

• LE CHOIX D'ERMINIE •  
POUR UNE THÉORIE DU PAYSAGE CLASSIQUE

*Giovanni Careri*

*Erminie parmi les bergers* de Ludovico Carracci est un tableau dont nous savons tout ce que l'histoire de l'art normalement désire savoir : le nom du peintre et du commanditaire, le sujet, la date de l'exécution et de la livraison. Un « programme iconographique », rédigé par le commanditaire, nous informe dans le détail de ses motivations et de ses attentes, ainsi que de son interprétation du poème auquel le tableau se réfère. Une correspondance particulièrement fournie éclaire d'autres aspects de la commande et nous fait connaître les réactions du commanditaire à la livraison. Du point de vue de l'histoire de l'art, telle qu'elle est pratiquée dans les catalogues d'exposition, c'est un tableau sur lequel il n'y a plus rien à dire, sauf à suivre l'invitation d'Hubert Damisch : « y voir mieux, y regarder de plus près », ce qui signifie, dans ce cas comme ailleurs, lui poser des questions d'une autre nature et autrement.

Fig. 7

*Erminie parmi les bergers* a été commandité par monseigneur Giovanni Battista Agucchi pendant le bref séjour de Ludovico Carracci à Rome, à la fin du printemps 1602<sup>1</sup>. Le tableau a été livré, alors que la peinture n'était pas encore sèche, le 3 mai 1603. Agucchi a exposé les motivations de la commande dans huit lettres envoyées à Bologne au chanoine Bartolomeo Dulcini, chargé de suivre la progression de la réalisation du tableau et d'informer Ludovico sur le tempérament du monseigneur et notamment sur son inclination à la quiétude. Sans être un portrait, le tableau est en effet censé correspondre au tempérament du commanditaire. Il doit pouvoir exprimer son *sentimento* de l'existence et son désir de retraite de la vie agitée de la cour. Le tableau sera d'ailleurs physiquement et symboliquement associé à une couverture de dimensions identiques, qu'Agucchi a fait confectionner pour le couvrir et sur laquelle il a fait inscrire son *impresa*, composée de la devise : *In inquieto quies* (« dans l'agitation du monde, je demeure calme ») et de l'image d'un alcyon qui nidifie dans la mer en tempête. Cette

*impresa* a été perdue mais nous pouvons nous en faire une idée assez précise puisque la figure de l'alcyon n'a pas été inventée par Agucchi et figurait déjà parmi les *Emblèmes* d'Alciat.

Dans sa recherche d'un sujet pour le tableau, approprié à l'expression de son *sentimento*, Agucchi s'est arrêté sur un épisode de *La Jérusalem délivrée* du Tasse (1581) : Erminie parmi les bergers<sup>2</sup>. Princesse d'Antioche, Erminie est faite prisonnière par le chevalier chrétien Tancredi dont elle tombe amoureuse. Elle retrouve ensuite sa liberté et se réfugie à Jérusalem. Depuis une tour de la ville, elle assiste au combat de son bien-aimé avec le féroce Argant et voit qu'au moment de l'interruption du duel Tancredi est grièvement blessé. Elle décide alors de sortir de la ville assiégée dans la nuit pour lui porter secours, mais, surprise par les gardes, elle prend la fuite. Conduite au hasard des errances nocturnes de son cheval dans une forêt obscure, elle finit par trouver refuge aux abords d'un fleuve. À son réveil, elle découvre un humble berger qui l'accueille chez lui. Un passage du discours que le berger adresse à Erminie a attiré l'attention d'Agucchi qui le cite en entier dans l'une de ses lettres :

Il y eut un temps, quand l'homme en son jeune âge  
a le plus d'illusions, où j'eus d'autres ambitions  
et, méprisant la garde des troupeaux,  
je m'enfuis de mon village natal  
pour aller vivre quelque temps à Memphis, où dans le palais  
le roi me prit à son service et,  
bien qu'ayant la garde des jardins,  
je pus voir et connaître l'iniquité des cours.

Mais flatté par une folle espérance,  
je souffris longtemps ce qu'il y a de plus odieux ;  
puis quand avec la fleur de l'âge  
s'en furent allés l'espoir et la témérité,  
je regrettai la paix de cette humble vie  
et soupirant après ma tranquillité perdue,  
je dis : « Ô cour, adieu ». Et retournant ainsi  
à mes bois bien-aimés, j'ai coulé des jours heureux<sup>3</sup>.

La condition choisie par le berger, celle d'une vie humble et pastorale, n'était certes pas celle de monseigneur Agucchi – à l'époque majordome du *cardinal nipote* Pietro Aldobrandini –

au sein de la cour romaine, où il soutient avoir été poussé contre sa volonté par la « violence insensible » de la Fortune<sup>4</sup>. La couverture et le tableau correspondent donc plus à l'élaboration imaginaire d'un projet qu'à la célébration d'un choix déjà accompli. De cette condition inchoative dérive le choix du moment à représenter, celui de la conversation entre Erminie et le berger, comme aussi l'identification du monseigneur à Erminie, qui est en train de définir son choix de vie, plutôt qu'au berger, qui l'a déjà accompli.

En vue de la relation que le tableau devait avoir à la fois avec le poème du Tasse, avec l'*impresa* inscrite sur la couverture et avec son *sentimento*, il est intéressant de constater que le commanditaire a nommé le programme iconographique qu'il adresse au peintre une « *Impresa* pour peindre l'histoire d'Erminie ». Une *impresa* est en effet la représentation symbolique d'une ligne de conduite constituée d'un *motto* (un bref texte) et d'une *figura* (une image) qui s'interprètent mutuellement et désignent une entreprise à accomplir. On peut déduire de la dénomination impropre du texte qu'entre le poème du Tasse et le tableau à venir doit pouvoir s'établir une relation d'interprétation réciproque comparable à celle qui relie le *motto* à la *figura* sur la couverture. Mais alors que l'*impresa* inscrite sur la couverture ne peut déployer sa signification qu'à travers l'interprétation réciproque du mot écrit et de l'image, le tableau peut intégrer dans sa forme propre l'interprétation du texte poétique auquel il se réfère.

« L'*impresa* pour peindre l'histoire d'Erminie » est un programme iconographique supposé pouvoir suggérer au peintre la façon la plus appropriée d'exprimer *autrement* ce que l'*impresa* inscrite sur la couverture dit déjà. Il faut donc s'attendre à un écart entre les deux, sans quoi le dialogue entre la couverture et le tableau serait de l'ordre de la répétition et de la redondance. Il faut en outre supposer que le dialogue entre tous les éléments de cet objet composite ne porte pas seulement sur le contenu et sur la forme spécifique de chacun, mais aussi sur « quelque chose d'autre » qui ne peut se dire autrement qu'à travers les échanges entre tous les éléments (*motto*, *figura* et *quadro*). Ce « quelque chose », écrit Agucchi, est son *sentimento*, à savoir un composé singulier de perceptions, d'affect et de pensée, qualifiant une appréhension de soi-même et du monde, et un projet de changement de vie.

Le texte qu'Agucchi a préparé pour le peintre est un exercice de visualisation d'un texte poétique assez unique en son genre, non seulement pour la précision de sa description, mais aussi parce qu'il explicite les procédés formels par lesquels le tableau pourra interpréter le poème du Tasse et rendre ainsi figurable le *sentimento* qu'il souhaite exprimer. De ce *sentimento*,

la correspondance et le programme iconographique donnent une description verbale en termes de désir de retraite et de changement de vie. Mais Agucchi attend du montage de son objet composite que ce désir « réel » soit rendu visible à travers la fiction de façon plus riche et complexe. Il engage donc avec la poésie et la peinture une expérimentation imaginaire dont il attend qu'elle donne à son *sentimento* de l'existence et à son projet de vie une forme et un contenu qu'il ne peut formuler de façon satisfaisante autrement. Je veux suggérer par là qu'Agucchi ne se contente pas de la forme codifiée de « *L'impresa* » qu'il a fait dessiner et écrire sur la couverture, mais il croit, sans doute, que la relation entre la poésie et la peinture pourra figurer de façon plus complexe et intense quelque chose dont il n'a que l'intuition<sup>5</sup>.

Nous essaierons de voir quelle a été la part du tableau dans la configuration visuelle du *sentimento* d'Agucchi. Une esquisse remarquablement précise de ce qu'il souhaite voir dans la peinture est déjà présente dans l'image mentale enregistrée par écrit dans son programme iconographique sous le mode d'un paysage qui devra représenter, au premier plan, la paisible berge du fleuve Jourdan avec Erminie avec le berger et, au fond, « une lointaine perspective, à l'extrémité de laquelle seront situés une armée et des châteaux, dans des lieux très éloignés ». L'extension de la profondeur du tableau est conçue en fonction de l'éloignement du *locus amœnus* du berger, situé au premier plan, du *locus terribilis* de la guerre d'où l'héroïne provient<sup>6</sup>. Se fondant sur le discours du berger que nous avons cité, Agucchi ajoute à la détermination guerrière du *locus terribilis*, celle qui le définit comme le lieu de la cour.

Le lieu du choix de vie proposé à Erminie (et à Agucchi) par le berger est défini par conséquence comme un lieu dont l'éloignement spatial signifie l'abandon d'une forme de civilisation (la cour) et de la guerre qui y est intimement associée. Il n'est pas improbable que le remarquable déploiement dans le paysage de ce dispositif de distanciation résulte d'une transformation réalisée à partir des paysages d'Annibale Carracci et notamment du *Paysage* exposé à la National Gallery de Londres. Dans ce tableau (1589-1590), une ville aux contours évanescents apparaît dans le lointain, alors que le premier plan est occupé par une maison rustique et par un bateau qui conduit un groupe de personnages des deux sexes vers la berge. Sans entrer dans le détail de l'analyse de ce tableau, on observe qu'ici le *locus amœnus* du premier plan est défini comme lieu du plaisir, éloigné de la ville et du contrôle de la vie affective et sexuelle qui s'y exerce. L'aspect que prend la ville dans le lointain correspond assez précisément à l'aspect souhaité pour le château et pour les armées du tableau imaginé par

Agucchi : par leur distance, écrit-t-il, « ces choses devront paraître plutôt l'ombre des choses que des figures ». L'image mentale d'Agucchi semble donc conserver le dispositif spatial et sémantique de l'éloignement du paysage d'Annibale Carracci, mais en le chargeant d'autres valeurs.

Le deuxième élément important concerne la figure d'Erminie, qui devra être habillée en chevalier, armée d'une cuirasse blanche éclatante, et dont les mains devront être très belles, plutôt proches du sein, pour montrer qu'elle est plus prise par l'amour que par la guerre. Non seulement elle devra apporter dans le *locus amœnus* les vestiges guerriers du *locus terribilis* d'où elle provient (comme la cuirasse), mais amour et guerre devront s'affronter en elle, les mains et la coiffure devront se battre avec l'armure. Le *locus terribilis* dont Erminie provient acquiert donc une troisième détermination : comme dans le poème du Tasse, le lieu de la guerre et de la cour est aussi le lieu de l'amour.

La correspondance avec Dulcini nous apprend qu'Agucchi avait rédigé « *L'impresa* pour peindre l'histoire d'Erminie » pour un jeune peintre inexpérimenté qu'il avait hébergé chez lui. D'après le monseigneur, la visite inattendue de Ludovico Carracci et sa proposition de se charger de la commande enlevaient à son « programme » presque toute son utilité. Considérant la culture et l'expérience du peintre bolonais, écrit-il, « il aurait suffi de lui indiquer le passage du poème du Tasse ». Mais s'il a accepté de confier au jugement du peintre averti (*al giudizio dell'avveduto pittore*) la représentation de son *sentimento*, il a aussi souhaité participer à ce travail autant que possible.

Agucchi ne se trompait pas quant à l'autonomie de Ludovico Carracci. Il y a, en effet, de telles différences entre « *L'impresa* » et le tableau, qu'elles justifient la surprise du commanditaire qui, « dans son imagination », voyait la fable de façon assez différente en ce qui concerne la plupart des éléments. Comme Agucchi l'avait laissé entendre, Ludovico était parfaitement capable d'interpréter le poème du Tasse<sup>7</sup>. Il a su aussi parfaire, enrichir et transformer les dispositifs visuels suggérés par son commanditaire. Ainsi, au lieu de porter la main au sein, comme le conseillait Agucchi, Erminie indique à sa gauche le lieu d'où elle vient, alors que le berger – comme le suggérait Agucchi – indique à sa gauche ses enfants, exemples de la vie pastorale qu'Erminie peut choisir d'imiter pour devenir à son tour sa « fille ». Au dispositif du paysage où l'éloignement valorise l'axe de la profondeur du tableau, Ludovico a associé un dispositif qui valorise l'axe horizontal du premier plan et qui le sémantise comme l'axe du choix de vie. Il me semble ici adapter, à sa façon, le dispositif du type « choix d'Hercule »

tel qu'il a été mis au point par son cousin Annibale dans le « *Camerino farnese* » quelques années auparavant<sup>8</sup>.

Singulier mélange de Vénus et de Minerve, Erminie porte sur son corps les vestiges d'un lieu où amour et guerre sont entremêlés de façon indissociable et d'où elle souhaite s'éloigner. Ce mélange de valeurs contraires, dans lequel l'amour prédomine, est rendu par le travail proprement pictural de Ludovico Carracci de façon infiniment plus subtile que par le geste préconisé par Agucchi : porter la main au sein. La flexion du corps éclairé et fluidifié par les plis de la tunique, l'exhibition des seins, soulignée par le dessin de l'armure, le mouvement de la chevelure défaite, la nudité des avant-bras et des mains s'imposent sur la rigidité de la cuirasse qui, en épousant le corps, n'oppose aux formes en mouvement qu'une faible résistance. Le casque abandonné au sol montre qu'Erminie est décidée à quitter la guerre, mais sa vénusté mobile en fait un agent et une victime des forces de l'amour, de sorte que le choix de vie que le berger lui propose n'apparaît pas aisé à atteindre.

L'interprétation de Ludovico modifie et précise la définition de ce choix en le présentant comme une conversion philosophique. La tête chenue du vieillard et sa tunique rassemblent, en effet, les signes caractéristiques du philosophe antique. La conduite de vie proposée à la jeune femme se précise en conséquence : elle apparaît comme proche de l'*apatheia* des Anciens grecs. Le *locus amœnus*, pacifique, riant et isolé du texte programmatique d'Agucchi, devient ainsi dans le tableau le lieu de la conversion à une « vie philosophique ».

À la réception du tableau, Agucchi juge l'Erminie de Ludovico « gracieuse » (*leggiadra*) « au-delà de l'imaginable », ce qui indique qu'il reconnaît qu'entre son image mentale de l'épisode du Tasse et le tableau du peintre il y a eu un enrichissement considérable. À propos du vieillard, il écrit qu'il le voit comme « un Docteur habitué au commerce avec le Monde et né pour persuader les autres », aspect qui lui apparaît « tout à fait approprié pour opérer ce qu'il opère ». Le monseigneur a donc été capable de comprendre et d'apprécier la transformation du berger en philosophe antique. Quant à la disparition de toute construction civile ou regroupement militaire dans le fond du tableau, pourtant présents dans les dessins préparatoires<sup>9</sup>, la correspondance entre Agucchi et Dulcini nous informe que le commanditaire les a fait enlever par le cousin du peintre, Annibale, ou peut-être par Ludovico lui-même<sup>10</sup>. En agissant ainsi, Agucchi prétend ne pas craindre déplaire à Ludovico, étant donné qu'il s'agit d'une « invention (*capriccio*) imaginée par lui-même ».