

« Lisez l'histoire avec le tableau »

Françoise Siguret

Volume 14, numéro 1-2, avril 1978

Le fil du récit

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036663ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036663ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Siguret, F. (1978). « Lisez l'histoire avec le tableau ». *Études françaises*, 14(1-2), 21–46. <https://doi.org/10.7202/036663ar>

«lisez l'histoire avec le tableau»

FRANÇOISE SIGURET

Telle est la recommandation de Poussin à son ami Chantelou dans une lettre datée du 28 avril 1639 au sujet du tableau de la *Manne* qui lui était destiné. Le peintre avait pris soin de préciser : « les sept premières figures à main gauche vous diront tout ce qui est ici écrit. »

DE L'HISTOIRE À L'IMAGE

Lire, dire, écrire, histoire, tableau, figures : en quelques lignes, dans une incessante réflexion sur eux-mêmes, les termes du discours commandent au regard et les figures ainsi captées construisent un discours qui ne s'énoncera pas. Entre le texte écrit et lu, et l'image peinte et observée s'établit une relation à la fois narrative et discursive, faite de complicité et de trahison, d'assertions et de silences. La représentation picturale est feintise, *figurant* (façonnant) le texte sous une autre forme que la sienne. Dès lors, le regard détourné de l'intérieur vers l'extérieur, séduit tout autant que conduit, confond l'illusoire et ce qui s'énonce pour vrai. La révélation du texte qui

est dessein d'écriture passe par un divertissement du regard qui est dessin de figures.

Le principe même de la transposition iconique d'un texte écrit est un principe de violence au service d'une idée autoritaire à laquelle l'observateur ne peut échapper. Tentera-t-on de « lire l'histoire avec le tableau », afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet que l'on se fera juge pour être plus subtilement trompé, dans les délices d'une conscience qui connaît les feintises, mesure les détours, rapporte aux mots le trait ou la couleur, à la rhétorique la géométrie (mais comment cela se peut-il?) et jouit de l'instant de lecture dans un espace narratif dont l'artifice est connu. La confrontation du tableau et de l'histoire est, pour l'observateur, un procès où finalement tout revient vers lui, lui-même regardant et lui-même écoutant : « 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 esprit : » Le P. Richeomme, un des jésuites les plus lus du xvii^e siècle, montre en ces termes les bienfaits d'une « peinture triple de pinceau, de parole et de signification » à la très-chrétienne reine de France Marie de Médicis, à laquelle il dédie ses méditations intitulées *Tableaux sacrés...* (1601). Mais on comprend que, pris entre le pinceau et la parole, l'observateur n'ait du *sujet* qu'une connaissance particulière : placé devant lui, il en fait un *objet* que saisit son regard, et cette distance entre le regardant et le regardé, l'écoutant et l'écouté, destinée à « servir l'esprit » *en vue* d'une signification, est aussi le lieu où l'objet risque de perdre, par la représentation que s'en donne la pensée, sa véritable qualité. L'appropriation que réclame Poussin entre le sujet de l'histoire et le tableau n'est pas si simple à définir puisque l'observateur qui devrait « connaître » si le tableau est *propre* à rendre l'histoire, *s'approprie* au passage l'un et l'autre par appréhension de l'objet. Autrement dit, juger qu'une illustration convient au récit, dès lors qu'il ne s'agit plus d'une photographie accompagnant une légende du type : « Enfant jouant de la flûte », c'est endosser toutes les distorsions possibles, pourvu qu'elles *me*

conviennent. (Voir le rapport aux tableaux des phrases-titres de Miró.) Il n'y a pas d'images justes d'un texte donné — on sait combien la photographie elle-même « décolle » de la réalité qu'elle veut rendre — ; il n'y a pas non plus d'observateurs justes, mais dans le seul plaisir de voir, l'appréciation d'un savoir. Le même P. Richeomme qui veut lier le « figuratif » au « littéral » pour mieux expliquer les mystères de l'Eucharistie, place à la toute fin de son livre cet avertissement, où je souligne l'incise : « S'il y a quelque chose es tableaux gravez qui ne corresponde aux tableaux parlans, le lecteur suppléera le défaut de peinture, *s'il luy plaist*, la corrigeant avec la parole du texte, qu'il suyva en tous (*sic*) comme meilleure guide au sens de l'histoire. » Le P. Richeomme réserve ainsi à son lecteur « un espace de la jouissance (...) la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. » (R. Barthes, *le Plaisir du texte*) ; mais dans ce jeu, la « parole du texte » a ses raisons que la peinture ne connaît pas ; à la vision juxtalinéaire et progressive de la lecture s'oppose la révélation totale et immédiate des volumes peints, à la temporalité déployée dans l'écriture s'oppose l'instantanéité de la représentation. Lorsque les Académiciens pointilleux reprochèrent à Poussin quelques inexactitudes dans son image de la Manne « contre le 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 qui 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 ¹ ! »

1. Félibien, *Sixième Conférence de l'Académie royale de peinture pendant l'année 1667*, Paris, 1668.

Ce texte me semble capital à plusieurs titres; d'abord, parce qu'il justifie la différence nécessaire entre le récit et sa représentation, ensuite, parce que cette représentation apparaît comme une mise en scène² où l'observateur devient spectateur d'un texte (et non *du* texte); non plus juge d'une vérité, mais témoin d'une vraisemblance.

HISTOIRE D'UNE IMAGE³

L'exemple de la Manne est particulièrement intéressant pour illustrer ces prolégomènes à une critique de la vision pure. En effet l'épisode tiré de l'Exode (Chap. XVI), qui nous rapporte le « miracle » de la survie des Juifs dans le désert, quand ils s'enfuirent d'Égypte, a été, depuis la *Bible des pauvres*⁴, l'un des plus régulièrement illustrés. Diverses raisons expliquent ce succès que l'on pourrait attribuer, du côté populaire, à l'émerveillement devant un miracle nourricier à une époque où les disettes étaient cruelles, du côté humaniste, à la fascination qu'exerce la figure de Moïse jusqu'au XVII^e siècle et dont témoigne superbement l'œuvre de Poussin⁵, enfin, du côté des clercs, à l'habitude des typologies « *ad usum prædicandum* » : chaque événement de l'Ancien Testament *préfigurant* un événement du Nouveau, ou

2. Poussin réalise idéalement cette pratique, façonnant des figurines de cire, qu'il habille et dispose dans une boîte pour étudier la disposition des corps et les effets de lumière, avant de peindre sa toile.

3. Je m'en tiendrai, pour l'ensemble, aux Bibles françaises du xv^e siècle, et à celle de Jean Leclerc pour le xvii^e (Paris, 1614, donc antérieure au tableau de Poussin).

4. Se dit de la première Bible xylographique en français (xv^e s.) destinée à un public encore mal lettré (mais non vraiment pauvre, lequel était totalement illettré).

5. Poussin a peint et dessiné véritablement une « Vie de Moïse », soit, dans l'ordre chronologique de production : 1629, Adoration du Veau d'or; av. 1635, Moïse purifiant les eaux; M. exposé sur le Nil; c. 1638, Passage de la Mer Rouge; 1638, Israélites recueillant la Manne dans le désert; 1635-1639, M. frappant le rocher; 1642-1647, M. changeant en serpent la verge d'Aaron; M. piétinant la couronne de Pharaon; 1647-1651, M. sauvé des eaux. Plusieurs dessins peuvent avoir été faits sur le même thème. Cf. W. Friedlander, *Poussin*, Paris, éd. Cercle d'Art, 1965.

La dernière grande fresque de la « Vie de Moïse » sera la suite de tapisseries qui porte ce nom, tissées aux Gobelins d'après des tableaux de Poussin et de Le Brun, à la fin du xvii^e siècle.

voit dans la Manne envoyée par Dieu pour sauver son peuple, une *figure* de l'Eucharistie. On en réfère à une parole du Christ : « Je suis le pain de vie. Vos pères ont mangé la manne au désert et sont morts; ce pain est celui qui descend du ciel pour qu'on le mange et ne meure pas. Je suis le pain vivant, descendu du ciel » (Jean, 6, 48). De la conjonction du populaire et du typologique naissent des petits couplets comme celui-ci ⁶ :

*La manne en dragée
Qui fut partagée
Des Hébreux jadis
Est en chair changée
Et de nous mangée
Donnant paradis.*

Depuis la *Bible des pauvres* et le *Speculum Humanae Salvationis* (xv^e s.) jusque dans le courant du xvi^e siècle, l'illustration est aussi schématique que le couplet; trois événements concordants sont rapprochés dans un triptyque, parfois chapeauté de pinacles gothiques et enguirlandés de phylactères. Il se peut que le portrait du « peintre en bois » apparaisse sur la première gravure : figure du présent, il actualise la parole et la leçon. Ainsi celui qui ne lirait pas le texte trouverait dans les planches du livre l'essentiel d'un contenu évangélique et ce qu'il faut d'Histoire sainte pour en voir (sinon comprendre) l'origine. Ce principe de systématisation réductrice du texte et les juxtapositions d'images qu'il entraîne, en l'absence même du texte, peuvent paraître simplistes, mais ils poursuivent la tradition médiévale des vitraux et des Livres d'Heures. « Les illettrés apprennent par l'image ce qu'ils ne peuvent lire dans les livres », répliquait l'abbé Suger dès le xii^e siècle aux détracteurs des peintures murales des églises. Enseignement efficace si on en croit la « pauvrete » mère de Villon qui « oncques lettre ne su[t] » :

6. Inscrit sur un bas-relief en argent provenant du trésor de la Sainte-Chapelle de Dijon.

*Au moutier vois dont je suis paroissienne
Paradis peint où sont harpes et luths
Et un enfer où damnés sont boullus.
L'un me fait peur, l'autre joie et liesse.*

(Ballade pour prier Notre-Dame)

À peine plus lettrés qu'elle, ceux qui lisaient une Bible des pauvres aimaient d'abord regarder les images. Les multiples éditions qui se sont succédées, d'une facture xylographique plus ou moins soignée, connaissent toujours les mêmes images naïves : en ce temps-là, la Vierge allaitait Jésus, et Moïse comme les Rois Mages portaient costume de maître Pathelin. La Bible y était plutôt prétexte à une réflexion morale à partir de quelques figures et quelques événements ; le « vieil Testament » vu rétrospectivement comme préfigure et répétition générale du « nouvel » s'organisait lui-même autour de la vie du Christ, figure centrale de toute illustration. Enfin le texte historique de la Bible ne semble pas se raconter lui-même, mais les commentaires édifiants dans lequel il se perd témoignent constamment qu'il est raconté en vue d'une instruction : les figures bibliques y sont encore *exempla*, d'autant plus frappants que l'image en fixe les traits.

On devine qu'il y eut pour les « tailleurs d'histoires » (j'aime dans cette dénomination l'idée d'une inscription du texte dans la matière) et les « ymagiers », des figures attirantes dont les exemples pour n'être pas toujours bons à suivre, n'étaient pas désagréables à évoquer : ô vierges plus que folles, ô sacrées Judiths, ô belle Marie-Madeleine avouant :

*Aussi veux-je être regardée
Et ai mon singulier désir
Que l'on prenne à me voir plaisir
Pour être de tous bien voulue.*

(Jehan Michel, *Mistère de la Passion*)

Madame Putiphar fut prise sur le vif, lorsqu'elle implore l'innocent Joseph ; « Couche avec moi ! » (Genèse, 39, 7). On la coucha, mais ses cuisses complaisamment ouvertes à la consommation excitaient trop les désirs curieux ; on les dissimula. D'ailleurs, bien des bois gravés furent remaniés au cours du xvi^e siècle, jusqu'au xviii^e, pour y respecter les bien-

séances du temps. Comme ce sont souvent les mêmes bois qui, de décennie en décennie, illustraient les textes, on peut, par les collections que l'on possède, y étudier les remaniements⁷ : c'est ainsi que l'on voit peu à peu pousser les feuilles de vigne, se développer les voiles, et le manteau à jamais recouvrir le bon père Noé que les anciens avaient tout de bon jeté nu sous la tente, suivant la Genèse (9,20-24) :

Noé, le cultivateur, commença de planter la vigne. Ayant bu du vin, il fut enivré et se dénuda à l'intérieur de sa tente. Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père et avertit ses frères au dehors. Mais Sem et Japhet prirent le manteau, le mirent tous deux sur leurs épaules et, marchant à reculons, couvrirent la nudité de leur père ; leurs visages étaient tournés en arrière et ils ne virent pas la nudité de leur père.

Petit drame en trois actes qui permet de poser plaisamment le problème de l'instant de représentation. Le choix par le « tailleur d'histoires » d'un moment ou de l'autre du récit : Noé nu cuvant son vin sous le regard d'un fils ou Noé recouvert par les deux autres, révélerait peut-être les tabous d'une société et ses conventions morales ; quoi qu'il en soit, un tel choix tronquerait le texte, le priverait d'un mouvement dramatique nécessaire à la malédiction qu'il annonce, immobilisant le récit soit sur la vision scabreuse de Noé (le texte devient farce), soit sur la vision pieuse des fils jetant pudiquement le manteau (le texte devient moralité). Comme le soulignait Le Brun, de « joindre ensemble les incidents » assure à l'histoire un sens ; la ligne du récit ne saurait en effet se construire à partir d'un seul point. C'est ce que les peintres ont compris, Michel-Ange, par exemple, lorsqu'il peignit la scène au plafond de la Sixtine. Vasari commente : « Je ne puis décrire à quel point de perfection se trouve rendue l'histoire de Noé que l'on voit ivre et dépouillé, en présence

7. Une collection de 600 bois gravés (du xvi^e au xviii^e siècles) fut découverte récemment dans les greniers d'un imprimeur de Saint-Brieuc. Cette collection, présentée au Musée de l'Imprimerie à Lyon, est d'une importance capitale pour notre connaissance de l'illustration du livre au xvi^e et xvii^e siècles. Cf. Maurice Audin, *les Peintres en bois et les tailleurs d'histoires*, Lyon, sd. (1968).

d'un fils qui rit de lui et des deux autres qui le recouvrent⁸. » Le « présence » des quatre personnages à la fois sans tenir compte de leur entrée en scène successive, est un artifice « perspectif » qui traverse la chronologie et la raccourcit ou l'écrase pour mieux en rendre, à distance, l'effet. Dans les parcours du regard qui conduisent de Noé à ses fils, se déploiera le temps, donc l'histoire, et avec le passage du rire (dont le texte ne parle pas) à la confusion honteuse des fils s'opérera déjà le revirement du bonheur au malheur, nécessaire à la tragédie que le sommeil du père maintient un moment en suspens.

Revenons à nos Bibles naïves, abondamment illustrées. Elles se trouvèrent tout naturellement relayées par des *Figures de la Bible* dont le titre même montre que le triomphe de l'image sur le texte est accompli. D'ailleurs, images et textes deviennent, jusqu'à un certain point, interchangeable; ainsi, la suite des *Simulachres et historiées faces de la mort* (1538) d'Holbein illustreront l'édition des *Icones historiarum veteris Testamenti* (Lyon, 1538) et les *Figures de la Bible* (Lyon, 1547); les mêmes gravures passeront de l'*Histoire des Juifs* de Flavius Josephe, parue en 1569, aux *Figures de la Bible déclarées par stances* (Lyon, 1582). Il est intéressant d'observer qu'en plein xvi^e siècle subsistent des éditions totalement archaïques, tant dans le caractère gothique de l'impression que dans la présentation typologique et la reproduction d'anciens bois gravés; telles sont les *Figures du Vieil Testament et du Nouvel*⁹ éditées à Paris chez Gillet Couteau en 1520 et rééditées en 1537, alors que la savante traduction de Lefebvre d'Étaples était déjà publiée (1530). Volume lourd, tout en texte — à peine quelques vignettes. Mais quelle qu'importance qu'elle ait quant à l'établissement du texte de

8. Cf. Vasari, *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, écrites de 1542 à 1550; première édition, Florence, 1550. Trad. angl. Penguin Classics, 1965, p. 357. Sur un tableau de G. Bellini, le fils qui rit est au centre du tableau, entre ses deux frères.

9. Pour la Manne, le triptyque comprend : à gauche, un évêque portant la communion à des soldats armés; au centre, la Cène; à droite, la chute et la récolte de la Manne.

PLANCHE I

Bois de Vérard (xve s.)
ayant servi jusqu'en 1538.
(Cf. Bibliographie.)



PLANCHE II

Vignette tirée de la *Bible*
d'Anvers (1530)



PLANCHE III

1547, *Figures de la Bible.*

Gravure d'après Holbein.

ISRAELITAE in desertum Sin proficiscer-
tur. Murmurantibus pro cibo, pluit DE
coturnices, & man.

EXODI XVI.



*Iceux passés, ilz se mettent en uoye
Dens les desertz: & pour mieulx les pouruec
Nostre Seigneur la manne leur enuoye,
Qu'il leur faisoit du ciel en bas plouuoir.*

l'Écriture, cette édition ne touche que les lettrés, philologues passionnés d'Antiquités Judaïques, qui se moquent bel et bien de rapporter les sandales de Moïse aux pantoufles de la Vierge. Or on sait que ceux qui prônent le retour au texte dépouillé de son bric-à-brac édifiant, manifestent leur sympathie à la cause protestante et cherchent à gagner vite beaucoup de « bons » lecteurs (même les « bonnes femmes » réclame Erasme!)

C'est ainsi que la Réforme va jouer un rôle important dans le développement d'éditions populaires françaises, complètement renouvelées. La grande offensive des « bibles de poche » illustrées va assurer aux Protestants un public et aux imprimeurs un profit sans précédent : éditions, rééditions, traductions vont se succéder avec les mêmes gravures pendant deux siècles.

Doit-on parler de texte illustré (430 figures dans une édition lyonnaise de 1578) ou d'image commentée? Pour la première fois on prend conscience du rapport du texte à l'image et au blanc dans la page : texte et image occupent des espaces calculés, bien encadrés par du blanc. Le caractère italique, plus proche de l'écriture manuscrite, est utilisé pour faciliter la lecture aux moins habiles. Le texte lui-même, réduit en quatrains, soulage la mémoire et s'y imprime aisément. On lit par exemple, dans les *Figures de la Bible*, ce quatrain de Gilles Corrozet sous la gravure de la Manne, empruntée à Holbein :

*Iceux passés *, ilz se mettent en voye
Dens les desertz : & pour mieulx les pourveoir
Nostre Seigneur la manne leur envoye
Qu'il leur faisoit du ciel en bas plouvoir*

ou encore dans les *Quadrins historiques de la Bible* de Claude Paradin (Lyon, 1553) illustrés des bois désormais célèbres de B. Salomon :

* Les Hébreux, passage de la mer Rouge.

PLANCHE IV

1553, *Quadrans historiques de la Bible*
Gravure de Bernard Salomon

EXODE XVII



*De Dieu vivant le pouvoir manifeste
Dens les deserts nourrie les bons Ebrioux,
De l'aliment & viande celeste,
Qui est le Pain de la Manne des cieux.*

*De Dieu vivant le pouvoir manifeste
 Dens les deserts nourrit les bons Ebrieux
 De l'aliment et viande céleste
 Qui est le Pain de la Manne des cieux*

Que le titre passe de *Figures de la Bible* à *Quadrins historiques de la Bible* ou encore *Figures de la Bible illustrée de huictains français* (Lyon, 1564) à *Figures de la Bible déclarées par stances* (Lyon, 1582) pour des éditions en tous points semblables, montre l'incessant glissement de l'image au texte.

La Contre-Réforme, prenant armes et bagages de la Réforme, aura ses *Figures de la Sainte Bible accompagnées de briefs discours* (Paris, 1614), lourd in-folio dans le goût du temps, illustré de 268 gravures empruntées, *ad majorem Dei gloriam*, au huguenot B. Salomon, « pour l'instruction, contentement et consolation des âmes dévotes et contemplatives; le tout dédié au Roy très-chrétien ». Dans cette Bible de Jean Leclerc, plus encore que dans les Bibles lyonnaises, l'image est très encadrée par le texte. Au-dessus, une ligne, en gros caractères indique : « La Manne envoyée du Ciel et les Cailles au désert ». Sous l'image, quelques lignes en caractère italiennes commentent : « Israel murmure contre Moïse au désert, où Dieu envoie la Manne du Ciel que le peuple recueillist par chacun jour, hors mis celui du Sabbath. » Suit un « brief discours » en prose (ce qui suppose un lecteur plus docte et plus attentif que le quatrain) et le tout est encadré d'une fine dentelle gravée. Sans doute y a-t-il ici une succession d'effets du texte à l'image et de l'image au texte qu'il conviendrait d'analyser. Cette présentation journalistique : manchette, image avec commentaire, puis développement, montre un texte qui se génère lui-même, de niveaux en niveaux, proposant des lectures de plus en plus complexes et approfondies. Mais ce que je veux souligner ici, c'est, à peu de variantes près, l'incessante reproduction (jusqu'à la toute fin du xvii^e siècle et l'aube du xviii^e), à des fins diverses d'édification et dans des conditions différentes de lecture, de procédés identiques référant à une iconographie biblique qui doit beaucoup à Bernard Salomon et à son école. C'est là que puiseront tous

les artistes européens ¹⁰ comme ils iront aux *Emblèmes* d'Alciat (1521) ou plus tard à l'*Iconologie* de Ripa (1593) pour trouver des modèles. Les *Figures de la Bible* et les *Quadrins historiques* tant de fois réédités constituent un inépuisable réservoir d'images dont on n'a pas mesuré sans doute encore toute l'importance dans notre double représentation visuelle et mentale de l'Ancien Testament.

IMAGES D'UNE HISTOIRE

1. Les cornes de Moïse

Bien que l'image ait été un des moyens de propagande huguenote (puisqu'elle répondait au goût du public), on sait que le principe fondamental de la Réforme est le retour au texte sacré de l'Écriture, restitué dans sa pureté : la Lettre contre l'Idole. Calvin condamna véhémentement toute représentation de la personne divine et celle de Moïse ne lui semble pas moins sacrée : Dieu lui-même prend soin d'envelopper Moïse de sa nuée pour qu'il échappe aux regards. C'est dire que le Moïse « biscornu » de la tradition est souvent jugé avec ironie ou indignation ¹¹ par les Calvinistes qui rejoignent sur ce point saint Thomas d'Aquin dont la voix s'est perdue : « *Non intelligendum est habuisse cornua ad litteram, sicut quidam eum pingunt sed dicitur cornutus propter radios qui videbantur esse quasi cornua.* » Le contresens est imputable à la version de saint Jérôme que tout le monde a copié aveuglément. La Bible dit (Exode, 34, 29) : « Lorsque Moïse redescendit de la montagne du Sinaï, il ne savait pas que son

10. Cf. M. Audin, *op. cit.* : « De nombreux meubles civils et religieux (coffres, dressoirs, armoires) des panneaux sculptés, des peintures murales, des émaux, des céramiques, des broderies diverses, des tapisseries et jusqu'à des pièces d'orfèvrerie anglaise, développèrent une illustration empruntée [...] aux *Quadrins historiques de la Bible.* »

11. Pourtant bien des Moïses « protestants » demeurent cornus. Mais quand les cornes sont présentées comme des reliques, elles déchaînent les plus virulentes satires. Cf. Henri Estienne, *Apologie pour Hérodote*, t. II, Chap XXVIII, éd. Liseux, Paris, 1879, p. 306 ou Agrippa d'Aubigné, *Confession du sieur de Sancy*, Livre I, Chap. VII, « Bibliothèque de la Pléiade » p. 604-605 (contre les reliques).

visage *rayonnait*¹². » Or le verbe hébreu qui signifie *rayonner* est dérivé d'un mot qui signifie *corne*¹³; d'où la traduction littérale de la Vulgate : « *Videbant faciem Moysi esse cornutam* »... Et voilà Moïse encorné pour des millénaires, comme un dieu Pan, comme un satyreau, comme le diable lui-même!

Michel-Ange sculptant la statue du tombeau de Jules II n'échappe pas à la tradition iconographique imposée par la Vulgate, à une époque où bien des artistes savants de la Contre-Réforme, héritant de la Réforme iconoclaste, préféreraient déjà qu'un judicieux coup de vent sous le pinceau soulevât les mèches du Législateur. Le Tintoret, fidèle au texte original, entoure le profil de Moïse d'une nimbe rayonnante, un faisceau atteignant la tempe (encore que cette nimbe n'ait pas à apparaître au moment de la Manne, comme nous le verrons). Dans le commentaire qu'il fait de la célèbre statue de Michel-Ange, Vasari ne parle pas des cornes; c'est dire qu'elles n'ont rien de démodé. Mais le plus étonnant pour nous est sans doute de constater que plusieurs siècles plus tard, Freud dans son propre commentaire¹⁴ occulte complètement les dites cornes. Il faut croire qu'elles constituent, *en effet*, la seule représentation possible du crâne glorieux, et à tout le moins de solides défenses! Moïse restera donc coiffé, quoi qu'il advienne des restitutions de texte.

Oui, Monsieur Freud, nous avons besoin des cornes de Moïse, « totem et tabou » parce qu'il est le chef reconnu d'un peuple et celui-qui-parle-à-Dieu. On sait que depuis la nuit des mythes où notre civilisation se féconde, les cornes appartiennent à la divinité comme signe de puissance et sacralisent le trône, le masque ou la tiare royale. Quand saint Jérôme attribue à Moïse un visage cornu, il puise dans l'inconscient collectif une image pré-visible, la plus ancienne image du

12. Dans les *Antiquités Judaïques*, III-83, Flavius Josèphe (c. 100 av. J.C.) écrit, à propos de Moïse, à son retour du Sinai; « gauros te kai megá phronôn » ce qui réfère à l'idée de splendeur et d'orgueil.

13. Note de la Bible de Jérusalem.

14. Cf. « Le Moïse de Michel-Ange », *Imago*, vol. III, 1914, repris dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris Gallimard, « Idées », p. 9-44.

roi-prêtre ou du roi-dieu, celle des Assyriens, des Crétois, celle que Moïse même sortant d'Égypte et tous les Sémites connaissaient ; le dieu taureau, ce sera encore Mithra en lutte contre le Christ au II^e siècle de notre ère. Si le docteur de l'Église, un siècle plus tard, s'est montré mauvais hébraïsant, du moins fut-il mythologue judicieux et l'on comprend dès lors pourquoi l'image qu'il imposait par son interprétation du texte, pouvait s'imposer et demeurer, malgré les protestations des philologues « conscients » et profondément christianisés.

Signe de Dieu habitant Moïse, les cornes deviennent pour celui qui regarde les images de la Bible ou des vitraux, le signe même de Moïse. On passe d'un contenu performatif du texte où la transfiguration du chef suffit à manifester la présence efficace de Dieu parmi son peuple, à un contenu purement informatif de l'image¹⁵ : celui qui porte des cornes est Moïse. Quand tous les personnages de la scène que nous considérons se ressemblent (même robe, même barbe dès lors qu'ils ne font pas partie du peuple cueillant la Manne), le récit « historié » met en valeur son personnage central par ce trait distinctif, déictique : vois-ci Moïse ; tout un groupe peut désormais s'organiser et se différencier : derrière le chef se tient Aaron, autour d'eux, s'il y en a, les grands prêtres ou les anciens ; par cette mise en scène qu'un signe a ordonnée, l'histoire commence à se raconter. Mais quelle histoire ?

Si l'on se réfère au récit de l'Exode¹⁶, l'Alliance au Sinaï d'où Moïse revient « rayonnant » est postérieure à la marche dans le désert où le peuple reçoit la Manne. Il est

15. Aucune image, en somme, ne peut dire : « Je suis celui qui suit. » (d'où sa condamnation). La figure byzantine du Pantocrator comme on la voit à Cefalu, écrasante, dévorante, fixant le regard dans le regard, jouerait ce rôle performatif pour autant qu'il est possible, mais alors se dénie comme figure. L'information que nous en recevons n'est pas celle d'un représenté-Dieu, mais de la re-présent-ation, i.e mise en acte d'un présent divin qui puise en lui-même son existence et son recommencement.

16. Du moins tel qu'il nous est présenté dans la Bible, issu de la fusion et de la mutation de plusieurs textes primitifs (d'où ses répétitions, contradictions et incohérences.)

donc invraisemblable du point de vue du récit que Moïse soit représenté déjà avec des cornes au milieu du peuple cueillant la Manne, ce qui arrive pourtant fréquemment. Ce signe symbolique par lequel on l'identifie, fonctionne comme prolepse, anticipant sur le grand moment de la vie de Moïse : celui de l'institution de la Loi, moment capital de l'Ancien Testament, auquel le Nouveau reviendra sans cesse pour opposer la loi chrétienne à la loi mosaïque. Ramener la loi dans l'épisode de la Manne ou la pré-voir, c'est imposer aux regardants l'idée d'un ordre * divin; d'ailleurs bien des « quadrins » composés sur le texte, insistent sur la transgression des « grands bouffeurs » de Manne :

*Mais ont de Dieu le mandement passé
Dont grandement contre eux fut courroucé...*

ou encore

*Garder ne doit l'Ebrieu Manne ordinaire
Jusqu'au matin, dit le Législateur
Ce néanmoins en faisant le contraire
La trouve en vers, ordure et puanteur*

Moïse cornu dans la Manne, c'est le Législateur et déjà le ton du Décalogue; c'est la menace divine, le redoutable avenir d'un redouté présent.

2. Le bâton de Moïse

Autre trait distinctif du personnage : il tient en général une bâton à la main. Cet attribut sert dans maints épisodes antérieurs et postérieurs à la Manne afin de prouver le pouvoir divin du chef d'Israël : bâton transformé en serpent d'airain devant le pharaon, ouvrant les flots de la mer Rouge pour engloutir l'armée égyptienne, assainissant les eaux amères de Mara ou faisant jaillir une source du rocher d'Horeb pour apaiser la soif des Hébreux.

Par les cornes et le bâton, véritables « embrayeurs » de la mémoire, l'image fixe Moïse comme l'homme « marqué »

* Au double sens de l'ordonnance d'un plan et d'un commandement.

de la scène : différent des autres par sa morphologie, il diffère des autres par l'instrument d'une fonction spécifique : celle d'un pouvoir libérateur ; en outre, ces mêmes attributs le placent dans l'Histoire et hors d'elle : dans l'Histoire, puisque le bâton servira à des moments différents du récit ; hors d'elle, puisque les cornes rappellent le feu divin et que l'on peut superposer tous les « moments » du bâton ; ils répètent en effet toujours le même acte miraculeux pour témoigner de la présence de Yahvé, laquelle ne supporte aucune discontinuité narrative — ce qu'explique fort bien Calvin dans son *Institution de la Religion chrétienne*, chap. XII :

Car ce que aucuns divers furent ordonnez aux Juifs, selon la variable succession des temps, oultre ceux-là qu'ilz avoient ordinaires (comme la Manne, l'eau sortant de la pierre, le Serpent d'Aerain et autres semblables), c'estoit à fin que par celle variété ilz fussent admonestez de ne se point arrester à telles figures, desquelles l'estat n'estoit point de durée, mais qu'ilz attendissent de Dieu quelque meilleure chose, qui demoureroit sans mutation ni fin¹⁷.

Moïse cornu, bâton en main au milieu des siens qui recoltent la Manne est très exactement comme le Père qui regarde ou distribue, penché au-dessus de la nuée¹⁸ ; il est mise en représentation de l'idée de Moïse, l'actualisation d'un ordre virtuel, absolu (le conte du Compte), une manière d'énoncé qui serait en même temps le cadre figuratif d'une énonciation sans cesse reportée vers Dieu. (Voir le bras droit et l'index pointé vers le ciel du Moïse de Poussin, au centre du tableau).

3. Le peuple d'Israël

Jusqu'à Poussin, les gravures nous montrent le bon peuple d'Israël troussant ses jupes pour entasser la Manne dans les

17. Ed. des Belles Lettres, t. IV, p. 67. Le temps semble avoir si peu d'importance que les trois quatrains qui commentent la gravure de Marin Bonnemère (fin xv^e) inversent l'ordre chronologique du récit : Rocher d'Horeb → désert de Sin (Manne) → sortie d'Égypte.

18. Sur la vignette qui illustre la Manne dans l'édition de Lefebvre d'Étaples (Anvers, 1530) les doigts bénissants de Dieu dans le nuage (index et majeur levés, pouce replié) répètent l'image des cornes de Moïse. Les deux « personnages » étant construits parallèlement sur des plans différents, Dieu semble vraiment une mise en abyme de Moïse. Cf. Planche II.

urnes et les paniers; on jurerait les vendanges familiales! Sur le tableau du Tintoret des lavandières battent leur linge à la rivière près de femmes qui filent au rouet. Jusqu'au xvii^e siècle, on s'attendrit sur le spectacle des petits enfants qui se chamaillent gentiment au milieu des parents affairés. Ecoutez le P. Richeomme raconter la fine gravure dont L. Gaultier illustra son « tableau sacré » de la Manne : « il y a du plaisir a veoir ces petits enfants demy nuds qui ayans gousté ces douceurs blanches y accourent, comme a une grelle de pois suerez; et s'entrepuussans les uns les autres, font qui en serrera plus dans ses pochettes et en mangent avidement. » Or des premières traductions françaises (Lefebvre d'Étapes) aux dernières (Trad. œcuménique de l'Ancien Testament, Paris, 1975), le récit de l'Exode n'est pas de ceux où bati-folent les enfants. La raison en est simple : il s'agit d'un texte historique, abstrait, qui envisage globalement la « communauté des fils d'Israël » ou le « peuple ». L'auteur (ou plutôt les auteurs) cherche(nt) en effet moins à rapporter la chronique d'une tribu où l'on distinguerait des castes ou des âges, vers lesquels l'attention pourrait tour à tour se porter, qu'à rendre compte de l'Histoire d'un Peuple dans sa relation étroite avec Dieu qui la (et le) conduit. La « communauté des fils d'Israël » n'est pas représentable comme réalité historique. Poussin l'a très bien compris car il veut que chacun des groupes disposés sur son tableau soit d'abord une figure morale :

J'ai trouvé une certaine distribution pour le tableau de M. 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'âges et de tempéraments différents, choses qui, comme je le crois, ne déplairont pas à ceux qui les sauront bien lire¹⁹. (Je souligne.)

19. Lettre à Jacques Stella, c. 1638. On trouvera les textes de Poussin cités ici dans A. Blunt, Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1964.

Sans doute pourrait-on rappeler ici cette phrase que Poussin emprunte à A. Dürer : « ...La peinture n'est autre qu'une idée des choses incorporelles, et (...) si elle montre les corps elle en représente seulement l'ordre, et le mode selon lequel les choses se composent... » Il est bien évident que lorsque l'auteur d'un « quadrin » évoque non « les fils d'Israël » mais « les bons Ebrieux » « regrettant leur cuysine et marmittes » ou leurs « potees de chair », le tailleur d'images n'aura pas idée de choses incorporelles ! Il est sûr qu'il voit hommes, femmes et enfants comme ceux de son quartier quand sévit la disette et il imagine aisément la joie de ces « bonnes gens » glanant dans un champ de manne ! Le texte nous dit (Exode, 16,16-18) ;

Voici ce qu'a enjoint Yahvé : Recueillez-en chacun selon vos besoins — un gomor par personne — d'après le nombre des membres de vos familles. Chacun de vous s'en procurera pour ceux qui partagent sa tente.

Les enfants d'Israël se conformèrent à cet ordre ; ils en recueillirent, les uns beaucoup, les autres peu. Lorsqu'ils mesurèrent leur récolte au gomor, celui qui avait recueilli beaucoup de manne n'en avait pas en excédent, et celui qui n'en avait que peu ramassé en avait néanmoins sa suffisance. Chacun se trouvait en avoir recueilli suivant ses besoins.

Et le P. Richeomme de commenter : « Tout le monde en ramasse à l'envy et à bonne mesure : qui en porte la corbeille pleine sur son dos ; qui le panier en la main ; qui dedans sa besace ; les pères de famille envoient leurs serviteurs qui en font provision en bonne diligence. » Nous voilà, bons voisins, dans les vignes de Provence ou les champs de pommiers du mont Saint-Grégoire ! C'est bien cela que nous montrent les « ymages » : cette réduction de l'Histoire Sainte à l'historiette quotidienne, rassurante. Dès lors Moïse, bras croisés, manches retroussées, peut veiller au bon déroulement des opérations comme un pater familias devant sa porte, tel que nous le montre M. Bonnemère. L'ordre des choses est ici celui de la réalité, sans la moindre volonté de s'en départir. Il y a actualisation pure et simple d'un énoncé dont l'énonciation

relève toute entière de l'« ostension » (Benveniste) dans le champ du maintenant.

L'image pour le texte a détruit le texte comme image.

4. La Manne

Examinons enfin cette Manne qui tombe « dru et menu » du ciel, droit dans les tabliers tendus. Selon les gravures, elle est rondlette « comme graine de coriandre », comme « grelle de pois suerez », « délie et comme brisée du pesseau en semblance de rimee sus la terre »* ou encore duveteuse comme flocon de neige²⁰; de gauche à droite, de haut en bas, elle parsème l'image avec application, grêle sous le nuage divin entre les rayons glorieux ou choit mollement comme à la Noël; parfois, c'est une giboulée que l'on boit tête renversée; parfois, le plus têtue des crachins bretons. Poussin préfère qu'on la devine aux regards et aux mouvements des personnages et ne laisse que quelques derniers flocons tomber à l'extrême droite du tableau dans le tablier d'une femme — qui, depuis les bois de Vérard n'a fait que passer de la robe à la mode aux drapés antiques —. Les Académiciens releverent ce détail : « Que pour faire une véritable représentation de la récolte que le peuple fit de la manne (...), il n'était pas nécessaire (...) de faire tomber cette viande miraculeuse de la même sorte que tombe la neige, puisqu'on la trouvait sur terre comme une rosée. » En effet, il n'est jamais dit que la Manne tombe, mais qu'elle est tombée : « et le matin unè couche de rosée entourait le camp.... Ils en recueillaient matin après matin ». La belle défense de Le Brun à ce procès (« Il n'en est pas de la Peinture comme de l'Histoire »...) justifie la nécessité de ce détail : sans lui « cette circonstance par laquelle il marque que c'est une viande envoyée du ciel ne paraîtrait point dans son ouvrage »; cela moins pour faire « vrai » que pour marquer la grandeur de ce « miracle » qui

* Trad. de Lefebvre d'Étaples. (En franç. mod. : délicate et comme rompre de la gerbe, en grains de givre sur la terre.)

20. Cf. texte des *Antiquités judaïques*, III, 27 : *niphetai* ou dans un quatrain latin : *Manna cadit coelo niveum*.

soulage un peuple désolé. Poussin réinvestit l'anecdote d'un sens fort, disant des choses inédites sur les figures que la manifestation divine anime²¹, « 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. » Compte-tenu de l'opposition établie par Poussin entre l'*aspect* (« chose naturellement perçue ») et le *prospect* (« office de raison »), on peut dire qu'il concède un détail d'aspect dans une scène tout entière prospective, non pour arrêter la vue (il relègue les flocons sur le côté et a supprimé cores et bâton), mais pour forcer la considération²². Tout le mystère de l'Exode tenant à cette pluie salutaire dont dépend la vie des Israélites, et tout le récit s'organisant bientôt autour de cette figure, on ne peut pas imaginer une représentation privée de ce signe par lequel toute la scène signifie. Cependant, ici-maintenant, à l'heure où l'on procède à la récolte, la chute de la Manne est analeptique : moment passé qu'il faut rappeler pour comprendre le présent (comme au théâtre, où de longues tirades réintroduisent le passé absent dans l'« aujourd'hui » représenté).

Autrement dit, les éléments spectaculaires des gravures primitives : cornes, bâton levé et Manne, appartiennent à une « poiétique » picturale qui tend le représenté hors de l'instant de représentation, vers l'avant de la pluie céleste et l'après de la Loi, hors même du champ visible, dans une zone mystérieuse qui en appelle au divin. Ces trois éléments déterminent

21. Cf. Félibien, *Mémoires* : « En parlant de peinture, P. dit que de même que les vingt-quatre lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de même les linéaments du corps humain à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paraître au-dehors ce que l'on a dans l'esprit. » Cité dans A. Blunt, p. 184. Voir W. Friedlander, *op. cit.*, p. 30 : « Poussin et le 17^e s. appelaient *affetti* (émotions) les manifestations extérieures du comportement qui traduisent les réactions internes, qu'elles soient d'ordre psychique ou physiologique. La systématisation des *affetti* permettait à Poussin d'isoler l'émotion pure en l'associant à une attitude particulière. » Le *Traité* de Léonard de Vinci avait permis à Poussin d'approfondir sa réflexion à ce sujet qu'étudiera aussi Descartes dans son *Traité des Passions*.

22. Cf. R. de Piles in *La vie des peintres*, éd. 1767, p. 431 : « ... sa principale attention était de plaire aux yeux de l'esprit, quoiqu'il soit très constant que tout ce qui est instructif dans la peinture ne doit se communiquer à l'esprit que par la satisfaction des yeux... »

un plan vertical et transcendant où le plus évident à l'œil est le plus obscur à la raison. C'est pourtant cela seul qui donne intelligence du plan horizontal, immanent, qui permet de comprendre pourquoi, ici-maintenant tant d'êtres se traînent sur le sol ou se penchent vers lui, tandis que d'autres sont tournés vers le ciel. La grandeur de Poussin est sans doute d'avoir imposé à l'observateur, en supprimant les détails légendaires, la distance intérieure de la « délectation ²³ » à l'égard de la scène qu'il perçoit : noèse plus que phénomène, elle s'énonce elle-même comme un au-delà de son énoncé, prospectant ici-hors d'ici, la Charité divine.

On mesure le chemin parcouru depuis les représentations des premières « ymages ».

* * *

Mais quand nous aurons essayé de mieux comprendre chacun des éléments du tableau en relation avec une histoire qui lui sert de support, quand nous aurons exploré tant de parcours du regard et du texte, d'énoncés pour une énonciation, nous n'aurons jamais fait que souligner entre le récit et l'image une altérité qui est aussi une altération.

Pardon, mon Père, si tout conte fait, j'écorne votre aver-tissement :

« Le lecteur de ce texte suppléera donc le défaut du discours, s'il lui plaît, le corrigeant avec les images qu'il suivra en tout comme meilleures guides au sens de son histoire. »

Il me plaît, pour finir, de tracer deux lignes ordonnant le tableau ou l'écriture à venir, jusqu'au point de fuite de l'indicible : Poussin « grand narrateur d'histoires, grand conteur de fables » si l'on en croit le Cavalier Bernin, n'a

23. Cf. A. Blunt, *op. cit.*, p. 162-164, note 18 : « Le mot *diletto* — ou *delectatio* en latin — avait pris un sens à part pour les critiques de la fin du xv^e siècle, qui faisaient de l'allégorie la partie essentielle de la poésie. Pour ceux-ci, la vraie délectation était celle de l'âme, et produite non par la beauté sensuelle des vers mais par la beauté intellectuelle de l'allégorie. » C'est en ce sens que Poussin parle de *délectation* comme fin de la peinture.

cessé pendant plus de vingt ans, à travers de multiples images, de raconter une Histoire de Moïse, tandis que Freud n'a cessé pendant plus de vingt ans, à travers une histoire de Moïse remaniée, réinventée et qu'il appelait « mon roman »²⁴, de poursuivre une Image.

* * *

EXODE OU ÉPILOGUE :

RÉCIT D'UN CHASSEUR D'IMAGES

Les fils d'Israël regardèrent et se dirent l'un à l'autre : « Mân hou ? »
(Qu'est-ce que c'est ?)

Exode, 16, 15

« Le nom de manne est appliqué à plusieurs exsudations « sucrées provenant de différents végétaux. La manne des « Hébreux ou du Sinaï dont se nourrissent les Arabes exude « de *Tamarix gallica* par suite de la piqûre de *Coccus manni-paru*.

— Mân hou ?

« *Coccidés* : famille d'insectes homoptères phytophages « du groupe des sternorhynques.

...

« Beaucoup de coccidés sont devenus cosmopolites * . »

* D'après le Grand Larousse encyclopédique.

24. Cf. Michel de Certeau, « La fiction de l'histoire-L'écriture de Moïse et le monothéisme » dans *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 312-358. Les pages de cet essai éclaireraient la « praxis » poussinienne dans l'incessante production d'un Moïse « indéfiniment refoulé et à dire », caché et donné à voir.

BIBLIOGRAPHIE DES BIBLES CONSULTÉES

- 1520, *les Figures du vieil Testament et du nouvel*, Paris, chez Gillet Couteau, in-f^o, rééd. en 1537. Bois de Vérard (xv^{es}).
- 1530, *la Sainte Bible* tradlatée par J. Lefebvre d'Étaples, Anvers, chez Martin, in-f^o.
- 1538, *Bible en françoiz*, Paris, chez A. Bonnemère, in-f^o. Bois de Vérard.
- 1547, *Figures de la Bible* ayant chacune des vers latins et des quatrains français, Lyon, chez J. Frelon, in-4. Vers latins de N. Bourbon; vers français de Gilles Corrozet. Gravures d'après Holbein (*Simulachres et historiées faces de la mort.*)
- 1547, *Icones historiarum veteris testamenti*, Lyon, chez J. Frelon, in-4. Bois d'après Holbein.
- 1553, *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, chez Jean de Tournes, in-8. Quatrains de Claude Paradin. Bois gravés de Bernard Salomon. Nombreuses rééditions et traductions.
- 1558, *la Sainte Bible*, Lyon, chez Séb. Honorat, in-8. Gravures d'après Holbein.
- 1582, *Figures de la Bible déclarées par stances*, Lyon, chez B. Honorat, in-8. Stances de Gabriel Chappuys, tourangeau. Figures du « maître à la capeline ».
- 1614, *Figures de la Sainte Bible accompagnées de briefs discours...* Paris, chez Jean Leclerc, in-f^o. Gravures d'après B. Salomon.
- 1956, *Bible de Jérusalem*, Paris.
- 1975, *Traduction œcuménique de l'Ancien Testament*, Paris.