



L'ombre drapée de Phocion.

Ekphrasis et dévoilement générique chez Fénelon

- Olivier Leplatre

« Moi qui fais profession des choses muettes »
(Poussin)¹

« PARRHASIUS : On ne voit donc point le mort ? » (Fénelon)²

« Le fond est blanc, le trait est noir. C'est encore une "ombre projetée". C'est ce que les Grecs appellent une *skiagraphia* (mot à mot une ombre écrite) et que Pline traduit : *umbra hominis lineis circumducta* » (Pascal Quignard)³

Entre 1692 et 1695 vraisemblablement, Fénelon compose à l'intention du duc de Bourgogne, dont il est le précepteur, un ensemble de dialogues des morts, après Lucien qui inaugura le genre et Fontenelle qui en relança l'intérêt à partir de 1680. Dans ces textes brefs, en partie destinés à l'apprentissage de la mythologie et de l'Histoire, le tout jeune élève royal est invité à méditer les désillusions, la vanité des ambitions et des espérances. Fénelon y mélange les époques et les personnages, faisant ainsi se croiser au-delà du Styx les « ombres vaines » d'Ulysse, de Confucius ou de César, de Richelieu et d'Alcibiade. Ce livre des morts, ou cette galerie de fantômes, est marqué par un pessimisme qui, dans la perspective du programme

¹ Poussin, Lettre à M. de Noyers, 20 février 1639, dans *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, « Collection savoir », 1989, p. 42.

² Fénelon, « Parrhasius et Poussin », *Dialogues des morts*, LII, dans *Œuvres*, édition de J. Le Brun, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome I, 1983, p. 428.

³ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, Folio, 1996, p. 229.

pédagogique de Fénelon, exhorte le duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV et futur roi, à assécher en lui le désir du pouvoir avant de le recevoir un jour, à se déposséder de la complaisance narcissique à laquelle les hommes sont si aisément enclins et finalement à éprouver la douleur de la mort attachée à l'existence, à travers la parole funèbre et désenchantée des célèbres défunts.

Parmi ces dialogues ombreux - des nocturnes -, Fénelon en consacre deux à Poussin⁴, ce « sage et savant Poussin »⁵. Dans le premier, il lui prête une conversation avec le peintre d'Ephèse Parrhasius. Le second le met en présence de Léonard de Vinci. Nous nous intéresserons exclusivement au dialogue de l'Ancien et du Moderne (Parrhasius et Poussin) ; l'autre dialogue, entre l'Italien et le Français, a fait l'objet d'une belle étude de Louis Marin reparue à l'occasion de son *Sublime Poussin*⁶.

Parrhasius accueille Poussin qui vient tout juste d'arriver outre-tombe. La conversation débute par quelques traits sur la vanité des peintres, spécialement celle des Italiens qui s'entêtent dans de stériles différends (s'annonce ici l'autre dialogue des peintres avec Léonard de Vinci). Dans la suite de l'entretien, Poussin reconnaît sa dette envers les modèles antiques. Parrhasius apprécie cette fidélité du Français aux leçons des Anciens. Puis – et c'est là le cœur du dialogue –, intéressé par son interlocuteur que sa renommée a précédé chez les morts, Parrhasius encourage Poussin à présenter ses « ouvrages », et plus particulièrement les tableaux qu'il a composés sur Phocion. Il existe, en effet, deux toiles exécutées en 1648 et dédiées au général athénien. Mais, dans ce dialogue, un seul de ces tableaux, nommé *Paysage avec les funérailles de Phocion*, pour choisir l'un des titres par lequel on l'a désigné plus tard, donne lieu à une description. L'autre, *Paysage avec les cendres de Phocion*⁷, n'y apparaît pas.

⁴ Fénelon, « Parrhasius et Poussin », « Léonard de Vinci et Poussin », respectivement LII et LIII, pp. 426-437.

⁵ Fénelon, Lettre à Houdar de La Motte, 22 novembre 1714, dans *Correspondance*, Tome XVI, texte établi par J. Orcibal, avec la collaboration de J. Le Brun et I. Noye, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1999, p. 415.

⁶ L. Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1998.

⁷ Le *Paysage avec les cendres de Phocion recueillies par sa veuve* est visible à Liverpool (The Walker Art Gallery). Dans son dialogue, Fénelon fait bien entendre par l'intermédiaire de Parrhasius qu'il connaît l'existence des deux œuvres : « On a rapporté ici à Phocion que vous aviez fait de beaux tableaux où il est représenté » (Fénelon, « Parrhasius et Poussin », *Dialogues des morts*, LII, éd. cit., p. 427).

Parrhasius n'a jamais vu le *Paysage avec les funérailles de Phocion* ; tout au plus en a-t-il entendu parler, ainsi qu'il le suggère au début. Et selon lui, Phocion, ayant appris l'existence des toiles de Poussin qui le concerne, en a été réjoui. Poussin entreprend donc de présenter un tableau qui se fait jour dans l'esprit de Parrhasius uniquement sous sa forme verbale, comme la concrétion des signes d'un discours. Ce tableau, personne ne l'a sous les yeux, ni Poussin, ni Parrhasius ; et, de toute façon, chez Pluton, la nuit empêcherait de discerner quoi que ce soit :

Il y faut un peu trop obscur pour y exceller dans le coloris, dans la perspective, et dans la dégradation de la lumière. Un tableau fait ici-bas ne pourroit être qu'une nuit. Tout y serait ombre.

Poussin raconte de mémoire son œuvre. Parrhasius l'a comme devant lui pour la contempler. Simplement, les mots ont remplacé les images, passées, elles, dans l'ombre. Parrhasius n'a pas vu et il ne verra jamais le tableau de Poussin ; mais il en entend parler par celui qu'il l'a peint. En écoutant son confrère, il parvient à l'imaginer. Il suit et recompose son contenu, figure après figure, élément après élément, jalon après jalon. A partir de la traduction discursive que Poussin fait de son tableau, le créant une seconde fois quoique dans un autre langage, Parrhasius retrace mentalement l'image. Il y réussit d'autant mieux qu'il est lui-même peintre. Ainsi Parrhasius cherche à comprendre la manière de Poussin et à explorer son savoir de la peinture ; il lui demande d'expliquer chacune de ses orientations et même de justifier parfois ses audaces dont il est un juge plein d'admiration quoique exigeant :

PARRHASIUS : Je ne suis pas encore content. Qu'avez-vous mis derrière toute cette ville ?

POUSSIN : C'est un lointain où l'on voit des montagnes escarpées et assez sauvages.

Et, précisément, parce qu'il n'ignore rien de la peinture, connaît les techniques des contrastes et des équilibres, parce qu'il a dans l'œil les règles de composition, Parrhasius va jusqu'à guider Poussin dans sa description, en l'anticipant. Comme si lui-même, hors la logique des temporalités, se prenait au jeu anachronique de participer au tableau du peintre :

PARRHASIUS : N'avez-vous pas mis sur le devant quelque principal édifice ?
POUSSIN : J'y ai mis deux temples. Chacun a une grande enceinte comme il la doit avoir, où l'on distingue le corps...

Deux maîtres se rencontrent et conversent. Parrhasius, icône de l'histoire de l'art, accepte de se placer dans la position du disciple à qui Poussin expose son expérience de la peinture. Toutefois, le disciple en sait long sur les techniques de composition, il a le sens des formes et des couleurs. Dans une relation plus équilibrée que celle qui unit Fénelon et le duc de Bourgogne, les maîtres se comprennent ; Parrhasius a envie d'apprendre, et sans doute de concourir à la peinture du tableau dont il a entendu tant de bien. Le parcours de la visibilité s'effectue donc grâce à l'action commune d'une parole et d'une écoute, disons même d'une parole partagée. Il est continûment relancé par un interlocuteur qui prête attention à ce qu'on lui dit et contribue pleinement, par ses interventions, à la remontée du tableau au creux de la nuit des morts. Dans l'atelier de Fénelon et sous sa conduite, comme une petite académie improvisée pour l'occasion, se réunissent Poussin et Parrhasius et ensemble ils repeignent un *Paysage avec les funérailles de Phocion* qu'aucun musée jamais ne montrera.

La représentation de la toile de Poussin est le produit d'une description. Cette dernière revient sur le récit que narre le tableau, détaillé par Poussin et animé par l'intérêt de Parrhasius qui collabore à l'œuvre en train de se refaire. La description-récit est elle-même incluse dans un autre récit, celui de l'échange entre les peintres d'où ressort un *autre* tableau, qui est pourtant le même que celui peint par Poussin, c'est-à-dire en fait une certaine lecture du tableau ou une autre manière de le (re)voir⁸, conjointement élaborée par Parrhasius et Poussin⁹.

Du côté de Parrhasius, la description ne répète pas une œuvre qu'il a déjà vue : elle se substitue à elle, elle emplit son cadre vide (le peintre grec ne connaît le tableau que de réputation). Il n'en va sans doute pas de même du duc de Bourgogne,

⁸ Et pas seulement de le *regarder*, fût-ce sur nouveaux frais. Car Fénelon délègue à ses personnages la mission de se ressaisir du tableau en énumérant ses détails et ses lignes de force, en s'approchant et en s'éloignant pour épuiser son volume, en découpant ses éléments avec le désir de reconstituer la circulation d'une signification globale. Tout ce dispositif textuel a pour but de drainer le visible de la toile dans le filet du signifiant textuel – filet lancé à deux, de deux lieux subjectifs, et déployé pour éclairer le travail du peintre et son résultat.

⁹ A ce titre, le mode d'approche du tableau, par le récit et la description, relaie sa double appartenance générique puisque le *Paysage avec les funérailles de Phocion* est à la fois un paysage et un tableau d'Histoire.

le vrai destinataire de cet échange selon le procédé théâtral de la double communication qui régit systématiquement les *Dialogues des morts*. Car le *Paysage avec les funérailles de Phocion* fut adressé initialement au marchand lyonnais Jacques Sérurier (ou Cérusiers), puis il aurait ensuite appartenu au premier valet de chambre du duc : Denis Moreau, grand amateur de porcelaines, de bronzes et de peintures¹⁰. Il n'est donc pas impossible que le prince ait pu admirer auparavant cette œuvre, éventuellement en compagnie de son précepteur (il existe un texte de Fénelon écrit à l'attention de son élève en forme de visite guidée des Titien conservés au château de Chantilly, chez le Prince de Condé¹¹). Ainsi, s'agissant du duc de Bourgogne, le dialogue ne se substituerait pas à l'invisibilité d'un tableau ; il reprendrait l'événement d'un déjà-vu dont il constituerait la répétition commentée, selon les principes essentiels de la pédagogie fénelonienne : mise en ordre, encadrement signifiant de l'expérience empirique au moyen du discours et inscription durable dans l'espace mental de l'élève de façon à modeler sa culture et de là son identité.

Quoi qu'il en soit de la réalité de cette visite au tableau de Poussin, le texte du dialogue ajoute un dernier parcours qui relève de l'écriture. Il englobe les deux autres et les fait advenir l'un par l'autre (le parcours du visible par le parcours de la parole et de l'écoute).

Mais pourquoi Fénelon souhaite-t-il produire ou reproduire le tableau de Poussin, et l'offrir de cette manière à la réflexion du duc de Bourgogne ?

Il y trouve d'abord de quoi illustrer ses leçons et une occasion, dans le prolongement des arts de mémoire dont il suit le modèle pour ses méthodes d'instruction, de les graver profondément dans la cire mémorielle de son jeune élève. Tous les textes pédagogiques de Fénelon présentent en effet un dispositif de messages illustrés par des scènes fictives et de grands tableaux imaginaires (le

¹⁰ Le duc de Bourgogne avait fait de Denis Moreau l'un des personnages de quelques dialogues de sa composition écrits autour de 1691 et conservés aujourd'hui aux archives de Saint-Sulpice (mss 2047, 2050-52). Plusieurs hypothèses sont envisageables concernant le propriétaire du tableau et l'endroit où le duc a pu contempler l'œuvre. Sérurier possède, semble-t-il, le tableau jusqu'en 1665. En 1687, on signale *La Mort de Phocion* dans le cabinet parisien du collectionneur Pierre Beauchamps qui compte deux autres Poussin. Toutefois une lettre datée du 23 mars 1702 de la princesse Palatine fait état du même tableau chez Denis Moreau. Le duc de Bourgogne et Fénelon ont-ils vu l'œuvre de Poussin chez Moreau ou chez Beauchamps ? (Voir A.-M. Lecoq, *La Leçon de peinture du duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*, Paris, Le Passage, 2003, pp. 70-72).

¹¹ « Sentiment sur différents tableaux », *Fables et opuscules pédagogiques*, dans *Œuvres*, Tome I, éd. cit., pp. 267-268.

Télémaque est entièrement composé ainsi), en sorte que perdurent, appuyés sur le pouvoir de l'image, les éléments du savoir dispensé. Ici, le tableau préexiste à la leçon, il fournit le support direct d'un apprentissage qui dépend de la lecture d'un tableau réel quoique recréé en son absence. Cette leçon est plurielle. Elle a trait aux techniques du peintre : le duc de Bourgogne voit la manière dont se fabrique un tableau puisque Poussin est obligé de « repeindre » les *Funérailles* pour Parrhasius (et avec lui). Elle concerne également, nous allons le voir, la version que le peintre livre de l'Histoire et, à travers elle, de l'existence des hommes : le dialogue est de la sorte une lecture de la lecture de l'Histoire selon Poussin dans laquelle Fénelon repère ses propres schèmes thématiques. Enfin, le précepteur tire profit de cette *ekphrasis* pour mettre en abîme les principes du dispositif scriptural des *Dialogues des morts*. Dans le tableau qu'il choisit, il fait lire l'archéologie de ses *Dialogues* ; il *explique*, au sens plein du verbe, de quel lieu les mots de ses morts peuvent naître : du fond de la peinture et à sa limite même.

Les deux tableaux de Poussin sont inspirés par *Les Vies parallèles* où Plutarque¹² tient le général athénien Phocion pour un modèle de parler vrai et de rigueur morale. Il le décrit comme un défenseur de la paix et de la modération, éternellement pauvre alors qu'il aurait pu être riche. Pourtant Phocion fut accusé d'avoir livré le Pirée à Nicanor et cette médisance le condamna à mort. Dans l'une des parties du diptyque qu'il tire de cette tragique histoire, Poussin décide de peindre les funérailles de Phocion : son corps recouvert par un linceul est emporté par deux esclaves en dehors de la ville, vers Mégare, pour y être brûlé. L'autre tableau montre sa veuve recueillant les cendres.

Le destin de Phocion, à travers la représentation de Poussin, ne pouvait manquer de retenir l'attention de Fénelon pour son élève. Il entrait parfaitement dans ses intentions pédagogiques dans la mesure où il lui fournissait l'occasion de reprendre quelques-uns de ses thèmes obsédants et de rendre le duc de Bourgogne une nouvelle fois sensible à leur vérité éternelle : l'ingratitude et la folie de l'opinion, l'outrage infligé aux hommes de cœur (ceux que Plutarque lui-même nomme les

¹² Plutarque, *Les Vies parallèles*, Tome X, Paris, Les Belles Lettres, 1976, pp. 16-54.

« *agatboi* »), les périls du gouvernement, la fragilité des vies humaines et la solitude des héros.

C'est bien de cette façon déjà que Poussin semble interpréter la destinée de Phocion et chercher à la traduire à travers le rythme symbolique de son image. Dans le lointain, aux portes d'Athènes, la foule les bras levés, réduite à quelques traits de couleur, se divertit d'une fête alors qu'elle vient de juger et faire mourir Phocion¹³. Sur la voie sinueuse qui démarre de la ville et emmène le cortège, le peintre a voulu répartir les images successives de la vie de Phocion, en un raccourci saisissant et déplorable. D'abord, parti de la droite du tableau, un cavalier vêtu de rouge enfile le chemin, comme un souvenir du héros flamboyant. Devant lui, avance péniblement un attelage de bœufs chargé de deux personnages : un couple de femmes parées de voiles. La plus proche du cavalier a encore le visage découvert, l'autre est enfouie sous les drapés. La lenteur (funéraire ?) de la voiture contredit la célérité du cheval et les deux femmes préparent la dernière figuration voilée du héros, telles des prophéties de la mort qui emporte et efface tout. Quant au berger « appuyé sur sa houlette »¹⁴, près de ses moutons, il introduit l'image traditionnelle du gouvernement des hommes. Il n'est pas sans évoquer non plus la simplicité rustique de Phocion, son mépris de l'argent et des honneurs auxquels il préférerait, selon Cornelius Nepos, son « petit champ », son « *agellus* »¹⁵. Au bout du chemin où se meuvent ainsi des sortes de fantômes de sa propre existence, Phocion est montré étendu sur le brancard des esclaves : il est couvert de linges tombant autour de lui comme des lambeaux, sans cacher ses deux jambes dont la chair, aux teintes de cadavre, rime avec le visage de la femme dans le chariot. Il ne survit de l'homme d'Etat abandonné,

¹³ « Ainsi, ayant représenté dans un paysage le corps de Phocion que l'on emporte hors du pays d'Athènes comme il avait été ordonné par le peuple, on aperçoit dans le lointain, et proche de la ville, une longue procession qui sert d'embellissement au tableau et d'instruction à ceux qui voient cet ouvrage, parce que cela marque le jour de la mort de ce grand capitaine qui fut le dix-neuvième de mars, le jour auquel les chevaliers avaient accoutumé de faire une procession à l'honneur de Jupiter » (A. Félibien, *Vie de Poussin [VIIIe entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes]*, dans Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart, *Vies de Poussin*, éd. S. Germer, Paris, Macula, « La littérature artistique », 1994, p. 255).

¹⁴ Fénelon, « Parrhasius et Poussin », p. 428.

¹⁵ Les traductions données sont inspirées de celle de Françoise Frazier, dans la C.U.F., collection Budé. Le duc de Bourgogne avait traduit la mort de Phocion par Cornelius Népos à l'occasion d'un exercice de version latine (B.n.F., ms. fr. 2314, ff°s 328-329 ; Cornelius Nepos, *Œuvres*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, pp. 120-123).

floué, qu'une « draperie négligée et pauvre »¹⁶ – c'est l'expression de Poussin lui-même, chez Fénelon – ; ne demeure du corps glorieux du héros qu'une chute de tissu, dernier état lamentable et dégradant de sa grandeur.

Fénelon, quant à lui, accomplit dans son texte un trajet absolument inverse, suivant en cela sans doute l'impression spontanée du spectateur devant la toile. Il remonte le chemin de peinture qu'il retrace à travers le dialogue. Il débute, au plus près de notre vision, par le site le plus saisissant du tableau, celui de la/du mort : « J'ai représenté son corps que deux esclaves emportent ». Ainsi commence la description, ou plutôt le récit descriptif du tableau : par le corps et les esclaves dont Fénelon indique le mouvement (ils « emportent » Phocion), mais que le peintre semble, quant à lui, arrêter. Les esclaves, raidis par l'effort, donnent le sentiment moins de transporter le corps drapé que de maintenir en tension le lieu spectaculaire du tableau et le livrer dans toute sa gravité au regard. Le voile travaillé pour suggérer le poids de la charge contribue lui aussi à figer l'événement et à en condenser le lieu. Dans ce premier plan, le peintre précise qu'il a voulu mettre en relief d'abord le drapé puis les deux jambes nues qui s'en échappent : « POUSSIN. On ne laisse pas de remarquer sous cette draperie confuse la forme de la tête et de tout le corps. Pour les jambes, elles sont découvertes »¹⁷. Puis le cours de la parole prend à l'envers le chemin de peinture : à partir du corps « affaissé »¹⁸ de Phocion et dans la direction d'Athènes, de scènes en scènes décrites, le vivant récupère sa forme ; il se redresse et ressuscite. Poussin signale le berger et son troupeau, puis le convoi de bœufs et enfin le cavalier dont la vitesse est indiquée par « le vent en arrière »¹⁹.

Pour terminer ce premier moment de l'*ekphrasis*, avant de passer plus directement au décor, le peintre explique à son interlocuteur qui l'interroge à quoi correspond le bâtiment carré au centre exact de son tableau :

C'est sans doute un tombeau de quelque citoyen, qui était mort peut-être avec moins de vertu, mais plus de fortune que Phocion²⁰.

¹⁶ Fénelon, « Parrhasius et Poussin », p. 427.

¹⁷ *Ibid.*, p. 428.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 429.

²⁰ *Ibid.*

Le long du chemin d'Athènes à Mégare, Fénelon revient en arrière. Du mort, il remonte vers le vivant (le berger, le cavalier...). Il finit sur le tombeau, comme pour ajouter à la légende de Phocion son enterrement et sa célébration. Cet épisode devrait succéder au transport par les esclaves ; il est précisément refusé au général en raison de son bannissement. Poussin, du moins tel que Fénelon imagine son discours, en restaure la vision presque hallucinatoire ; il relie le « tombeau de quelque citoyen » à Phocion non selon la vérité historique mais selon le fil mouvant de la logique rêveuse ; il le situe là où justement l'Histoire fait défaut. Comment comprendre cette réversion spatiale du tableau voulue par la chronologie du dialogue ? Elle affirme pour la dénoncer l'inversion des valeurs si poignante dans l'histoire de Phocion et elle rétablit la dignité, l'honneur du héros, en montrant qu'il a été, ce que sa cité a oublié et comment elle aurait dû l'honorer.

La scène de Poussin, revue par Fénelon, est nettement encadrée par deux présences de la mort : le corps de Phocion et le tombeau décoré, avec non loin de lui un groupe de trois personnages dont l'un joue de la lyre. Ces signes, présents dans le tableau et soulignés par le dialogue, sont mis en corrélation, comme deux étapes de la mort (du cadavre à son ensevelissement) et aussi comme deux manières de mourir opposées : d'un côté, la fin de Phocion, misérable ; de l'autre, celle d'un citoyen inconnu et cependant célébré, et peut-être même chanté par l'homme à la lyre. Le sort du héros vertueux n'est pas digne de sa vie ; celui de l'athénien anonyme est éternisé par un monument. Le message est bien celui de l'ingratitude ou de l'aveuglement des hommes, il retient la relativité de la grandeur et sa désillusion. Ces thèmes étayent la méditation funèbre de Fénelon, tout au long des *Dialogues*, et le message que l'expérience du monde doit transmettre.

Le texte décrit longuement les deux esclaves qui emportent le corps de Phocion²¹. Le peintre signale que l'un est vieux (il dirige le mouvement) et l'autre jeune²². Il est tentant d'apercevoir dans ces deux visages la projection du précepteur et de son jeune élève et de retrouver dans leur figuration le symbole du projet des *Dialogues* : une réflexion accompagnée et partagée sur la mort.

²¹ *Ibid.*, p. 427.

²² Les deux personnages se reflètent aux deux bouts de la vie, tels une image de l'homme à la fois en devenir et alourdi par le fardeau de la mort.

Quant aux trajets, de Phocion au cavalier et de Phocion au tombeau, on peut encore les suivre selon la vieille métaphore de l'*homo viator* qui allégorise la condition humaine. Ils suggèreraient le dialogue de la vie et de la mort, fondant la fiction du dialogue entre les morts. Le mouvement de retour de la mort vers la vie (de Phocion vers le cavalier) rappelle d'abord comment les ombres féneloniennes des dialogues récupèrent fictivement une existence dotée de parole et de mémoire ; comment une seconde vie, par extraordinaire, leur est un temps concédée. Le mouvement symétrique de la vie vers la mort (de Phocion au tombeau), en épousant le cours ordinaire de l'existence, rappelle qu'aucun dialogue ne ramène vraiment à la vie : il en est le simulacre dans la mort même, un dernier souffle²³.

Le dispositif narrativo-descriptif de Fénelon et ses choix de lecture singuliers libèrent donc la signification. La remontée dans le récit du tableau, dans le sens du vent en arrière du cavalier, entraîne un remontage : le chemin reparcouru dégage des pistes de sens que Fénelon donne tout à la fois comme une lecture de la peinture et un commentaire dans cette lecture de son univers et de ses préoccupations personnelles. Cette circulation dans le tableau est l'œuvre de Poussin. Chargé de la représentation de sa toile, le peintre remonte lui-même au geste inaugural de la création : il refait son tableau, il le reprend, dans les directions voulues par Fénelon.

Que le peintre (re)parte du mort et que ce départ de la parole produise alors l'effet d'une résurrection de Phocion renvoie finalement au processus mené par l'*ekphrasis* en ce qu'elle est capable de découvrir des lectures. Fénelon oblige le regard à des retraversées ; la remontée effectuée par son texte correspond à l'opération de recomposition pratiquée par la lecture du tableau. Fénelon a l'idée de faire reprendre sa toile par le peintre de façon à ce qu'apparaissent des figures virtuellement contenues dans l'image et que soient rendues manifestes d'autres pistes d'interprétation, d'autres séries possibles, d'autres articulations, orientées par l'intention du déchiffrement et la volonté d'en tirer une leçon. On y reconnaîtra un hommage à la force du tableau, susceptible de ranimer le sens, quand il est réactualisé par d'autres contextes, revu par d'autres regards, ressaisi par d'autres gestes sensibles et intellectuels.

²³ Fénelon accorde temporairement des voix d'outre-tombe à des êtres qui retombent ensuite, comme exténués, dans le silence de la mort.

Sous tous ses angles, le paysage de Poussin, ou disons le paysage poussinien de Fénelon, confronte le lecteur à la rencontre avec la finitude. Dans les multiples chemins ordonnant les pans du tableau, dans toutes ses zones transitoires, à travers la rivière d'Athènes, Fénelon fait entrapercevoir des avatars du fleuve de Charon, frontière métamorphique, eau des deux bords où vie et mort s'effleurent et versent l'une dans l'autre. Dans l'économie visuelle du tableau, réorchestré par le commentaire, cet échange prend corps à travers le soulignement permanent des contrastes.

La description commence en effet par répartir le paysage en deux ensembles autour des « figures principales » : le lieu des vivants et celui des morts. D'un côté, des « saules naissants et d'autres arbrisseaux »²⁴ que mouille la rivière d'Athènes, l'Ilissus, ainsi que des bois sacrés et de la verdure. D'un autre côté, derrière Athènes, dans le lointain du tableau, la sévérité de l'Attique, contrée « rude et stérile »²⁵. Le tableau donne forme à la pastorale et au désert sauvage, qui sont deux versants du sublime, vecteurs l'un de l'effroi travaillé par la mort et l'autre du charme entretenu par le plaisir de la vie. Le pan heureux offre alors par l'intermédiaire du paysage une figure possible du gouvernement des hommes, doux et spiritualisé. Car l'*ekphrasis* est également vision et presque programme politiques, conçus sur le fond d'une inquiétude de la mort et tournés vers le souci du bonheur et la paix des peuples. L'ambivalence du sublime – le *Télémaque* ne cessera de la conjuguer –, dégage l'idéal arcadien, qui laisse espérer la vie heureuse, en le mettant en présence de son opposé : la terre des contrées stériles, mal habitées par des hommes encore ensauvagés et incapables de faire fructifier les dons de la nature.

Le clivage du tableau, orchestré par les pans du paysage, se redouble en chacune de ses parties. Partout prolifèrent et s'échelonnent des phénomènes de clair-obscur, aménageant des séries de « contrastes »²⁶ :

PARRHASIUS : Il faut un contraste bien marqué dans le côté gauche.

POUSSIN : Le voici. C'est un terrain raboteux. On y voit des creux qui sont dans une ombre très forte, et des pointes de roches fort éclairées. Là se présentent aussi quelques buissons assez sauvages. Il y a un peu au-dessus un

²⁴ *Ibid.*, pp. 429-430.

²⁵ *Ibid.*, p. 432.

²⁶ « PARRHASIUS : Il faut un contraste bien marqué dans le côté gauche » (*Ibid.*, p. 428).

chemin qui mène à un bocage sombre et épais : un ciel extrêmement clair donne encore plus de force à cette verdure sombre²⁷.

Ces subdivisions des processus oppositifs manifestent la scansion structurale que Fénelon dégage dans le tableau, à savoir la binarité. Elle rythme la toile dépeinte par Poussin ; elle est sans cesse accentuée dans le dialogue avec Parrhasius : l'homme et la femme qui conduisent le chariot, les deux femmes qui s'y tiennent, les « deux endroits » où perce l'Illissus, les « deux temples »²⁸ sont quelques-uns de ces couples qui équilibrent l'œuvre. La composition du tableau, ou la recomposition par la description, souligne l'enjeu du dialogue : mettre en tension la vie et la mort. Elle renvoie de surcroît à la scénographie énonciative des *Dialogues des morts* qui repose sur le débat, sur la parole agonale. Jouant des contraintes du discours qui a toujours tendance à arpenter l'espace en le découpant, la description de Fénelon renforce les « côtés » et les plans du tableau ; elle dévoile de la sorte l'architecture duale et contrastée de Poussin pour désigner en elle le chiffre thématique et dramaturgique du texte.

Cependant, Poussin (tel que Fénelon le comprend) n'entend pas voir cet ordonnancement réduit à un système d'oppositions rigides et artificielles²⁹. Les contrastes, expliquent les interlocuteurs, doivent être ressentis moins comme des affrontements de formes et de lumières que comme des phénomènes de renforcements réciproques :

PARRHASIUS : Je vois que vous savez le grand art des couleurs, qui est de fortifier l'une par son opposition avec l'autre³⁰.

Parrhasius loue la science des contrastes dont témoigne Poussin et qui, peut-être, le rend l'égal au moins des artistes italiens. La définition de cet art dont il est passé maître se rapproche d'un processus issu de la rhétorique et théorisé en peinture par Alberti notamment³¹ : la *comparatio*, qui englobe à la fois le rapprochement et l'antithèse. Or cette technique, comme le rappelle Anne-Marie Lecoq³², préside

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 430.

²⁹ *Ibid.*, p. 430.

³⁰ Fénelon, « Parrhasius et Poussin », p. 428.

³¹ Alberti, *De pictura* [1435], Livre I, 18, trad. D. Sonnier, Paris, Allia, 2007, pp. 28-29.

³² A.-M. Lecoq, *La Leçon de peinture du duc de Bourgogne*, *Op. cit.*, pp. 78-79.

également au genre du parallèle, auquel appartient le texte source de Plutarque et qui gouverne l'art du dialogue. Le contraste comparatif est cela même que visent les dialogues des morts entre des personnalités que généralement tout oppose et qui par leur confrontation féconde donnent à penser.

Complétant sa théorie de la composition poussinienne, le texte de Fénelon développe le rôle performatif de l'action³³. Ainsi, à propos du couple qui transporte le corps de Phocion : « Les deux attitudes sont différentes dans la même action ». Pour Parrhasius, Poussin domine cette façon si particulière d'animer le visible en relation avec la dramaturgie du récit :

Ceux qui ne savent que représenter des figures gracieuses n'ont atteint que le genre médiocre. Il faut peindre l'action et le mouvement, animer les figures, et exprimer les passions de l'âme. Je vois que vous êtes bien entré dans le goût de l'antique³⁴.

Par sa connaissance des possibilités de l'action, Poussin parvient, selon Fénelon, à obtenir une harmonie mobile : « J'ai évité la confusion et la symétrie », dit-il. Le peintre aménage une dialectique des formes qui exempte son tableau de toute raideur et y instille la puissance d'un mouvement – l'« action » – riche des tensions entre ses multiples éléments. Ce mot concerne à la fois la narration, soutenue par les effets de heurts dynamiques, et le théâtre, via le modèle rhétorique (*l'actio*). Le dialogue fénelonien, sur le plan générique, ne peut évidemment qu'adopter l'action et identifier sa propre poétique dans le travail des symétries irrégulières, recherchées par le peintre pour animer son tableau. Car sans elles, aucun échange ne serait obtenu ; sans une « action » dialogique, sans un dispositif théâtral, les entretiens des morts ne parviendraient à aucun véritable approfondissement ni aucun accouchement de la réflexion³⁵.

³³ Fénelon, « Parrhasius et Poussin », p. 429.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Ainsi à propos du dialogue qu'il recommande, parce qu'il sert « l'amour de la vérité et le zèle du salut des peuples », Fénelon définit son dispositif en ces termes : « Ce spectacle est une espèce de combat, dont il [le lecteur] se trouve le spectateur et le juge. Telle est la force du *dramatique* » (Fénelon *Instruction pastorale en forme de dialogues, sur le système de Jansénius*, dans *Œuvres complètes*, Paris-Lille-Besançon, Leroux-Jouby-Gaume frères-Lefort-Outhenin-Chalande fils, 1848-1852, Tome V, pp. 226-227). En effet, dans les *Dialogues des morts*, les scènes de paroles libèrent le déroulement et l'avènement de vérités que chacun contribue à révéler, à travers la petite histoire singulière des rencontres. Ces dialogues sont à l'attention des vivants, en sorte qu'ils méprisent la grandeur et sachent de quelle misère est grevée la puissance, Phocion en étant le rappel cruel ; c'est de l'ombre que la vie doit savoir

Le dialogue des contrastes concerne aussi le plan politique. Il ne suffit pas de considérer l'image de la pastorale inscrite dans le paysage poussinien comme une invitation adressée au duc de Bourgogne, le futur roi, afin que s'éveille en lui le désir d'imiter une vue si belle pour son propre royaume. Ce paysage à méditer et à rêver ne se heurte pas seulement, selon l'antagonisme des niveaux du tableau, au pays aride de l'Attique. L'arrière-pays désertique est l'horizon même sur lequel apparaissent les linéaments du territoire heureux ; le désert est la condition de possibilité des pays prospères et bien dirigés. Ainsi, dans le désert d'Oasis (Livre II), accablé de peines, Télémaque parvient à réenchâter les bergers qui y mènent une vie sans civilité. La réforme des mœurs qu'il favorise, en poétisant les créatures rustiques, fait entrer le désert dans le cycle d'une transformation interne. La beauté de la réussite de Télémaque tient à l'épreuve surmontée du passage entre un état du paysage et un autre, au même endroit. Mais le désert est aussi la métaphore de l'anéantissement de soi, du tarissement de l'orgueil auxquels doit consentir le prince s'il veut authentiquement diriger son peuple. La politique fénelonienne est moins une politique des antithèses qu'une dialectique des contraires, la douceur d'un gouvernement n'étant envisageable qu'à la condition que le pasteur des hommes ait connu intimement la pénitence.

Traduisible en langage politique comme en langage esthétique au point que les deux finissent par se confondre en une esthétique du politique, l'action générale des contrastes se fixe enfin chez Fénelon sur un motif accentué par la description du tableau. Il s'agit du pli. Ses occurrences sont innombrables. Dès le début, le dialogue choisit d'indiquer un signe fort, le corps drapé de Phocion, qui porte le message de la

puiser son sens, c'est d'elle qu'elle peut, pour reprendre le terme de Parrhasius, se « fortifier ». Fénelon situe son éducation dans ce dialogue des temporalités essentielles, afin d'indiquer au futur roi la vraie perspective de la condition des hommes. Mais sans doute l'action s'articule-t-elle aussi avec la conduite pédagogique qui, chez Fénelon, est inséparable du mouvement, du cheminement et du tracé : le périple de *Télémaque* est ainsi une périégèse dont la forme est notamment rejouée au XVIIe siècle par les livres de galeries sur le modèle de la traduction en langue française des *Images* de Philostrate par Blaise de Vigenère (voir dans le présent collectif l'étude de B. Teyssandier, et également P. Dandrey, « *Pictura loquens. L'"ekphrasis" poétique et la naissance du discours esthétique en France au XVIIe siècle* », dans *La Description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Actes du colloque organisé par Olivier Bonfait [Rome, Villa Médicis, 13-15 juin 2001], Rome, Académie de France, et Paris, Somogy, « Collection de l'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome », 2004, pp. 93-120). L'énoncé du tableau de Poussin anime une promenade dans le tableau lui-même qui, tout en le recréant, fournit une matière à penser et à sentir. La périégèse ekphrastique, en même temps qu'elle présente pas à pas l'œuvre se reconstituant, participe d'une initiation politique, morale et esthétique au service de la *paideia* princière.

présence invisible. Il est, selon Fénelon, le « point pli » du tableau, pour emprunter à Gilles Deleuze sa formule-concept³⁶, que l'on comprendra, dans le champ esthétique, comme une zone locale d'intensités, à la fois concertée et intuitive, un foyer irradiant de formulations plastiques qui les fait éclore et à la source duquel ne cesse de revenir le travail des formes à l'œuvre dans le tableau.

Que signifie le drapé de Phocion ? Il empêche de voir, il ôte au visible ce général dont les mérites ont été si mal reconnus et que la cité d'Athènes a refusé de considérer. Il en va ainsi de la puissance pour Fénelon : vanité du pouvoir et ingratitude des hommes. Tout commence (et finit) par l'effacement du simple corps, du corps mortel ; de lui, ne se voient plus, comme Phocion, que des jambes à la « couleur flétrie de (...) chair morte »³⁷ ; flétrie comme si la chair avait été froissée et que le corps était une couleur tactile. S'appuyant sur sa force de déploiement visuel, Poussin ne cesse d'intriquer les sensations textiles : les « femmes voilées »³⁸ (aux visages d'endeuillées ?), les « plis gracieux » de la tunique du jeune esclave, la « draperie négligée » du plus vieux³⁹, le manteau rouge qui « enveloppe »⁴⁰ le cavalier et dont l'ondoiement dynamique se répercute dans les crins du cheval et les cheveux de l'homme (« tout est flottant »⁴¹) ; il faut bien voir aussi, insiste Poussin, une figure « couverte d'une robe blanche à grands plis flottants »⁴²... Par cette abondance des plis et grâce à leur contamination, le tableau de Poussin écrit par Fénelon accroît son caractère fantomatique ; il fait ressortir le drame en lui de l'invisible drapant le visible.

Mais pour justifier pleinement l'emprise du pli sur le texte, il convient d'avancer l'hypothèse qu'une telle obsession vient de ce que le pli est aussi le motif métaphorique des intentions du dialogue, selon trois niveaux au moins.

La première intention (métaphysique) du pli, comme du contraste, est de faire revenir la mort dans la vie puis de rabattre la mort sur le faible prix de l'existence.

³⁶ Sur le « point-pli », voir le chapitre « Les plis de l'âme », dans *Le Pli. Leibniz et la baroque*, Paris, Minuit, 1988, pp. 20-37, et le bel article de G. Bellon, « "La Lutte avec l'ombre". Naissance du tableau, genèse de la pensée chez Deleuze », dans Revue *Recto/Verso*, [n°5, décembre 2009](#), « Genèse de la pensée, I : à l'épreuve des manuscrits ».

³⁷ Fénelon, « Parrhasius et Poussin », p. 428.

³⁸ *Ibid.*, p. 429.

³⁹ *Ibid.*, p. 427. L'épithète « négligé » est commune à la tunique du vieil esclave et au drap qui couvre Phocion.

⁴⁰ Le même verbe « envelopper » sert pour la draperie du mort et pour la tunique du cavalier rouge.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

A un deuxième niveau (poétique), le pli donne à la forme générique son modèle, son patron ; le dialogue, au gré des répliques⁴³, décline en effet les divers processus caractéristiques du pli : superpositions, recouvrements anguleux, tensions⁴⁴. Ce sont autant de manières de parler des innombrables aspects de l'interaction verbale dans les dialogues.

C'est enfin, ponctuellement, le dialogue même entre Poussin et Parrhasius, c'est-à-dire l'événement ekphrastique, qui agit comme un pliage, le texte de la conversation venant se déposer sur le tableau et le refigurer avec ses choix, ses zones de silence, ses accents, sa dramaturgie propre.

C'est ici peut-être, pour terminer, que l'on se demandera pourquoi Fénelon a eu l'idée de mettre en présence Poussin et Parrhasius, eux qui ne se sont évidemment jamais vus, face au tableau (invisible) de Phocion ? Pourquoi Parrhasius ; en quoi convenait-il pour aider Poussin à évoquer son tableau, à le faire parler et lui faire dire ce qu'il avait à nous apprendre ?

Disons que l'hommage rendu par le peintre français à son homologue antique⁴⁵ est au départ assez ambigu. Poussin concède à Parrhasius une grande renommée mais il lui rappelle qu'aucune de ses œuvres n'a été conservée : « il ne nous reste rien de vous ». La gloire des peintres ne serait donc pas si différente de celle des hommes de pouvoir ; elle est, elle aussi, soumise à la mortalité voire à l'injustice des temps. L'histoire de la peinture est un *memento mori*.

Toutefois si ses œuvres ont disparu, Parrhasius reste fameux pour une anecdote, conservée par Pline au livre XXXV de son *Histoire naturelle*. Parrhasius en dit un mot au cours de sa conversation avec Poussin. Il revient en effet sur la fameuse rivalité qui l'opposa autrefois à Zeuxis :

Vous comprenez bien que quand Zeuxis fit des raisins qui trompaient les petits oiseaux, il fallait que la nature fût bien imitée pour tromper la nature même.

⁴³ Le mot – faut-il le rappeler ? – correspond originellement à l'acte de replier.

⁴⁴ Dans les *Dialogues* de Fénelon, rarement les interlocuteurs se ménagent : ils n'hésitent pas à fouiller en l'autre ses zones d'ombre, ils l'invitent plus d'une fois avec rudesse à se replier en lui pour mieux se voir vain.

⁴⁵ « Je vois que vous êtes bien entré dans le goût de l'antique » (*Ibid.*, p. 429).

Quand je fis ensuite un rideau qui trompa les yeux si habiles du grand Zeuxis, il se confessa vaincu. Voyez jusqu'où nous avons poussé cette belle erreur⁴⁶.

Ainsi, Parrhasius est rendu célèbre dans l'histoire de la peinture par sa science du trompe-l'œil, c'est-à-dire en réalité par sa maîtrise consommée du drapé dont l'invention du rideau fut l'apothéose magistrale. Or, à la suite de cette anecdote, Fénelon enchaîne son propos avec la description du tableau de Poussin qui, précisément, fait d'abord admirer le corps voilé, singulièrement émouvant, de Phocion.

Le rideau dont Parrhasius autrefois couvrit les appétissants raisins de Zeuxis, en les soustrayant au visible, pourrait bien être le premier grand tableau de nature morte. Zeuxis avait voulu imiter la nature et la vie en conférant à la peinture la capacité d'exciter le désir ; Parrhasius la met au tombeau, il l'enlève au regard et la remise dans l'ombre d'un rideau, dans l'ombre d'un tableau, lui-même poussé esthétiquement si loin qu'il ne fait plus rien voir sinon son opération de recouvrement. Non seulement le tableau de Parrhasius peut être considéré comme le modèle de la nature morte, il est également le paradigme – les deux étant complices – de la vanité de la peinture, à son point ultime. Le comble de la peinture serait donc de cacher le visible, de figurer la mort, en ce qu'elle serait le phénomène d'un drapé que personne ne peut plus soulever, jeté sur la vie comme la tunique du centaure Nessus :

PARRHASIUS : Bon ; l'art n'imité bien la nature qu'autant qu'il attrape cette variété infinie dans ses ouvrages. Mais le mort...

POUSSIN : Le mort est caché sous une draperie confuse qui l'enveloppe Cette draperie est négligée et pauvre. Dans ce convoi tout est capable d'exciter la pitié et la douleur.

PARRHASIUS : On ne voit donc point le mort ?⁴⁷

Pour Fénelon, partir du cadavre drapé de Phocion, partir du mort, c'est aller à la limite de la peinture : là où elle est sublime et se met à mort, ne faisant plus rien voir matériellement que son processus d'absentement. A ce *punctum* de la mort, au *punctum* du drapé qui montre que « cela a été »⁴⁸, l'écrivain découvre un lieu de

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Fénelon, « Parrhasius et Poussin », p. 427.

⁴⁸ R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.

passage ; il voit le relais possible de la parole et l'élan du dialogue : « Mais le mort... Le mort... ».

Les mots de Parrhasius sont hésitants et interrogatifs, tremblants, peut-être émus ou même inquiets, pleins de curiosité et d'excitation, proches du silence certainement bien qu'ils se raccrochent à la chaîne parlée de l'*ekphrasis*. La contradiction affective qu'ils expriment ou que trahit l'énonciation a pour origine un événement d'une puissance figurale saisissante, qui affole la conscience et le désir. Cette émotion tient non seulement à la mort même dans la mesure où elle est un défi à la connaissance et au regard, mais aussi à la manière dont Poussin a traité le corps de Phocion, à l'état de peinture dans lequel il l'a mis. Parrhasius voudrait savoir ce que Poussin a fait du cadavre. La réponse est celle de son escamotage. Poussin a signifié la mort en préférant la mort du corps visible (et non la mort visible du corps : sa *mimésis* directe). Dans l'interrogation de Parrhasius se décèle alors cette sorte de désappointement ou de trouble provoqué par la formidable cristallisation réussie par la peinture, opacité matérielle que Poussin a voulue pour peindre la mort en la dépeignant.

L'*ekphrasis* nous rend sensibles à ce vertige de la figure, bien que d'apparence pauvre et négligée, elle nous invite à le voir, mais il faudrait dire surtout : à l'entendre. Elle obtient ce surgissement très spectaculaire au moyen de ce que le dialogue incarné dans des sujets rend possible, en mettant en scène l'effet spectaculaire du tableau à travers la vibration affective de Parrhasius⁴⁹.

Les mots sortent du mort (ils adviennent ou reviennent), bien que la parole ait du mal à venir : Parrhasius bégaie, il s'arrache à l'impossibilité de dire. Les allitérations insistantes (*mais le mort... Le mort*) semblent hésiter entre se soumettre à l'ineffable et amorcer le langage. Le texte choisit, pourtant : le terme « mort » relance la conversation, Poussin le reprend de la bouche de Parrhasius pour poursuivre la description de son tableau⁵⁰. Le nom donne l'impression – car tout ici est affaire

⁴⁹ Aussi la description de Fénelon vient-elle interroger ce que la littérature sur l'art a tendance à ignorer ou à sous-estimer : les effets d'énonciation, les marques ou les traces des positions et des imprégnations subjectives, privilégiant plutôt ce qu'elle appelle le « sujet » de la peinture et ce qu'elle identifie alors comme le signifié de la *mimésis* (voir G. Didi-Huberman, *Devant la peinture*, Paris, Minuit, « Critique », 1990, pp. 281-282).

⁵⁰ La figure d'anadiplose soude la coopération du dialogue, elle instaure le pacte de co-énonciation du tableau et, partant, du texte.

d'affect et même de choc – de provenir de cet écartement ménagé dans la langue par le « mais » initial. Ce « mais » déplace la conversation par rapport à ce qui vient d'être dit ou il la recentre sur le plus essentiel, le plus irradiant, dont Parrhasius se montre impatient et avidement curieux : l'imitation non de la variété de la nature, mais de l'irreprésentable par excellence. « Bon [...]. Mais le mort » ? Surtout le « mais » arrache la parole à la sidération de la mort elle-même qui rend muet. Poussin, moins peintre alors qu'ombre parlante, prend le relais ; il va dire le mort puis décrire, à partir de lui, tout le tableau. Le dialogue se déroule ensuite comme le dévoilement de ce que cèle la draperie funèbre, son secret accessible aux mots.

Tel est bien, de manière plus large, ce dont Fénelon poursuit le projet dans ses *Dialogues des morts* : soulever les voiles mortuaires et en retirer, de tous leurs plis, une vérité. Cette parole de vérité dit ce qui ne peut être tout à fait vu, ce que la mort a à nous dire (en quoi elle nous regarde) ; son texte en prononce les prosopopées sublimes⁵¹.

« Caché sous une draperie confuse qui l'enveloppe »⁵², Phocion paraît, à bien le voir ou à bien le lire, se reconstituer en un étonnant fouillis de pages empilées. Ce corps textile provient du drapé tombé et des volumes du cadavre ; il présente un brouillon encore vierge, l'embryon d'un livre à venir, mais déjà abîmé, strié et creusé d'ombres, un livre déjà vieux. Il appartient aux morts, dont la matière densifiée par des forces fantomatiques est la substance même de la pédagogie menée par les dialogues. C'est le livre de Fénelon qui apparaît ici. Phocion imprime le tissu, il est moulé par lui et ce texte-là contient les personnages d'ombres du pédagogue, pleins et vides de la mort en eux, riches et pauvres du regard de cette mort retournée en direction de leur vie d'autrefois, pour faire sentir toute sa finitude.

Qui verrait suffisamment pour réussir à être peintre au royaume des morts ? se demandent les artistes du dialogue de Fénelon :

⁵¹ Même la rivière Ilissus, au bord de laquelle se déroule notamment le dialogue du *Phèdre* de Platon, contient le processus de ce pliage-dépliage général du sens. Le nom *Ilissos* est en effet proche du verbe *anelissein* qui veut dire d'abord « dérouler », « déplier un rouleau manuscrit », puis « expliquer », et même « lire » (*elissein* signifiant quant à lui tout simplement « enrouler »). Voir J. Scheid et J. Svenbro, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-latin* [1994], Paris, Editions Errance, 2003, p. 105, note 48.

⁵² Fénelon, « Parrhasius et Poussin », p. 426.

Il y fait un peu trop obscur pour y exceller dans le coloris, dans la perspective et dans la dégradation de lumière. Un tableau fait ici-bas ne pourrait être qu'une nuit, tout y serait ombre⁵³.

Poussin juge qu'il est impensable de peindre sur les rives du Styx ; Fénelon y trouve toutefois l'origine d'une parole. De l'ombre, il n'y a rien à voir puisqu'elle fait taire les couleurs ; les ombres cependant dialoguent⁵⁴. Pour qu'on les entende, Poussin recommence son tableau *depuis* la parole qu'il contient, qui gît en lui, enveloppée. Artiste devenu personnage d'un échange qu'il rend possible et aide à écrire, Poussin ouvre l'accès aux mots. Le talent des peintres consiste, note ailleurs Fénelon, à « vous mettre devant les yeux les forêts, les montagnes, les rivières, les lointains, les bâtiments, les hommes, leurs aventures, leurs actions, leurs passions différentes, sans que vous puissiez remarquer les coups de pinceaux »⁵⁵. Poussin est certainement de ces peintres qui savent effacer les traces de leurs pinceaux, mais il est ici, de surcroît, un peintre dont le tableau est absent et n'a plus besoin d'être vu puisqu'il peut être décrit en images. Le voilà, avec l'aide de Parrhasius, écrivain, converti à la force des images parlées, indispensables et souveraines.

Vu attentivement par Fénelon, non pas examiné de près et détaillé (car ce bloc de tissus convulsivement sculptés saute aux yeux), mais expliqué, le drapé cachant le corps de Phocion fait alors signe. Il a à dire. Il se déclare, appelle la parole. Il ne mène pas à une aporie, il ne se comporte pas comme un pan obstiné ; il fait passage, malgré sa confusion⁵⁶. Il voyage, quoique immobilisé ; il transite d'un lieu à l'autre. C'est dire qu'il est en lui-même l'objet et le lieu du transfert, de la mise en rapport ou du transport. Les porteurs de Phocion portent cette métaphore. Ils sont arrêtés dans leur mouvement (comme une image arrêtée qui continuerait de travailler, d'effectuer en elle sa puissance de figuration) mais parce qu'ils sont saisis en train de changer de plan. Littéralement ils quittent le paysage, figurément ils sortent du

⁵³ *Ibid.* p. 427.

⁵⁴ Remonter le chemin du tableau permet de reprendre le cours de la vie et de comprendre son sens.

⁵⁵ Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, dans *Œuvres*, éd. J. Le Brun, éd. cit., Tome I [1983], p. 37.

⁵⁶ Aussi Poussin fait-il remarquer que, malgré l'opacification de la visibilité à laquelle aboutit le tissu, « on ne laisse pas de remarquer sous cette draperie confuse la forme de la tête et de tout le corps ». La draperie continue de travailler, elle ne barre pas le processus de figuration, elle l'aide au contraire, elle *laisse* agir. Par quoi s'engage, en réponse ou en collaboration (en dialogue, en fait), le travail même du spectateur. C'est dire à quel point Fénelon est sensible à la double articulation possible d'un rapport à l'art, à la fois comme phénomène esthétique (dans un rapport affectif et quasi empathique au beau) et comme action sémiotique (dans un rapport d'interprétation du sens).

tableau et gagnent l'espace du texte (où ils deviendront Poussin et Parrhasius, doubles de Fénelon et du duc de Bourgogne). Ils se déplacent de la toile vers le texte, d'un tissu à l'autre, selon un phénomène de conversion et presque de morphing intermédiaire qui s'effectue dans l'entrelacs des matières et des signes, dont le drapé froissé est la concrétion symbolique.

Des mots logent dans les recoins du tissu et Fénelon choisit, à travers Poussin et Parrhasius, peintres conduits à la parole (et finalement au texte, ou à la « textualité »⁵⁷), de les développer, de les distribuer, de les faire retentir dans des séries d'échanges, dans le battement des plis de leurs dialogues. Il y perçoit une mémoire de la mort à prononcer pour la vie (mémoire dont le duc de Bourgogne doit être impressionné, comme l'on marque une page de l'empreinte des traits graphiques⁵⁸). On en retiendra aussi une leçon pour l'écriture qui n'affleure peut-être que pour défaire le froissé de la mort et ne plus cesser, en rapport avec ce geste originaire, de la remémorer et de nous y reconduire. Le drapé de Phocion est la substance même, élégiaque, extatique, de ce dont l'écriture a fait son objet invisible et son obsession.

⁵⁷ Si on accepte un mot forgé sur le modèle de la figurabilité et qui pourrait désigner non le texte, en son état stable, mais son devenir et sa latence, son lieu d'effusion ou l'origine de son avènement, continuant d'agir en lui comme ouverture à ses virtualités.

⁵⁸ Fénelon développe, dans son petit traité de l'éducation des filles, une théorie de la mémoire comme empreinte sur l'âme : il n'est d'éducation possible selon lui que parce qu'il existe dans l'histoire de tout homme un moment, très limité dans le temps, où des mots et des images peuvent marquer la conscience, encore souple comme la cire, et la modeler durablement (*De l'éducation des filles*, dans *Œuvres*, Tome I, éd. cit., pp. 103-104).

Annexe

Fénelon, *Dialogues des morts*

LII. Parrhasius et Poussin

Parrhasius. Il y a déjà assez longtemps qu'on nous faisait attendre votre venue : il faut que vous soyez mort assez vieux.

Poussin. Oui, et j'ai travaillé jusque dans une vieillesse fort avancée.

Parrhasius. On vous a marqué ici une place assez honorable à la tête des peintres français : si vous aviez été mis parmi les italiens, vous seriez en meilleure compagnie. Mais ces peintres, que Vasari nous vante tous les jours, vous auraient fait bien des querelles. Il y a ces deux écoles lombarde et florentine, sans parler de celle qui se forma encore à Rome : tous ces gens-là nous rompent sans cesse la tête par leurs jalousies. Ils avoient pris pour juges de leurs différents Apelles, Zeuxis, et moi : mais nous aurions plus d'affaires que Minos, Eaque et Rhadamanthe, si nous les voulions accorder. Ils sont même jaloux des anciens, et osent se comparer à nous. Leur vanité est insupportable.

Poussin. Il ne faut point faire de comparaison, car vos ouvrages ne restent point pour en juger : et je crois que vous n'en faites plus sur le bord du Styx ; il y fait un peu trop obscur pour y exceller dans le coloris, dans la perspective, et dans la dégradation de lumière. Un tableau fait ici-bas ne pourroit être qu'une nuit, tout y seroit ombre. Pour revenir à vous autres anciens, je conviens que le préjugé général est en votre faveur. Il y a sujet de croire que votre art, qui est du même goût que la sculpture, avoit été poussé jusqu'à la même perfection, et que vos tableaux égaloient les statues de Praxitèle, de Scopas et de Phidias : mais enfin il ne nous reste rien de vous, et la comparaison n'est plus possible ; par là vous êtes hors de toute atteinte, et vous nous tenez en respect. Ce qui est vrai, c'est que, nous autres peintres modernes, nous devons nos meilleurs ouvrages aux modèles antiques que nous avons étudiés dans les bas-reliefs. Ces bas-reliefs, quoiqu'ils appartiennent à la sculpture, font assez entendre avec quel goût on devoit peindre dans ce temps-là. C'est une demi-peinture.

Parrhasius. Je suis ravi de trouver un peintre moderne si équitable et si modeste. Vous comprenez bien que, quand Zeuxis fit des raisins qui trompoient les petits oiseaux, il falloit que la nature fût bien imitée pour tromper la nature même. Quand je fis ensuite un rideau qui trompa les yeux si habiles du grand Zeuxis, il se confessa vaincu. Voyez jusqu'où nous avons poussé cette belle erreur. Non, non, ce n'est pas pour rien que tous les siècles nous ont vantés. Mais dites-moi quelque chose de vos ouvrages. On a rapporté ici à Phocion que vous aviez fait de beaux tableaux où il est représenté. Cette nouvelle l'a réjoui. Est-elle véritable ?

Poussin. Sans doute, j'ai représenté son corps que deux esclaves emportent hors de la ville d'Athènes. Ils paroissent tous deux affligés, et ces deux douleurs ne se ressemblent en rien. Le premier de ces esclaves est vieux, il est enveloppé dans une draperie négligée : le nu des bras et des jambes montre un homme fort et nerveux ; c'est une carnation qui marque un corps durci au travail. L'autre est jeune, couvert d'une tunique qui fait des plis assez gracieux. Les deux attitudes sont différentes dans

la même action ; et les deux airs des têtes sont fort variés, quoiqu'ils soient tous deux serviles.

Parrhasius. Bon ! L'art n'imité bien la nature qu'autant qu'il attrape cette variété infinie dans ses ouvrages. Mais le mort...

Poussin. Le mort est caché sous une draperie confuse qui l'enveloppe. Cette draperie est négligée et pauvre. Dans ce convoi tout est capable d'exciter la pitié et la douleur.

Parrhasius. On ne voit donc point le mort ?

Poussin. On ne laisse pas de remarquer sous cette draperie confuse la forme de la tête et de tout le corps. Pour les jambes, elles sont découvertes : on y peut remarquer, non seulement la couleur flétrie de la chair morte, mais encore la roideur et la pesanteur des membres affaissés. Ces deux esclaves qui emportent ce corps le long d'un grand chemin trouvent à côté du chemin de grandes pierres taillées en carré, dont quelques unes sont élevées en ordre au-dessus des autres ; en sorte qu'on croit voir les ruines de quelque majestueux édifice. Le chemin paroît sablonneux et battu.

Parrhasius. Qu'avez-vous mis aux deux côtés de ce tableau pour accompagner vos figures principales ?

Poussin. Au côté droit sont deux ou trois arbres dont le tronc est d'une écorce âpre et noueuse. Ils ont peu de branches, dont le vert, qui est un peu foible, se perd insensiblement dans le sombre azur du ciel. Derrière ces longues tiges d'arbres, on voit la ville d'Athènes.

Parrhasius. Il faut un contraste bien marqué dans le côté gauche.

Poussin. Le voici. C'est un terrain raboteux : on y voit des creux qui sont dans une ombre très forte, et des pointes de rochers fort éclairées. Là se présentent aussi quelques buissons sauvages. Il y a un peu au-dessus un chemin qui mène à un bocage sombre et épais : un ciel extrêmement clair donne encore plus de force à cette verdure sombre.

Parrhasius. Bon ; voilà qui est bien. Je vois que vous savez le grand art des couleurs, qui est de fortifier l'une par son opposition avec l'autre.

Poussin. Au-delà de ce terrain rude se présente un gazon frais et tendre. On y voit un berger appuyé sur sa houlette et occupé à regarder ses moutons blancs comme la neige, qui errent en paissant dans une prairie. Le chien du berger est couché et dort derrière lui. Dans cette campagne, on voit un autre chemin où passe un chariot traîné par des bœufs. Vous remarquez d'abord la force et la pesanteur de ces animaux, dont le cou est penché vers la terre, et qui marchent à pas lents. Un homme d'un air rustique est devant le chariot : une femme marche derrière, et elle paroît la fidèle compagne de ce simple villageois. Deux autres femmes voilées sont sur le chariot.

Parrhasius. Rien ne fait un plus sensible plaisir que ces peintures champêtres. Nous les devons aux poètes. Ils ont commencé à chanter dans leurs vers les graces naïves de la nature simple et sans art : nous les avons suivis. Les ornements d'une campagne où la nature est belle font une image plus riante que toutes les magnificences que l'art a pu inventer.

Poussin. On voit, au côté droit, dans ce chemin, un cheval alezan, un cavalier enveloppé dans un manteau rouge. Le cavalier et le cheval sont penchés en avant : ils semblent s'élaner pour courir avec plus de vitesse. Les crins du cheval, les cheveux de l'homme, son manteau, tout est flottant et repoussé par le vent en arrière.

Parrhasius. Ceux qui ne savent que représenter des figures gracieuses n'ont atteint que le genre médiocre. Il faut peindre l'action et le mouvement, animer les figures, et exprimer les passions de l'âme. Je vois que vous êtes bien entré dans le goût de l'antique.

Poussin. Plus avant on trouve un gazon sous lequel paroît un terrain de sable. Trois figures humaines sont sur cette herbe : il y en a une debout, couverte d'une robe blanche à grands plis flottants ; les deux autres sont assises auprès d'elle sur le bord de l'eau, et il y en a une qui joue de la lyre. Au bout de ce terrain couvert de gazon, on voit un bâtiment carré, orné de bas-reliefs et de festons, d'un bon goût d'architecture simple et noble. C'est sans doute un tombeau de quelque citoyen qui étoit mort peut-être avec moins de vertu, mais plus de fortune que Phocion.

Parrhasius. Je n'oublie pas que vous m'avez parlé du bord de l'eau. Est-ce la rivière d'Athènes nommée Ilissus ?

Poussin. Oui, elle paroît en deux endroits aux côtés de ce tombeau. Cette eau est pure et claire : le ciel serein qui est peint dans cette eau sert à la rendre encore plus belle. Elle est bordée de saules naissants et d'autres arbrisseaux tendres dont la fraîcheur réjouit la vue.

Parrhasius. Jusque-là il ne me reste rien à souhaiter. Mais vous avez encore un grand et difficile objet à me représenter : c'est là que je vous attends.

Poussin. Quoi ?

Parrhasius. C'est la ville. C'est là qu'il faut montrer que vous savez l'histoire, le costume, l'architecture.

Poussin. J'ai peint cette grande ville d'Athènes sur la pente d'un coteau, pour la mieux faire voir. Les bâtiments y sont par degrés dans un amphithéâtre naturel. Cette ville ne paroît point grande du premier coup d'oeil : on n'en voit près de soi qu'un morceau assez médiocre ; mais le derrière qui s'enfuit découvre une grande étendue d'édifices.

Parrhasius. Y avez-vous évité la confusion ?

Poussin. J'ai évité la confusion et la symétrie. J'ai fait beaucoup de bâtiments irréguliers ; mais ils ne laissent pas de faire un assemblage gracieux, où chaque chose a sa place la plus naturelle. Tout se démêle et se distingue sans peine, tout s'unit et fait corps : ainsi il y a une confusion apparente, et un ordre véritable quand on l'observe de près.

Parrhasius. N'avez-vous pas mis sur le devant quelque principal édifice ?

Poussin. J'y ai mis deux temples. Chacun a une grande enceinte comme il la doit avoir, où l'on distingue le corps du temple, des autres bâtiments qui l'accompagnent. Le temple qui est à la droite a un portail orné de quatre grandes colonnes de l'ordre corinthien, avec un fronton et des statues. Autour de ce temple on voit des festons

pendants : c'est une fête que j'ai voulu représenter suivant la vérité de l'histoire. Pendant qu'on emporte Phocion hors de la ville vers le bûcher, tout le peuple en joie et en pompe fait une grande solennité autour du temple dont je vous parle. Quoique ce peuple paroisse assez loin, on ne laisse pas de remarquer sans peine une action de joie pour honorer les dieux. Derrière ce temple paroît une grosse tour très haute, au sommet de laquelle est une statue de quelque divinité. Cette tour est comme une grosse colonne.

Parrhasius. Où est-ce que vous en avez pris l'idée ?

Poussin. Je ne m'en souviens plus : mais elle est sûrement prise dans l'antique ; car jamais je n'ai pris la liberté de rien donner à l'antiquité qui ne fût tiré de ses monuments. On voit aussi auprès de cette tour un obélisque.

Parrhasius. Et l'autre temple, n'en direz-vous rien ?

Poussin. Cet autre temple est un édifice rond, soutenu de colonnes ; l'architecture en paroît majestueuse et singulière. Dans l'enceinte on remarque divers grands bâtiments avec des frontons. Quelques arbres en dérobenent une partie à la vue. J'ai voulu marquer un bois sacré.

Parrhasius. Mais venons au corps de la ville.

Poussin. J'ai cru y devoir marquer les divers temps de la république d'Athènes, sa première simplicité, à remonter jusque vers les temps héroïques, et sa magnificence dans les siècles suivants où les arts y ont fleuri. Ainsi j'ai fait beaucoup d'édifices ou ronds ou carrés, avec une architecture régulière, et beaucoup d'autres qui sentent cette antiquité rustique et guerrière. Tout y est d'une figure bizarre : on ne voit que tours, que créneaux, que hautes murailles, que petits bâtiments inégaux et simples. Une chose rend cette ville agréable, c'est que tout y est mêlé de grands édifices et de bocages. J'ai cru qu'il falloit mettre de la verdure par-tout, pour représenter les bois sacrés des temples, et les arbres qui étoient soit dans les gymnases ou dans les autres édifices publics. Par-tout j'ai tâché d'éviter de faire des bâtiments qui eussent rapport à ceux de mon temps et de mon pays, pour donner à l'antiquité un caractère facile à reconnoître.

Parrhasius. Tout cela est observé judicieusement. Mais je ne vois point l'Acropolis. L'avez-vous oublié ? Ce seroit dommage.

Poussin. Je n'avois garde. Il est derrière toute la ville sur le sommet de la montagne, laquelle domine tout le coteau en pente. On voit à ses pieds de grands bâtiments fortifiés par des tours. La montagne est couverte d'une agréable verdure. Pour la citadelle, il paroît une assez grande enceinte avec une vieille tour qui s'élève jusque dans la nue. Vous remarquerez que la ville, qui va toujours en baissant vers le côté gauche, s'éloigne insensiblement et se perd entre un bocage fort sombre dont je vous ai parlé, et un petit bouquet d'autres arbres d'un vert brun et foncé, qui est sur le bord de l'eau.

Parrhasius. Je ne suis pas encore content. Qu'avez-vous mis derrière toute cette ville ?

Poussin. C'est un lointain où l'on voit des montagnes escarpées et assez sauvages. Il y en a une derrière ces beaux temples et cette pompe si riante dont je vous ai parlé,

qui est un roc tout nu et affreux. Il m'a paru que je devois faire le tour de la ville cultivé et gracieux comme celui des grandes villes l'est toujours : mais j'ai donné une certaine beauté sauvage au lointain, pour me conformer à l'histoire, qui parle de l'Attique comme d'un pays rude et stérile.

Parrhasius. J'avoue que ma curiosité est bien satisfaite, et je serois jaloux pour la gloire de l'antiquité, si on pouvoit l'être d'un homme qui l'a imitée si modestement.

Poussin. Souvenez-vous au moins que si je vous ai long-temps entretenu de mon ouvrage, je l'ai fait pour ne vous rien refuser et pour me soumettre à votre jugement.

Parrhasius. Après tant de siècles vous avez fait plus d'honneur à Phocion, que sa patrie n'auroit pu lui en faire le jour de sa mort par de somptueuses funérailles. Mais allons dans ce bocage ici près, où il est avec Timoléon et Aristide, pour lui apprendre de si agréables nouvelles.