de Saint Luc, et il est probable que les paroles attribuées à Sacchi reflètent en partie aussi son point de vue.
- (2) Missirini p. 113 ; "Gli Artisti in questo genere non pretesero che lo spettatore andasse minutamente esaminando le parti della loro tela : anzi per distorlo da ciò gli posero dinanzi gl'occhi un'insieme grandioso, armonioso, vivace, che ne lo appagasse con bella meraviglia, e sorpresa."

APPENDICE

1. Valerii Maximi, Dictorum factorumque memorabilium libri IX, Antverpiae, 1614 ; liber V, 4 [De pietate erga parentes] :

[...] Sanguinis ingenui mulierem praetor apud tribunal suum capitali crimine damnatam, triumviro in carcere necandam tradidit. Quo receptam, is qui custodiae praeerat, misericordia motus, non protinus strangulavit. Aditum quoque ad eam filiae, sed diligenter excussae, nequid cibi inferret, dedit : existimans futurum, ut inedia consumeretur. Cum autem iam dies plures intercederent, secum ipse quaerens, quidnam esset, quod tandiu sustentaretur, curiosius observata filia, animadvertit illam exerto ubere famem matris lactis sui subsidio lenientem. Quae tam admirabilis spectaculi novitas ab ipso ad triumvirum, a triumviro ad Praetorem, a Praetore ad concilium iudicum perlata remissionem poenae mulieri impetravit. Quo non penetrat, aut quid non excogitat pietas, quae in carcere servandae genitricis novam rationem invenit ? Quid enim tam inusitatum, quid tam inauditum, quam matrem natae uberibus alitam ? Putaret aliquis hoc contra rerum naturam factum, nisi diligere parentes, prima naturae lex esset.

EXTERNA

Idem de pietate Perus existimetur, quae patrem suum Cimona consimili fortuna affectum, parique custodiae traditum, iam ultimae senectutis, velut infantem pectori suo admotum aluit. Haerent ac stupent hominum oculi cum huius facti pictam imaginem vident, casusque antiqui conditionem, praesentis spectaculi admiratione renovant ; in illis mutis membrorum lineamentis viva ac spirantia corpora intueri credentes. Quod necesse est animo quoque evenire aliquanto efficaciore pictura literarum : vetera pro recentibus admonitos recordari.

2. Valère Maxime, Nouvelle traduction par Jean de Claveret , tome I, Paris, 1665, pp. 331sq. :

[...] Le Preteur avoit condamné à mort une femme de condition libre, convaincuë de quelque crime, et l'avoit fait mettre en prison, pour y estre secrettement executée ? mais celuy qui en avoit la charge ne la fit pas si-tost mourir, se sentant esmeu de compassion pour elle, iusqu'à tel point qu'il permit à la fille de cette femme de la visiter, apres toutefois l'avoir soigneusement fottillée, afin

qu'elle ne luy apportast point à manger ; croyant qu'en peu de jours elle mourroit de faim. Le Geolier fut bien estonné de voir qu'elle subsistoit si longuement sans manger ; mais son estonnement redoubla, lors qu'ayant observé plus exactement cette fille, il apperceut qu'elle tiroit sa mammelle, et que d'un peu de laict qu'elle avoit, elle entretenoit ainsi la vie de sa pauvre mere. La nouveauté d'une action si plaine de charité estant passée du Geolier, au Triumvir, du Triumvir au Preteur, et du Preteur rapportée aux Consuls, cette pauvre femme fust par leur ordonnance, renvoyée libre et garantie des apprehensions de la mort. Dequoy l'affection n'est-elle point capable, est-il aucun endroit où elle ne penetre, puis qu'elle trouve mesme dans les prisons un invention nouvelle de faire subsister une mere, et de luy sauver la vie ? Y a-t'il rien de plus extraordinaire ? y a-t'il rien de plus inoüy, que de voir une fille alaiter sa mere ? Nous croirions que cette œuvre est contre nature, si nous ne sçavions bien que la premiere loy de la nature est d'aimer ses parens.

VIII.

Il faut donner le mesme éloge à l'amour de cette fille, qui ayant un pere nommé Cimon cassé de vieillesse, et réduit dans une necessité, semblable à celle qui ie viens de raconter, le nourit du laict de ses mamm [e] lles comme un enfant. Les homme sont ravis destonnement, lors qu'ils regardent le tableau de cette vieille histoire, la renouvelant, pour ainsi dire, et se la rendant presents par la peinture ; s'imaginans que ces corps parlent encore et souspirent sur cette toile muette. Mais il est à propos, et necessaire, que le recit que i'en vais faire, ayt encore plus de force sur leurs esprits, que la peinture, et que la rappelant dans leur souvenir, ils considerent cette vieille avanture, comme si elle estoit toute nouvelle.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- L. B. Alberti, Opere volgari, vol. III, Laterza, Bari, 1973.
- Bibliorum sacrorum iuxta vulgatam clementinam nova editio, Rome, 1959.
- R. Descartes, Les passions de l'âme, in : Œuvres philosophiques, t. III, éd. par F. Alquié, Garnier, Paris, 1973.
- A. Félibien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, éd. Trévoux, vol. V, Paris, 1725.
- B. Lamy, La rhétorique ou l'art de parler, 4e éd., Amsterdam, 1699.
- Ch. Le Brun, Conférence sur l'expression générale et particulière, Amsterdam, 1718.
- N. Malebranche, De la recherche de la vérité, t. II, éd. par G. Rodis-Lewis, Vrin, Paris, 1963.
- M. Missirini, Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca, Rome, 1823.
- R. de Piles, Abrégé de la Vie des Peintres, I : L'Idée du Peintre Parfait, Paris, 1699.
- N. Poussin, Correspondance, éd. par Ch. Jouanny : Archives de l'art français, nouvelle période, t. V, Paris, 1911 ; réédition, De Nobele, Paris, 1968.
- , Lettres et propos sur l'art, éd. par A. Blunt, Hermann, Paris, 1964.
- L. Richeome, Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie, Paris, 1609.
- Richesource [J. de la Sourdière] , L'Eloquence de la chaire, ou la Rhétorique des prédicateurs, Paris, 1665.
- Trévoux, Dictionnaire universel françois et latin [...], Paris, 1743.
- Valerii Maximi Dictorum factorumque memorabilium libri IX, Anvers, 1614.
- Valère Maxime, Nouvelle traduction, par J. de Claveret, t. I, Paris, 1665.

Etudes

- E. Baccheschi, C. Garboli, Guido Reni, Rizzoli, Milan, 1971.
- O. Bächtzmann, "Farbengese und Primärfarben in Nicolas Poussins Die Heilung der Blinden", Festschrift A. Knoepfli, Manesse Verlag, Zurich, 1980 ; version française à paraître in : Critique.
- L. Dällenbach, Le récit spéculaire - Essai sur la mise en abyme, Seuil, Paris, 1977.
- W. Deonna, "La légende de Pero et Micon et l'allaitement symbolique", Latomus, 13 (1954), p. 140-166 et 356-375.
- D. Diderot, Salons, vol. III : 1767 ; éd. par J. Seznec et J. Adhémar, Oxford, 1963.
- A. J. Greimas, J. Courtés, Sémiotique - dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979.
- W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig, 1868.
- R. Jakobson, "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", in : R. J. Essais de linguistique générale, Minuit, Paris, 1963.
- R. Kekulé, H. von Rohden, Die antiken Terracotten I, Stuttgart, 1880.
- E. Knauer, "Caritas romana", Jahrbuch der Berliner Museen 6 (1964), p. 9-23.
- L. Marin, "La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin", Communications, 15 (1970), p. 186-209.
- , "La lecture du tableau d'après Poussin", Cahiers de l'association internationale des études françaises, 24 (1972), p. 251-266.
- A. Pigler, Barockthemen, vol. II, Budapest, 1974.
- J. Rousset, La littérature de l'âge baroque en France, Corti, Paris, 1954.
- A. Rumpf, Malerei und Zeichnung - Handbuch der Archäologie 6, 1, 4 ; Munich, 1953.
- P. Torriti, La Galleria del palazzo Durazzo Pallavicini a Genova, Sigla Effe, Gênes, 1967.
- J. Vanuxem, "Les 'Tableaux sacrés' de Richeome et l'iconographie de l'Eucharistie chez Poussin", in : A. Chastel (éd.), Nicolas Poussin, vol. I, Paris, 1960, p. 151-162.

INSTITUT DE LA LANGUE FRANÇAISE

PUBLICATIONS DU TRESOR GENERAL
DES LANGUES ET PARLERS FRANÇAIS

PERIODIQUE

BULLETIN ANALYTIQUE DE LINGUISTIQUE FRANÇAISE (B. A. L. F.).
6 numéros par an.

OUVRAGES ET COLLECTIONS

! Parus :

BIBLIOGRAPHIE DES CHRONIQUES DE LANGAGE PARUES DANS LA PRESSE
FRANÇAISE, t. I (1950-1965), 416 p. ; t. II (1966-1970), 278 p.

BIBLIOGRAPHIE DES CHRONIQUES DE LANGAGE PARUES DANS LA PRESSE
DU CANADA, t. I (1950-1970), 465 p. ; t. II (1879-1949), 1007 p.

LE FRANÇAIS CONTEMPORAIN : INVENTAIRE PERMANENT DES TRAVAUX
INEDITS ET DES RECHERCHES EN COURS, t. I, 842 fiches ; t. II, 572 fiches ;
t. III, 695 fiches ; t. IV, 161 p.

MATERIAUX POUR L'HISTOIRE DU VOCABULAIRE FRANÇAIS : DATATIONS
NOUVELLES (Nouvelle série A-Z, fasc. 1 à 15).

STRUCTURE DE L'ORTHOGRAPHE FRANÇAISE, Actes du Colloque du C.N.R.S.,
Paris, 1974, éd. par N. CATACH, 205 p.

BIBLIOGRAPHIE DES DICTIONNAIRES SCIENTIFIQUES MONOLINGUES ET
MULTILINGUES (1950-1975), éd. du C.I.L.F., 590 p.

SOUS PRESSE

BIBLIOGRAPHIE DES CHRONIQUES DE LANGAGE PARUES DANS LA PRESSE
FRANÇAISE, t. III (1971-1975 et compléments 1950-1970).

MATERIAUX POUR L'HISTOIRE DU VOCABULAIRE FRANÇAIS : DATATIONS
NOUVELLES, réunies par M. COPPENS D'EECKENBRUGGE, fasc. 16.

NUMEROS PARUS :

1. Jacques GENINASCA, Du bon usage de la poêle et du tamis.
2. Claude ZILBERBERG, Tâches critiques.
3. Jean-Claude COQUET, Le sujet énonçant.
4. James SACRE, Pour une définition sémiotique du maniérisme et du baroque.
5. A. J. GREIMAS, La soupe au pistou.
6. Jean-Marie FLOCH, Des couleurs du monde au discours poétique.
7. Françoise BASTIDE, Approche sémiotique d'un texte de sciences expérimentales.
8. Ivan DARRAULT, Pour une approche sémiotique de la thérapie psychomotrice.
9. Joseph COURTES, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (1ère partie).
10. Joseph COURTES, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (2ème partie).

A PARAITRE :

Eric LANDOWSKI, L'opinion publique et ses porte-parole.