

chapitre 4

paysage de Chantilly – mais, comme nous le montrerons, elles supposent bien davantage la reconnaissance implicite de symboles préalablement définis : l'objet qui suscite l'émotion, en l'occurrence un paysage, prenant tout son sens à l'intérieur d'un champ discursif.

On saura gré à M. Riffaterre d'avoir mis en évidence la manière dont Fénelon détourne le genre de l'ekphrasis au profit d'un procédé qu'il nomme l'« illusion d'ekphrasis » : sous le couvert d'une description du *Paysage avec un homme tué par un serpent* se glisseraient subrepticement de nombreuses assertions ne renvoyant à aucun objet clairement identifiable, mais à des « habitudes du sociolecte »¹. Cependant, la conclusion qu'il tire, à savoir que ces notations seraient dépourvues de contenu explicite, doit, semble-t-il, être nuancée; car ce témoignage immédiat d'un plaisir, que rien ne paraît justifier, met au jour, au contraire, un univers esthétique parfaitement défini, dont on peut sans peine reconstituer la genèse.

le commentaire du *Paysage au serpent* : leçon ou simple divertissement ?

le sujet du tableau

242

L'hypothèse selon laquelle le discours de Fénelon sur la peinture montrerait l'exemple d'une délectation détachée de la préoccupation didactique pourrait être illustrée par le commentaire du *Paysage au serpent*, qui fait suite aux remarques savantes de celui du *Phocion*. On y apprend, non sans surprise, que ce « caprice » est préféré par le Poussin du dialogue à l'autre tableau – au sujet pourtant clairement reconnaissable, en raison des « grâces » et de la « tendresse » qui s'en dégagent, tandis que la « confusion de maisons », « les montagnes, de figure bizarre », ou encore l'« ombre très forte »², en rappelant la manière réaliste d'un Caravage ou la fantaisie d'un Bassan, achèvent d'éveiller chez le lecteur moderne une

1. Nous citons pour plus de clarté l'ensemble de l'analyse de M. Riffaterre : « C'est ainsi, que dans le commentaire du *Paysage avec un homme tué par un serpent*, que Fénelon met dans la bouche de Poussin, deux séries de marques positives se déroulent. L'une est faite d'assertions invérifiables et qui en tout cas ne prêtent pas à une visualisation quelconque [...]. L'autre série accumule des signes positifs encore, mais qui reflètent déjà des stéréotypes esthétiques explicites, des fragments de mimésis. [...] C'est donc à des habitudes du sociolecte que nous avons affaire. Familières et rassurantes, ces formules sont incontestablement efficaces, mais elles ne sont pas descriptives pour autant », « L'illusion d'ekphrasis », in G. Mathieu-Castellani (dir.), *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 216.

2. LIII, « Léonard de Vinci et Poussin », p. 436.

Le cabinet de peinture de Fénelon

certaine perplexité. Comment qualifier le discours ? Et faut-il, tout simplement, négliger ces remarques de détail au profit de l'intention d'ensemble, didactique et pédagogique, justifiant le choix de ces deux tableaux ?

Opter pour cette solution, à première vue la plus simple, reviendrait à ranger d'emblée – par le *costume*, et le récit emprunté à la mythologie – ce second paysage dans la série de tableaux didactiques, choisis au nom de leur apparente structure logique. En désignant sous le titre *Cadmus ou le Paysage au serpent*¹ ce paysage des *Dialogues des morts*, on inviterait spontanément à relier le tableau au récit d'Ovide, le grevant ainsi d'une signification manifeste, en effaçant la gratuité apparente du caprice – dont le contenu, ici particulier, écarte d'ores et déjà le soupçon d'une intention fantaisiste ; enfin, on justifierait cette première clarification par l'intention pédagogique de montrer au jeune duc de Bourgogne l'image visuelle du mythe que ce dernier s'était exercé à traduire. Le titre, et lui seul, écarterait ainsi l'hypothèse d'une tentative d'interprétation moderne, c'est-à-dire proche de celle des coloristes, partisans, comme de Piles², d'une rupture entre le récit et l'image picturale.

Cependant, l'attribution de ce titre n'est pas sans soulever certaines difficultés. À commencer par l'absence, dans le propos même de Fénelon, de toute référence au mythe ovidien – alors que le sujet du précédent paysage, la mort de Phocion, est évoqué comme tel. En outre, le fait que le tableau relève du genre du « caprice » tendrait également à montrer qu'il ne se réfère à aucun récit en particulier, ce que suggère par ailleurs le commentaire qui accompagne la gravure qu'en donne Baudet, où la référence à l'anecdote liée au séjour de Poussin dans une région infestée de serpents est mentionnée – et qui, d'après A. Blunt, serait le véritable motif du tableau. Enfin, quoique l'histoire manque – « est-ce une histoire ? »³ demande Léonard – et que le tableau, en cela, soit un « caprice », il n'en présente pas moins un intérêt précisément notifié par le personnage de Poussin : l'absence d'histoire n'ôterait rien à la valeur didactique du tableau, puisqu'il

243

1. C'est le titre que propose J. Le Brun, voir *OF*, I, p. 1383-1384.

2. Cela est vrai, par exemple, du paysage champêtre : « Le style champêtre est une représentation des pays qui paraissent bien moins cultivés qu'abandonnés à la bizarrerie de la seule nature. Elle s'y fait voir toute simple, sans fard et sans artifice », R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, préface J. Thuillier, Paris, Callimard, 1989 [1708], « Du paysage », p. 100. Voir *infra* où la position de De Piles est complétée.

3. LIII, « Léonard de Vinci et Poussin », p. 434.

chapitre 4

s'agirait d'enseigner la « science d'exprimer les passions »¹. En indiquant que ce n'est ni le mythe, ni même un quelconque récit, mais la matière d'une leçon de physiologie et de morale qui fournit son sujet au tableau, Fénelon ferait donc implicitement référence au titre donné par Félibien, et que paraphrase Baudet, *Les Effets de la terreur*.

Il est vrai, cependant, comme le rappelle Milovan Stanic, que l'interprétation tendant à rapprocher le mythe d'Ovide du tableau de Poussin est loin d'être arbitraire, étant donné les détails communs à l'histoire et au tableau. On se demandera, toutefois, pourquoi Poussin, d'habitude si soucieux de demeurer fidèle au récit lorsque le tableau s'en prétend l'illustration – pour *La Manne et Phocion*, où la procession des personnages à l'arrière-plan rappelle que les funérailles du héros avaient eu lieu, comme le dit Plutarque, ce jour du 19 Munychon où Zeus était célébré –, aurait trahi précisément celui d'Ovide en ajoutant à la fable, ou au contraire en retranchant de celle-ci, certains détails essentiels du récit, en particulier celui de la double métamorphose de Cadmus et de sa femme². Poussin aurait-il seulement représenté l'instant précédant la chute de la fable, en se contentant de suggérer l'épisode suivant, où le drame se résout dans la paix, grâce à la figure des personnages secondaires à l'arrière-plan du tableau, abandonnés dans l'herbe et s'adonnant à quelque divertissement? Mais précisément, cette scène où l'on voit des personnages jouer à la mourre³ ne

244

1. *Ibid.*, p. 436.

2. « Tous les témoins de cette scène [...] sont terrifiés; mais elle [la femme de Cadmus], caresse le col glissant du serpent [...]. Et soudain, ce sont deux serpents qui rampent, confondant leurs enroulements, jusqu'à ce qu'ils se fussent glissés pour s'y cacher dans la forêt voisine », Ovide, *Les Métamorphoses*, IV, « Cadmus et Harmonie », trad., intro., et notes J. Chamonard, Paris, Flammarion, 1966, p. 127.

3. Au sujet de l'interprétation du tableau de Poussin qui ferait de celui-ci une transcription de la fable d'Ovide, voir M. Stanic : « Cuy de Tervarent, qui fait de son étude sur le sujet, l'*experimentum crucis* de la méthode iconologique, s'appuie sur le passage d'Ovide [...] où apparaissent en effet le serpent géant, les hommes qui fuient, la cruche que tient entre ses mains la victime du tableau de Poussin. Cependant trop d'éléments de la composition peinte ne se trouvent pas dans l'épisode ovidien. Que faire de la femme au milieu, des personnages insoucians en arrière-plan, de ce que l'air de ces personnages n'est pas du tout celui des guerriers en mission et qu'il est difficile de les imaginer tous victimes du serpent, comme le veulent les *Métamorphoses*? », Poussin, *Beauté de l'énigme*, éd. cit., p. 50-51. Nous estimons, quant à nous, très éclairante la piste d'une lecture de Virgile, et non d'Ovide, que suggère, sans pour autant l'imposer comme étant exclusive, J. Pigeaud. La référence à Virgile permet en outre l'accord avec ce principe suprême du génie pictural – où plutôt cet anti-principe – que Poussin désigne sous le nom du « Rameau d'or de Virgile » dans ses *Remarques sur la peinture*. J. Pigeaud note ainsi : « Je crois qu'il ne faut pas chercher, dans le tableau de Poussin, tant une référence littéraire précise qu'une méditation sur la poésie antique, sans doute avec une préférence pour Virgile. C'est l'esprit qu'il faut retrouver. Même dans les *Géorgiques* qui règlent l'imaginaire et organisent un monde vivable, il faut craindre le serpent.

Le cabinet de peinture de Fénelon

paraît évoquer ni la lettre ni même l'esprit de la fable, où le sentiment de douceur suscitée par la réconciliation évoque un temps de pureté, et où la dimension érotique, certes bien présente dans la fusion des deux corps, reste toutefois sublimée. Or le jeu de la mourre, déjà cité par Cicéron¹, était, au contraire, perçu comme un « jeu du bas peuple »², comme un symbole d'oisiveté et de vice, une pratique indécente où les doigts levés des joueurs n'étaient pas toujours dépourvus d'ambiguïté : aussi de la débauche, et non de l'érotisme diffus et transfiguré, que mettent en scène les joueurs – et que la gravure de Baudet rend très précisément, montrant le troisième personnage vautré dans l'herbe, dans une pose à la fois provocatrice et paresseuse –, au drame de l'homme dévoré par un serpent géant, le rapport serait-il de cause à effet, et le tableau, construit comme l'allégorie d'un puissant avertissement moral³, délivrerait un message sans pourtant se

On l'oublie. On vit, on s'amuse; on s'occupe; et surgit le drame et l'épouvante. Tout a changé. Et l'admirable tableau de Poussin organise la tragédie et nous propose l'occasion d'une *katharsis* », « La peur en ce tableau », *La Part de l'œil*, n° 15-16, 1999-2000, p. 111. Cf. également E. Panofsky qui montre que Poussin a modifié, par rapport à celle du Guerchin, sa version de l'Arcadie à partir d'une reprise de Virgile, « "Et in Arcadia ego". Poussin et la tradition élégiaque », *L'œuvre d'art et ses significations*, éd. cit., p. 296.

1. J. Le Brun renvoie au *De Officiis*, III, XIX, 77.

2. M. Stanic, *Poussin. Beauté de l'énigme*, éd. cit., p. 53.

3. Nous indiquons ici deux interprétations possibles du sens moral du tableau de Poussin, celle de M. Stanic tout d'abord : « [...] pour expliquer l'intention de l'artiste, les divers commentateurs ont très tôt renvoyé à l'expression des passions comme le trait dominant de l'*Homme au serpent* [...]. Avant Diderot, Félibien avait déjà insisté longuement sur les effets des passions dans l'*Homme au serpent*, et il a laissé aussi deviner que le paysage appelé communément *Paysage avec trois moines* pouvait en être le pendant. Dans le VIII^e Entretien, Félibien parle de "deux grands paysages (pour Pointel) : dans l'un il y a un homme mort entouré d'un serpent" [...]. Possible donc que l'*Homme au serpent* et les *Trois moines* aient constitué ensemble un contraste moral dans le cabinet de Pointel, alors que les deux autres paysages [l'*ORAGE* et le *Temps calme*] représentaient le contraste naturel », *Poussin. Beauté de l'énigme*, éd. cit., p. 50-51. A.-M. Lecoq donne, quant à elle, le commentaire suivant : « Dans l'aimable campagne où l'on voudrait être, un serpent monstrueux a surgi on ne sait d'où et accompli son œuvre de mort. Les habitants de l'une et de l'autre [la campagne des *Funérailles* ... et celle du *Paysage* ...] se livrent à leurs paisibles activités ou à leurs agréables loisirs, apparemment ignorants de ce qui vient de se passer ou indifférents à la tragédie que le spectateur-voyageur, lui, est en train de rencontrer. Et cette rencontre va l'empêcher de fouler le "gazon frais et tendre" pour se mêler avec insouciance à la petite foule qui peuple les alentours d'Athènes, un jour de fête, et de pénétrer dans le bois sacré [...] et de prendre sa part des plaisirs innocents du bord du lac. [...] Pour Fénelon, dans les années 1690, il y a d'un côté, au premier plan, le monde détestable dans lequel il vit, et de l'autre, un arrière-monde auquel il ne cesse de rêver », *La Leçon de peinture* ..., éd. cit., p. 136. On le voit, le tableau, selon qu'il est « lu » en partant du premier plan, ou du dernier, peut donner lieu à deux interprétations distinctes, de même que le jeu de la mourre peut être vu comme un divertissement anodin ou potentiellement dangereux, ce qui modifie encore la portée morale du tableau. Nous reviendrons un peu plus loin sur cette interprétation.

chapitre 4

rapporter à la fable d'Ovide. Et dans ces conditions, il ne se définirait pas, strictement, comme un tableau-narratif.

Pour G. de Tervarent, au contraire, si le tableau n'est autre qu'une illustration de la fable d'Ovide, c'est parce que Poussin, noble peintre, ne se serait pas abaissé à représenter des passions vulgaires¹, sans prendre par là même le risque de ce réalisme qui n'a précisément cessé de servir de repoussoir à sa conception de la peinture. Argument auquel il est permis de répondre que les passions mises en scène par le tableau, ou le poème tragique, ne sont plus celles, réelles et prosaïques, qu'éprouve l'individu particulier, et à ce titre ne sont plus véritablement des passions mais, davantage, l'archétype de celles-ci. En cela la scène représenterait non les passions, mais « la » passion dans l'universalité de son essence²: ce pourquoi, d'après Aristote, le poème tragique est plus philosophique³ que l'histoire qui, elle, s'en tient à la particularité du fait. Poussin ne se serait donc pas abaissé en peignant ces types de passions; au contraire il se serait élevé davantage. Dès lors, la conclusion de G. de Tervarent qui entend déprécier l'analyse de Fénelon, au motif que celui-ci n'aurait pas vu le véritable sujet du tableau, se retourne-t-elle en son contraire. En réalité, non seulement Fénelon aurait compris que le tableau ne pouvait être rapproché de la fable d'Ovide, mais il aurait surtout compris, compte tenu de ce qu'il sait du poème tragique et de l'allégorie, que l'indice narratif, s'il est absent du tableau, ne supprime pas nécessairement tout indice discursif, ce qui autorise le tableau à se prétendre encore didactique⁴.

246

1. Voir « Le véritable sujet du *Paysage au serpent* de Poussin à la National Gallery de Londres » : « On n'a pas d'exemple que Poussin se soit jamais attaché à peindre l'apparence extérieure d'un sentiment. Sans doute, fils de son temps, a-t-il matérialisé des abstractions. Mais les effets de la terreur ne constituent pas une abstraction; tout au contraire, ils proclament une réalité, et de celles qu'assurément [...] n'aurait pas songé à peindre celui qui écrivait: "La matière doit être prise noble" », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 40, juil.-août 1952, p. 348. Cf. J. Montagu qui affirme au contraire : « Expression was also regarded as a particularity suitable sphere for displays and virtuosity », *The Expression of the passions ...*, éd. cit., p. 62. Tout récemment, un autre rapprochement avec les fables d'Ovide a été proposé par Hélène Bouchilloux, « L'énigme du tableau de Nicolas Poussin, *Paysage avec un homme tué par un serpent*, ou *Les Effets de la terreur* (159) », *L'enseignement philosophique*, 60^e année, n° 4, 2010. Le temps nous a manqué pour examiner son hypothèse; nous y renvoyons le lecteur.

2. Cf. Hegel pour la distinction entre « pathos subjectif » et « pathos objectif », *Esthétique*, 4^e vol., éd. cit., p. 240.

3. Voir *Poétique* : « [...] la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier », IX, 1451 b, éd. cit., p. 117.

4. « Pour Fénelon donc aucune source littéraire ne doit être recherchée. Il s'agit purement et simplement de la peinture d'un sentiment », p. 347; « L'interprétation de Fénelon, qui voit dans le

Le cabinet de peinture de Fénelon

Il est vrai que ce thème ovidien, lié dans les *Métamorphoses* à l'épisode de la naissance de Python, serpent né du limon sous l'effet de la chaleur, a donné lieu également à un opéra lyrique de Quinault, *Cadmus et Hermione*, représenté en 1673. Mais, là encore, la période est à la fois éloignée de la date de composition du tableau, 1648 ou 1650, et du commentaire de Fénelon, entre 1692 et 1695. Au demeurant si Fénelon ne semble guère avoir témoigné d'intérêt vis-à-vis de l'idéal esthétique de l'opéra à machines, du brillant, de l'artifice, de la profusion d'un luxe qu'il n'a cessé de dénoncer, à plus forte raison Poussin lui-même – et indépendamment de la considération chronologique –, qui a fui Paris et son titre de peintre du roi pour se réfugier à la via Paolina où il menait une existence des plus modestes, assumant lui-même les corvées domestiques et restituant à ses clients ce qu'il estimait avoir trop perçu de la vente de ses tableaux, ne pouvait qu'être hostile à ce traitement artificiel et artificieux de la fable, détournée de sa vérité première à des fins de flatterie et de célébration de la puissance royale¹.

Sheila Mac Tighe insiste elle aussi sur le caractère allégorique du *Paysage au serpent*, en rattachant celui-ci non au récit de Cadmus, mais précisément à l'épisode de la naissance de Python au livre premier des fables d'Ovide que Poussin aurait interprété non dans l'esprit de la symbolique chrétienne, mais dans celui des libertins proches du cercle des Barberini – Naudé, Gassendi et Liceti – qui définissent certains mythes et symboles à partir des textes anciens de Macrobe, Pline ou Plutarque, et font du serpent l'emblème de la génération spontanée en raison de la ressemblance entre la moelle épinière et la forme souple de l'animal. En remettant à l'honneur ces mythes païens, les libertins auraient ainsi valorisé l'idée de la génération naturelle opposée à l'idée de création divine. Mais des jésuites, comme le Père

247

Paysage au serpent une peinture des effets de la terreur, n'est guère plus satisfaisante », « Le véritable sujet ... », *loc. cit.*, p. 348.

1. Voir le prologue du livret : « Le sujet de ce Prologue est pris du premier Livre et de la huitième Fable des *Métamorphoses*, où Ovide décrit la naissance et la mort du monstrueux Serpent Python, que le Soleil fit naître par sa chaleur du limon bourbeux qui était resté sur la Terre après le déluge, et qui devint un monstre si terrible, qu'Apollon lui-même fut obligé de le détruire. Le sens allégorique de ce sujet est si clair, qu'il est inutile de l'expliquer. Il suffit de dire que le Roi s'est mis au-dessus des louanges ordinaires, et que, pour former quelque idée de la grandeur et de l'éclat de sa gloire, il a fallu s'élever jusqu'à la Divinité même de la lumière, qui est le corps de sa devise [...] », Ph. Quinault, *Cadmus et Hermione*, in *Livrets d'Opéra*, présentés et annotés par B. Norman, t. I, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1999, p. 7.

chapitre 4

Kircher, entreprennent également, dans une intention syncrétique, de relier la signification des hiéroglyphes à celle des symboles chrétiens : en interprétant l'image du serpent se mordant la queue comme un symbole d'éternité, et en reliant cette image à la croyance selon laquelle les serpents naissent des corps en putréfaction, il conclut plus généralement que la régénération provient bien la corruption. Pour compléter cette strate, strictement théorique, qui forme un premier niveau dans l'analyse du tableau de Poussin, il faudrait encore mentionner certains dessins et gravures présents dans le cabinet des antiques de Cassiano dal Pozzo, qui ont pu, sur le plan plastique aussi bien que symbolique, inspirer le peintre¹. Enfin, on sait l'intérêt personnel que ce dernier témoigna aux hiéroglyphes pour s'en être confié dans une lettre de 1643². De ces éléments considérés conjointement, S. Mac Tighe avance l'hypothèse selon laquelle il faudrait regarder différemment cet « homme au serpent » : « In which case, it may be that Poussin's dead man was not killed by the snake, but rather that the serpent has been born from the rotting corpse in its watery grave »³.

248

Contre le tropisme de la critique iconographique moderne, tentée de chercher un sens littéraire là où il n'existe pas⁴, A. Blunt propose, lui, de voir dans ce paysage de Poussin, l'exemple d'un tableau « sans sujet » ; loin de raconter une histoire, le tableau ferait référence à un fait anecdotique issu de la vie du peintre : la visite de cette région napolitaine infestée de serpents qui avait été le théâtre d'un épisode dramatique. Dans la veine de cette interprétation, on songera à celle que propose René Démoris, qui estime la toile « remarquable en ceci qu'elle ne recourt à aucun récit

1. Voir S. McTighe, *Nicolas Poussin's landscape allegories*, Cambridge University Press, 1996, p. 126-135. Sur la méthode iconologique qu'il convient d'adopter pour l'interprétation de ce tableau, elle conclut ainsi : « Finally, the difficulty in interpreting Poussin's *Landscape with a Man Killed by a Snake* may not, then, be due to the obscurity of a classical source that has resisted discovery. If the painting has thwarted the efforts of modern iconographers, it is perhaps because its subject was derived from his contemporary readings of pictorial signs : the source for Poussin's landscape simply may not lie in the realm of the narrative or poetic texts that form the realm of twentieth-century iconography. The landscape was not primarily a representation of a narrative, but was the "hieroglyphic" representation of a concept, a pictographic allegory ». Sur le milieu romain dans lequel Poussin était immergé, voir M. Fumaroli, « Poussin, peintre philosophe, peintre religieux ? », *Connaissance des arts*, n° hors-série, 1994.

2. À Chantelou l'ainé, le 5 novembre 1643, in N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, éd. cit., p. 92. Pour une analyse du langage muet des passions comparable à celui des hiéroglyphes, voir S. McTighe, « Poussin and the written word », in *Nicolas Poussin's landscape allegories*, éd. cit., p. 152 sq.

3. *Nicolas Poussin's landscape allegories*, éd. cit., p. 130.

4. Voir *The Paintings of Nicolas Poussin. A critical catalogue*, London, Phaidon, 1966, p. 143-144.

Le cabinet de peinture de Fénelon

historique ou mythologique connu »¹, et concluant, dans un autre article que : « Le résultat de cette présentation de l'*Homme au serpent* est qu'à la question possible sur la signification du sujet choisi, Fénelon parvient à répondre, mais en quelque sorte à côté : l'événement de ce tableau, semble-t-il dire, ce n'est pas qu'il y ait un homme tué par un serpent, mais bien le fait que ce sujet *ne figure pas* dans la fable. Un événement *esthétique*, qui prend place, déjà, dans une histoire de la peinture, et par lequel le peintre devient pleinement père de son tableau »².

Si l'on s'en tient à ces deux lectures, il est tentant de voir, dans l'intérêt que Fénelon porte à ce tableau, les prémisses d'un renouvellement du regard esthétique, libéré à la fois des conventions du récit et de celles de la morale, ne cherchant plus dans l'art une voie pour l'édification, mais découvrant qu'un tableau n'a au fond rien à représenter sinon lui-même.

À accorder cela, cependant, on prendrait le risque de ne plus comprendre les intentions de Fénelon, et surtout de réduire à néant la partie critique de son discours sur la peinture : pourquoi, en effet, prendre la peine d'une approche technique du tableau si seul compte le plaisir immédiat ? S'abandonner à la jouissance de l'image n'implique donc pas *de facto* une démission de la raison, autrement dit le renoncement à une approche picturale toujours en même temps codifiée.

249

1. Dans « Le paysage, théorie et fantôme : Diderot et la tradition classique dans le *Salon de 1767* », *Le Paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre du 25 au 27 janvier 1990, RMN, 1994. Ce constat de l'absence de récit dans la toile de Poussin lui permet ensuite de montrer l'incompatibilité des canons esthétiques défendus par l'Académie et par Fénelon, pour conclure enfin sur l'image d'un Poussin moins philosophe et plus sensuel, que Fénelon aura contribué à promouvoir – interprétation à laquelle, comme nous le montrerons, nous ne saurions souscrire : « C'est évoquer un autre Poussin que celui dont Le Brun a fait le père symbolique de la peinture française et le maître de l'histoire et de l'expression des passions : un Poussin philosophe méditant sur les rapports de l'homme et de l'univers [...], mais aussi un Poussin sensuel, spectateur de la vie quotidienne, et capable d'en faire une moderne Arcadie », p. 194-196. Dans le même article, R. Démoris propose, à défaut de désigner un récit qui serait le support de ce tableau, une lecture symbolique, à l'orientation psychanalytique. Il relève dans cette perspective le motif du jeu de la mourre au sujet duquel il note : « Or le nom de ce jeu [la mourre] provoque lui-même à un jeu de mots. Il est improbable que Poussin ait ignoré le sort fait à l'anagramme Roma/Amor. Il l'est tout autant qu'il ait pu ignorer, en français, l'équivalence phonétique : l'amour/la mourre », p. 212.

2. « L'étrange affaire de l'homme au serpent : Poussin et le paysage de 1648 à 1651 », *Cahiers de littérature du XVIII^e siècle*, n° 8, 1986, p. 206.