

Daniel Dugès

Le secret de Nicolas Poussin

Au cœur de l'affaire de
Rennes le Château



Droits réservés - 2006
Pégase / Daniel Dugès
ISBN : 2-9518752-7-4

DANIEL DUGÈS

LE SECRET DE NICOLAS POUSSIN

Au cœur de l'affaire de
Rennes le Château



1, rue des Aspres
66180 Villeneuve de la Raho

À Maïté

Mes plus vifs remerciements et ma reconnaissance vont à Claire Corbu et Antoine Captier, héritiers et propriétaires du fonds de l'abbé Saunière, pour l'accueil qu'ils m'ont réservé lors de mes recherches et leur aimable autorisation de reproduire certains documents.

Préface

En automne et vers six heures du soir, la lumière disparaît au profit d'une demi-teinte bleutée qui dure à peine une vingtaine de minutes avant que la nuit ne vienne tout effacer. C'est au moment de l'apparition de cette demi-teinte que se présentèrent deux compagnons de découvertes devant la petite église de Rennes-le-Château. C'est un peu le hasard qui les a amenés là et si tard. Ils sont venus dans la région pour faire le tour des châteaux « cathares », ce n'est que parce que l'un d'entre eux a entendu vaguement parler d'une histoire de trésor qu'ils ont abandonné leur route pour suivre celle qui monte en serpentant vers Rennes-le-Château.

Ce lieu est terrible annonce le tympan de la porte d'entrée. Une dame voyant ces visiteurs tardifs leur dit : « Ah ! j'allais fermer, mais je vous laisse faire le tour et je reviens donner un tour de clef dans un quart d'heure. » Elle leur tend un dépliant photocopié et disparaît.

Leur première impression sur l'architecture de l'endroit n'est pas très favorable. L'un de ces deux hommes est professeur d'histoire spécialiste de l'art roman ; l'autre, professeur d'arts plastiques et d'histoire de l'Art. D'entrée, ils se trouvent un peu agacés par ce décor « Saint-Sulpicien ». « Pas si terrible que ça ! » murmure le premier ; « oui, curieux ! », répond le second d'une manière pleine de sous-entendus, « mais fions-nous au dépliant. Alors... voyons... un Chemin de Croix à l'envers... Ah oui ! Le bénitier ! Ça c'est curieux ! Tu as vu, on dirait que les anges font des signes... Ah non ! ils font chacun un mouvement du signe de la croix !

- Et le diable, c'est Asmodée le gardien du trésor !

- À quoi tu vois ça ?

- Ah ! je ne le vois pas sur la statue, mais sur le dépliant.

Les deux hommes font ainsi le tour de la nef, décochant sur leur parcours quelques remarques plutôt ironiques sur les commentaires du dépliant... « Sous l'autel, un bas-relief représentant Marie-Madeleine en prière, remarquez la curieuse position des doigts en forme de grille... »

- Ouais, si l'on veut !

- Et cette porte, qu'est ce que c'est ?

- D'après le plan, ça doit être la sacristie ! Il paraît même qu'il y a une pièce secrète !

On va voir ça, dit l'autre en poussant la porte de la sacristie, mais celle-ci n'est pas éclairée et la lumière de l'église ne donne plus assez de jour pour deviner la pièce.

- Attends !

Il se dirige alors vers un de ces chandeliers où brûlent quelques flammes que les fidèles viennent allumer afin de recommander leurs prières. Saisissant l'un des cierges allumés, l'homme le sort de son support et pénètre dans la sacristie. À gauche, le grand placard dans lequel les prêtres rangent leurs habits sacerdotaux et les objets du culte.

- Alors ? Où elle est ta pièce secrète ?

- Ben, je ne sais pas, d'après le plan, elle devrait être derrière le placard, là.

Il ouvre le placard, ce dernier est totalement vide. Soudain, dans un balancement de la flamme, au fond du meuble, un éclat de lumière.

- Attends, il y a quelque chose là ! Approche la bougie !

- Regarde ! Une charnière !

Il pousse le fond du placard, celui-ci pivote sur lui-même et découvre une petite pièce triangulaire totalement vide. Les deux hommes sont muets, saisis par l'ambiance du lieu. Mais quel est ce curé qui se fabrique une pièce secrète ? Qu'est ce c'est que cette histoire ?

C'est en voulant répondre à cette question que l'un des deux visiteurs de ce fameux soir s'est mis à chercher, pour en arriver à écrire ce qui va suivre.

Rappel biographique

Principaux personnages cités dans l'ouvrage.

Barberini. De cette famille florentine se distingue le cardinal Mafféo Barberino qui devint pape, en 1623, sous le nom d'Urbain VIII. Tout au long des vingt-et-un ans de son pontificat, il ne cessa d'avantager sa famille et, notamment, ses quatre neveux, Francesco, Taddéo et deux Antonio, qu'il gratifia amplement de titres, de prérogatives et de pensions. Aussi bien, lorsqu'Urbain VIII mourut, en 1644, ces quatre gredins vinrent chercher asile en France. Il fallut la médiation de Mazarin pour que leur retour à Rome soit accepté.

Rappelons que c'est sous le pontificat d'Urbain VIII que Galilée fut condamné par l'Inquisition pour son exposé du système planétaire contraire aux principes alors édictés par l'Eglise.

Beauséjour (Mgr Beuvain de). Evêque de Carcassonne de 1902 à 1930. Soupçonnant l'abbé Saunière de détournements et de dilapidation des biens destinés à l'Eglise, c'est ce prélat qui pris l'initiative d'intenter un procès canonique au curé de Rennes-le-Château. Bien que disposé à une conciliation, au terme de six années de procédure, Mgr de Beauséjour n'obtint jamais de Saunière que celui-ci s'explique sur l'origine de sa fortune.

Bellori (Jean-Pierre). Né et mort à Rome, 1615-1696. Grand amateur d'antiquités dont il faisait le commerce. A sa mort, sa prodigieuse collection fut achetée par l'Electeur de Brandebourg, avant de passer dans le cabinet des Curiosités du roi de Prusse.

On trouve une excellent biographie de Nicolas Poussin dans son livre *Le Vite du Pittori, Sculptori et Architetti moderni*, paru à Rome, en 1672.

Billard (Mgr Félix-Arsène). Né en 1829 à Saint-Valéry-en-Caux (Seine-Maritime), mort en 1901 au monastère de Prouille (Aude). Ordonné prêtre en 1853, chanoine titulaire de Rouen en 1877 et Vicaire Général en 1878, il sera nommé évêque de Carcassonne en 1881. Son vif intérêt pour la réhabilitation du monastère de Prouille, près de Fanjeaux, le fera surnommer *l'Evêque du Rosaire*. Toutefois son attitude obsessionnelle pour trouver les financements voulus pour cette œuvre de restauration, l'obligeront à des montages comptables qui lui attireront blâmes et reproches.

Boudet (Henri). Né le 17 novembre 1837 à Quillan. Après des études au Grand Séminaire de Carcassonne, il est ordonné prêtre le 25 décembre 1861. Successivement vicaire à Durban et à Caunes-Minervois, il est enfin nommé curé de Festes et Saint-André, près de Chalabre, le 1er novembre 1866. Il n'y restera que six ans puisque le 16 octobre 1872, il se voit confier la cure de Rennes-les-Bains. Boudet se révélera un prêtre proche de ses paroissiens, attentif mais sans excès.

Volontiers érudit, il s'intéresse à l'archéologie locale (de nombreuses ruines romaines parsèment le secteur) et consacre volontiers ses veilles à des études de linguistique. Il présentera même sa candidature pour être membre de la Société de linguistique de Paris. En 1886, il publie un livre étrange **La Vraie langue celtique et le Cromleck de Rennes-les-Bains**, dans lequel il prétend que le parler des anciens Celtes est l'anglais moderne et que de cette langue d'origine dépend toutes les autres : hébraïque, punique, basque, bretonne et même la langue occitane !

L'in vraisemblance des théories développées par l'auteur a fait penser que celui-ci avait eu le dessein de faire « passer un message ». Désormais, le livre de l'abbé Boudet n'est plus autrement considéré que comme un traité crypté, de sa compréhension une découverte prodigieuse devrait en être le résultat logique.

Resté quarante-trois ans à Rennes-les-Bains, il se retirera, à l'âge de 77 ans, le 30 avril 1914, dans la maison familiale de son frère, à Axat. C'est là qu'il décèdera l'année suivante, le 30 mars 1915.

Corbu (Noël). Né en 1912 à Paris. Passe son enfance au Maroc, avant de faire ses études en France, à Rouen. En 1935, il épouse une jeune femme de Perpignan, Henriette Coll. Deux enfants naîtront de cette union. En 1944, pour échapper aux rigueurs des restrictions, la famille Corbu trouve refuge à Bugarach, un petit village des Corbières. C'est là qu'il apprend qu'une propriété est à vendre à Rennes-le-Château. Après avoir lié connaissance avec Marie Dénarnaud, celle-ci le fera légataire universel de tous ses biens le 22 juillet 1946.

En 1956, Corbu transformera le domaine en hôtel-restaurant, avant de le céder fin 1964 à M. Henri Buthion, qui lui succèdera pendant près de trente ans.

M. Noël Corbu décéda dans un accident de la route, en 1968, près de Fanjeaux (Aude).

Cros (Ernest). Né en 1857 à Castres (Tarn). Fait toute sa carrière dans les chemins de fer et prend sa retraite, en 1924, avec le grade d'ingénieur en chef. A épousé une demoiselle Lassave, qui lui a apporté en dot les bains de Ginoules, près de Quillan. Décède à Paris en 1945.

Passionné d'archéologie, il aurait laissé, à Ginoules, une masse de notes et de manuscrits reflétant ses trouvailles et ses réflexions. Malheureusement, la plupart de ses archives disparurent, probablement volées, en 1961. C'est d'autant plus regrettable, que M. Cros connut l'abbé Saunière.

Dénarnaud (Marie). Née en 1868 à Espérazza (Aude), morte en 1953 à Rennes-le-Château. Elle fut la servante de l'abbé Saunière, puis lui succéda dans ses biens jusqu'en 1946, date à laquelle elle fit de Noël Corbu son légataire universel. Bien qu'elle se soit toujours refusée d'en dire plus à propos de l'étrange fortune de l'abbé Saunière, Marie Dénarnaud a souvent laissé entendre qu'un trésor était encore enfoui sous le village. En revanche, elle n'a jamais prétendu que notre homme l'avait trouvé.

Félibien (André). Né en 1619 à Chartres (Eure-et-Loir), mort à Paris en 1695. Sa fonction de secrétaire d'ambassade à Rome lui valut d'entrer en rapport avec de nombreux lettrés et artistes de la capitale italienne. C'est ainsi qu'il lia amitié avec Nicolas Poussin, qui lui prodiguait parfois des conseils.

Son livre intitulé **Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes**, dont le premier tome parut en 1666, est une référence indispensable lorsqu'on s'intéresse à Nicolas Poussin.

Pavillon (Nicolas). Né à Paris le 17 novembre 1597. Evêque d'Alet [-les-Bains] de 1637 à sa mort, survenue le 8 décembre 1677. (L'Evêché d'Alet fut supprimé à la Révolution).

Nicolas Pavillon se révéla un prélat indépendant et déterminé quant à défendre ses prérogatives et convictions. Il n'hésita pas, pour une question de droit, à s'opposer à l'absolutisme de Louis XIV. Même son choix de soutenir la cause janséniste ne lui fut pas fatal, tant ses contradicteurs admiraient sa constance et sa charité permanente.

Poussin (Nicolas). Né aux Andelys (Eure) en 1594. C'est grâce à Quintin Varin, peintre d'Amiens, que le jeune Nicolas put développer ses talents artistiques de dessinateur et de peintre. Trouvant d'abord son inspiration chez Raphaël et Jules-Romain, il est judicieusement conseillé par Philippe de Champaigne. Si bien qu'en 1623, il est choisi par les Jésuites de

Lyon pour réaliser six grandes toiles en l'honneur de saint Ignace de Loyola.

Désormais assuré d'une certaine notoriété, il est pris en faveur par Marini qui l'emmène à Rome l'année suivante. Hélas, le vieux maître meurt quelques mois plus tard ; livré à lui-même, Poussin est alors contraint de répondre à la demande en sous-évaluant ses services. Néanmoins, l'originalité des thèmes choisis, son refus du conformisme lui obtiennent la faveur de quelques personnages considérables. Parmi eux, le cardinal Barberino qui lui commande plusieurs tableaux historiques, dont la *Prise de Jérusalem*.

Bien qu'éloigné de la France, Poussin n'y était pas oublié. Richelieu, qui lui avait acheté plusieurs toiles, lui fit savoir qu'il serait honoré de sa présence à la Cour. Finalement, fin 1640, Poussin se laissa convaincre et rencontra Louis XIII à Saint-Germain-des-Près. Nommé peintre ordinaire du roi en mars 1641, il n'en fut pas moins en butte à la jalousie de ceux qui estimaient que les titres de gloire qu'on lui décernait leur faisaient de l'ombre. Aussi bien, il profite d'un séjour à Rome, en 1642, alors que meurent successivement, en l'espace de quelques mois, Richelieu et Louis XIII, pour se garder de revenir en France.

Pendant près de vingt ans encore, Nicolas Poussin va conserver une parfaite maîtrise de son art, se distinguant par la puissance de ses évocations et la finesse de ses sujets. Mais en 1664, son épouse meurt. Le chagrin que lui cause ce décès l'affaiblit et le démoralise. Cela a pour effet de lui provoquer un tremblement de la main, l'empêchant désormais de peindre et même d'écrire. S'étant résolu à l'inéluctable, Poussin s'éteindra doucement le 19 novembre 1665, à l'âge de soixante-deux ans.

Pour toute fortune, il laissera à ses héritiers, quinze mille écus romains, fruit de quarante années de travaux.

Rospigliosi (Jules de). 1600-1669. Devint pape sous le nom de Clément IX.

1

Bérenger Saunière

L'histoire de Bérenger Saunière a été racontée de nombreuses fois, notre propos n'est donc pas d'en faire une nouvelle version, mais simplement de la résumer afin que le lecteur non averti puisse se faire une idée claire de la curieuse et étrange destinée de ce prêtre.

Lorsqu'il est nommé à Rennes-le-Château, le lundi 1^{er} juin 1885, il trouve l'église en fort mauvais état et le presbytère inhabitable. Précédemment vicaire à Alet-les-Bains en 1879, puis curé desservant au Clat, en 1882, il sait ce qu'est une cure. Il décide alors de prendre le problème à bras-le-corps. La mairie avait déjà fait effectuer quelques réparations pour que l'ensemble ne s'effondrât pas, mais il restait beaucoup à entreprendre pour rendre la bâtisse saine.

Dès son arrivée, l'abbé se fait remarquer par son engagement antirépublicain. À la suite d'une lecture, un peu trop virulente en chaire, les républicains demandent le déplacement de Saunière. L'évêque de Carcassonne ne lui attribue qu'un blâme ; en réponse, les vainqueurs des élections privent Saunière de son traitement. Pour le sortir de ce mauvais pas, l'évêque le nomme surveillant au Petit Séminaire de Narbonne. Certains disent professeur, mais il est probable qu'à l'époque le mot avait à peu près le même sens, et ce n'est que le 1^{er} juillet 1886 que l'abbé est renommé curé de Rennes-le-Château.

Assez rapidement, une jeune fille du village va devenir sa servante dévouée et fidèle : Marie Dénarnaud.

Sa préoccupation première, comme il l'écrira plus tard, fut de restaurer l'église paroissiale dédiée à sainte Marie-Madeleine. En novembre 1886, il

commence les travaux grâce à quelques subsides ; notamment, il bénéficie d'un don de 1000 francs de la Comtesse de Chambord. L'année suivante, il entreprend la réfection de la toiture, répare les fenêtres et commande même quelques vitraux.

C'est au cours de ces transformations qu'il envisage de remplacer le vieil autel, très vétuste, par celui qui existe encore et qui sera offert par une dévote de la paroisse de Coursan, près de Narbonne. En démontant l'ancien autel, l'abbé aurait fait une « trouvaille » dans le pilier sculpté qui le soutenait. Cette découverte a fait couler beaucoup d'encre. Il y aurait eu des ossements contenus dans une petite boîte, quelques fleurs séchées et, dit-on, trois parchemins. Pour les ossements, rien de plus normal puisqu'il est de coutume de placer dans un autel consacré quelques reliques de saints. Pour les parchemins, mystère ! Pourtant, un jour, Antoine Captier, le carillonneur en titre, descendant du clocher, aperçoit un reflet dans le chapiteau qui couvrait un vieux balustre. Il s'approche et dégage d'un petit logement creusé dans le balustre, une fiole qui contenait un parchemin. Le carillonneur porta aussitôt la fiole à l'abbé qui lui aurait dit : « Ce n'est rien, ce sont des reliques ». Par la suite il n'en fut plus jamais question.

Contrairement à ce qui a souvent été écrit, c'est derrière l'autel que Saunière découvre une cache contenant une *oule* remplie de pièces d'or et d'objets précieux cultuels. Est-ce à cause des parchemins trouvés dans l'autel ou de celui tiré du balustre ? Toujours est-il que l'abbé semble alerté de la présence d'une dalle située devant l'autel. Il fait effectivement soulever cette pierre rectangulaire sous laquelle il découvre un tombeau. L'une des faces de cette dalle était sculptée et le dessin placé en dessous. La dalle semble être celle qui se trouve aujourd'hui au petit Musée de Rennes-le-Château. On y voit un homme à cheval, d'où son nom de « dalle des chevaliers ». C'est donc vrai que Bérenger Saunière a trouvé un trésor, mais peu considérable, un simple magot, qui va lui permettre de continuer ses travaux.



Il poursuit l'aménagement de son église, mais rapidement il l'interrompt pour se lancer dans l'organisation d'un jardin qui la joute, espace qu'il semble dessiner lui-même, quoique l'on n'ait jamais retrouvé les esquisses, effaçant ainsi une petite place communale. Tous ces travaux ont dû être payés avec le « trésor » de l'église qui arrive vite à épuisement puisqu'il emprunte de l'argent dès 1891. À cette date, il fait placer dans son jardin le pilier sculpté, de style carolingien, de l'ancien autel. Curieuse particularité, il fait placer cette pierre antique à l'envers. Ce ne peut être là le fruit du hasard, ce pilier porte une croix hampée et l'on voit nettement la hampe vers le haut. De plus, de chaque côté de la croix, il y a les lettres grecques alpha et oméga, symbole du début et de la fin, que l'on voit nettement à l'envers. Comment concevoir que Saunière ait fait preuve d'une telle négligence ? Sur ce pilier, il fait graver : *Pénitence ! Pénitence !* et rajoute au bas de celui-ci *Mission 1891*. En effet, le 21 juin de cette même année, il organise une Mission avec une procession afin d'installer la statue de Notre-Dame de Lourdes sur le pilier. Au cours du mois de septembre, le 21 exactement, il fait une découverte. Dans son carnet, il note "*découverte d'un tombeau*". Il pourrait s'agir du tombeau des seigneurs de Rennes, la famille des Hautpoul, dont l'existence est signalée sur un vieux registre de l'église datant de 1694. Cette découverte semble assez importante pour lui, puisque à dater de ce jour, il arrête ses travaux et ne les reprend qu'un mois plus tard avec de nouveaux maçons.

Il semble être très actif à la suite de cette découverte. Le 28, il va à Carcassonne, peut-être pour voir son évêque ou une personnalité du diocèse, et le 30 il note : « *Vu curé de Névian, Chez Gélis, Chez Carrière, vu Cros et Secret.* »

Ce mot *secret* a fait couler beaucoup d'encre car il est suivi d'un point et commence par une majuscule. Pourtant une analyse des habitudes graphologiques de Saunière nous permet d'entrevoir la solution. Quand il veut abréger un mot, ce qu'il fait fréquemment, il le commence puis met un point. Ainsi pour le mot peinture dans la page où il décrit les travaux de l'église, il abrège ce mot sept fois en *peint.*, et deux fois en *peintu*. Ce qui est légitime. En revanche, il met souvent des lettres majuscules à la place de minuscules en particulier pour le *s*. Ainsi, en décembre 1896, il écrit *continuation du Sanct*. En février 1897, décrivant les travaux de l'église il écrit deux fois le mot *sanctuaire* avec un *S* majuscule. Le 11 novembre 1897, il écrit : « *Un voyage Sable* », avec un *S* majuscule. Nul doute n'est permis, son type d'*S* nous permet de penser qu'en écrivant « *Secret.* » Saunière a voulu dire secrétaire.

Il s'agit là de visites à différents curés des alentours, l'abbé Cros étant le vicaire général du diocèse accompagné de son secrétaire. Quand on sait la difficulté des déplacements à l'époque, fallait-il que Saunière ait de bonnes raisons d'agir de la sorte. On peut avancer sans trop se tromper que notre

homme a fait dans ces deux jours une série de consultations, auprès de différents religieux, qui l'ont amené à taire ses découvertes. Quelques jours plus tard, il reçoit quatre « confrères », peut être les mêmes que cités plus haut.

Les travaux se poursuivent dans l'église. En octobre 1891, la nouvelle chaire est mise en place, ainsi que le tympan.

En avril 1892, il cesse d'écrire son journal sans raisons apparentes et se livre à de mystérieuses activités. Il fouille en secret l'intérieur de l'église durant la nuit. A la lueur d'une lanterne tenue par Marie Dénarnaud, il creuse des fosses dans le cimetière à plusieurs endroits, certaines d'une profondeur de trois mètres, bouleversant ainsi tout le lieu. Plusieurs témoins ont pu observer ces scènes des plus bizarres. Un vieux monsieur se souvient avoir vu Saunière ramiser la terre qu'il extrayait. C'est ainsi qu'il martela l'inscription mortuaire de la Marquise d'Hautpoul, décédée au XVIII^e siècle, et dont le texte sibyllin a beaucoup fait parler par la suite. C'est sur cette tombe qu'il y aurait eu la phrase : ET IN ARGADIA EGO dont nous reparlerons plus loin.

Les gens de Rennes commencent à s'émouvoir d'assister au saccage de leurs tombes familiales et se plaignent au maire des activités nocturnes du curé. Celui-ci répond qu'il construit un ossuaire afin de libérer de la place. Il semble que ces doléances obligent l'abbé à interrompre ses travaux. A cette époque, Saunière prend l'habitude de s'éclipser de Rennes pour de courtes escapades de quelques jours. Plus tard, il fera de même, tout en faisant croire qu'il est toujours présent, en préparant à cet effet des lettres toutes prêtes pour répondre à d'éventuels correspondants. La fidèle Marie n'aura qu'à rajouter la date d'expédition et poster ces missives standard.

Il termine son jardin en y construisant une « grotte de Lourdes », faite de pierres qu'il ira chercher au ruisseau des Couleurs, à l'aide d'une hotte. Voyez le curieux équipage de ce curé ramenant à la sueur de son front quelques tonnes de pierres comme un père Noël ! Il aménage une citerne afin d'irriguer son jardin et, au-dessus de celle-ci, se fait bâtir un local assez rudimentaire : sa première bibliothèque.

C'est en 1896 que vont commencer les grands travaux de l'église. L'état des murs ne permettant pas de les travailler, il va faire doubler ceux-ci sur toute la surface par une cloison intérieure sur laquelle seront apposées les peintures et décorations. Il commande chez Giscard, statuaire à Toulouse, toutes les statues et bas-reliefs visibles aujourd'hui dans l'église. Il semble que pour chaque élément, il donne un dessin préalable ou tout au moins des indications précises. On trouve sur la liste du contrat que dresse Giscard, les annotations suivantes :

- 3^e une piscine avec groupe représentant le baptême de M. I. J. C. par St Jean Baptiste
en terre cuite artistique, riche porte en cuivre doré, exécution irréprochable, polychrome
 comme ci-dessus : pierrerie, yamp en aillé. Hauteur du sujet : 2 mètres 90 centimètres
 largeur : 0 mètre 80 centimètres. Tout conforme au modèle donné.
- 4^e Sept statues, toujours en terre cuite de 1 mètre 30 centimètres de hauteur, cho. am., d'exécution
extra-riche, peintures moyen âge et en plein, pierrerie, yamp en aillé. Noms des St
Vierge Marie avec enfant Jésus, Saint Joseph avec enfant Jésus, conformes l'un et l'autre au
modèle. désigné Saint Antoine de Padoue avec enfant Jésus debout sur les lions.
Sainte Marie Madeleine patronne de la Paroisse, Saint Antoine Ermite, recomposition
Sainte Germaine avec deux agneaux et St Roch. Coulés en statuettes conformes aux
modèles dessinés et irréprochable quant à l'exécution.

"3 - Une piscine avec groupe... Tout conforme au modèle donné.

4 - Sept statues... Toutes ces statues conformes au modèle décidé"

Dès le début des travaux, il ouvre quelques nouvelles fenêtres et fait agrandir la sacristie. On peut supposer que c'est à ce moment-là, qu'il fait aménager l'espace qui deviendra la pièce secrète derrière le grand meuble. Peu à peu, l'église se transforme et en devient une autre. Si bien qu'à la Pentecôte de l'année 1897, Monseigneur Billard, évêque de Carcassonne, vient bénir les travaux et visiter le sanctuaire refait à neuf. Dans son homélie, Bérenger Saunière dira : « Tout cela, Monseigneur, je le dois un peu à mes paroissiens, beaucoup à mes économies, mais surtout au dévouement et à la générosité de quelques âmes étrangères à la paroisse. » Nous aurons à reparler de ces âmes étrangères.

Dés 1895, Saunière avait fait démolir des bâtisses achetées sous le nom de Marie Dénarnaud, qui étaient situées devant le presbytère. Fin 1898, il élabore le plan de son « domaine ».

La construction de la villa *Béthanie* et de la tour *Magdala* va durer de 1901 à 1905. Il existe toute une correspondance entre l'abbé, l'architecte et les différents corps de métiers, qui permet de suivre assez correctement le déroulement des travaux. Nous voyons dans cette correspondance, la preuve que Saunière n'a pas trouvé de trésor. En effet, à certains moments, il semble en difficulté financière. Le 28 août 1903, il reçoit une lettre de l'architecte, M. Caminade, qui lui signale qu'il manque un certain volume de pierres, et que si l'abbé ne peut pas en trouver le financement, il lui propose de mettre les travaux en sommeil quelque temps. Un homme qui a trouvé un trésor ne peut avoir de « gêne momentanée ». Quoi qu'il en soit, Saunière trouve de l'argent car les travaux ne seront pas interrompus. Mais, sans arrêt, l'abbé discute les prix. Le menuisier Oscar cessera le travail pour une question

d'argent. C'est l'architecte qui interviendra pour que celui-ci reprenne le travail et accepte les 500 F que lui propose le curé. Avec Mathieu Mestre, qui doit poser les fenêtres de la tour, il discute pied à pied : « ...*les deux fenêtres jumelées de la tour - la porte de la tourelle - la porte vitrée ... etc. vous seront payées 160 F et non 172 F.* » Et plus loin : « *La pose de ces ferrures comme celles de la porte d'entrée, seront faites sur place et absolument à votre charge sans aucune rétribution de ma part sauf la nourriture et le logement.* » Ce n'est pas là encore une fois l'attitude de quelqu'un qui a trouvé un trésor. L'abbé Saunière dépense certes, mais pas sans compter, et même en calculant au plus juste.

Il réalise ensuite les citernes, en vue d'irriguer le terrain alors très sec, et fait édifier au-dessus de celle-ci un belvédère. Après avoir construit le mur sous le potager, il effectue d'importants travaux de remblayage et, en 1906-1907, il réalise le parc dont on a encore une idée aujourd'hui, îlot de fraîcheur dans un désert aride.

On peut dire que la période 1907-1908 sont les grandes années de Bérenger Saunière. Il meuble son domaine, la villa *Béthanie* et la tour *Magdala*. Dans celle-ci, il aménage une splendide bibliothèque et achète de nombreux livres pour la garnir. Cette réalisation sera assez coûteuse pour que l'abbé en échelonne le paiement sur plusieurs années. C'est à cette époque qu'il semble mener le plus grand train de vie. Il reçoit des invités qu'il traite princièrement. Il commande des vins et des alcools en quantité et enrichit la garde-robe de Marie.

Un tel mode de vie pour un petit curé de campagne ne manque pas d'attirer l'attention. Bientôt l'évêque de Carcassonne, Mgr de Beauséjour, s'émeut de la façon dont Bérenger Saunière utilise les fonds que son sacerdoce lui procure. Il demande au prêtre de se justifier et celui-ci lui donne une explication assez évasive qui suscite encore davantage les soupçons de l'évêque. En guise de sanction, et pensant que les biens de Saunière appartiennent à l'Eglise, il nomme celui-ci à la cure de Coustouge, dans les Corbières, à compter du 22 janvier 1909. Mais après avoir sollicité l'avis de plusieurs personnes de ses amis, le curé donne sa démission le 28 janvier. La guerre est déclarée. Le conseil municipal soutient résolument son curé et tente une démarche auprès de l'évêque, mais celui-ci reste intraitable. Saunière rencontrera quand même son évêque pour tenter une conciliation, mais l'abbé ne donnera toujours pas les explications attendues. Le prélat le soupçonne de « trafic de messes ». Il est de règle, en effet, qu'un prêtre dise des messes en certaines occasions privées : anniversaires d'un défunt, reconnaissance pour un bienfait... Ces messes ont un prix, certes peu élevé, mais elles apportent aux curés un petit revenu substantiel. Certains d'entre eux, moins scrupuleux que d'autres, acceptent cependant plus de messes qu'ils ne peuvent en dire, (l'Eglise en autorisait à l'époque trois par jour, et encore de manière exceptionnelle), c'est ce que l'on appelle « le trafic de messes ».

Par suite de la démission de Saunière, l'évêque nomme l'abbé Marty, curé de Rennes-le-Château, le 2 juillet 1909. En réaction, notre prêtre insoumis dira alors sa messe devant l'autel qu'il a fait aménager dans la véranda de la villa *Béthanie*. On a dit que les offices de l'abbé Marty étaient désertés, alors que la véranda était pleine.

Lors de son entrevue avec Mgr de Beauséjour, Saunière promet à son évêque de ne plus solliciter de messes. Mais il ne tient pas parole et continue de recevoir des demandes. Sur cette question, il est évident que Saunière ne dit pas toute la vérité. Nous avons compté, par exemple, que pour la seule journée du 26 août 1897, Saunière encaisse plus de quatre cents messes ! Et durant les jours qui précèdent, presque autant. Bien sûr certaines journées sont infructueuses, mais cela ne compense pas l'invraisemblable quantité de messes reçues. Il a donc très certainement fait du trafic de messes ! Mais, cette manne, pour conséquente qu'elle soit, n'explique pas les moyens dont disposait le curé de Rennes pour régler les factures de son domaine ! Nous avons la preuve de son mensonge dans le fait qu'il affirme à l'évêque ne pas avoir tenu de carnets de relevés de messes. Or, nous avons aujourd'hui deux de ces carnets, portant sur les années 1891 à 1897. Les autres carnets, qui avaient disparu, viennent d'être retrouvés et dans l'ensemble confirment le trafic de messes.

Les plaintes s'accumulant sur le bureau de l'Evêché, Saunière est cité à comparaître devant le tribunal de l'Officialité. Après avoir fait repousser la date, il ne se présentera pas. Si bien que le 23 juillet 1910, il est condamné à une *suspense a divinis*, c'est-à-dire qu'il ne peut plus exercer son sacerdoce ni administrer les sacrements. Il est prêtre et il le reste, mais ce, à titre uniquement personnel.

Il prend un premier défenseur, l'abbé Molinier, puis en change rapidement au profit de l'abbé Eugène Huguet, qui ira porter son procès devant Rome. De 1910 à fin 1912, cette affaire traîne en longueur. C'est un échange de courriers entre Saunière et les instances religieuses, qui n'arrivent pas à obtenir de lui les précisions voulues. Tous les chiffres qu'il fournit sont sujets à caution. Il est convoqué derechef devant l'Officialité et sur les conseils de son défenseur ne se présente pas de nouveau. La *suspense a divinis* n'est pas levée. Reste l'éventualité, pour Bérenger Saunière, d'abandonner son domaine à l'Evêché. L'une des conditions à sa résipiscence est la « restitution des biens par lui détournés ». Mais notre homme n'est pas disposé à transiger et préfère mettre en vente le domaine. Dans le même temps, ne voulant pas léser Marie Dénarnaud, propriétaire en titre du domaine, il refait avec elle le double testament qu'il avait déjà rédigé. Dans cette nouvelle version, il supprime le legs à l'Evêché dans le cas du décès de Marie et de lui-même. Pareillement, il stipulera que, dans tous les cas, il n'y aura pas d'inventaire pour la succession. Que veut-il protéger ainsi ? Y a-t-il quelque chose dont il ne veut pas dévoiler l'existence ?

Les derniers temps de l'abbé Saunière ne sont pas empreints d'une joie débordante. Il vit dans son domaine en reclus et la maladie ne le lâche guère, le clouant au lit à maintes reprises et parfois pour plusieurs semaines. Pourtant, il n'abandonne pas ses projets de bâtisseur puisqu'il dessine un kiosque et fait faire des devis. Il n'entend pas « dépenser pour celui-ci plus de mille francs ». C'est le 17 janvier 1917, dit-on, qu'il aurait été frappé d'une crise cardiaque fatale. Le 21 au soir, le curé d'Espérazza, l'abbé Jean Rivière, était là pour lui administrer les derniers sacrements. Finalement, Bérenger Saunière s'éteignit doucement le 22 à 5 heures du matin. On dit qu'à la suite de la confession du curé de Rennes, l'abbé Rivière ne fut plus tout à fait le même. Jamais plus, dit-on, il ne put se départir d'une certaine tristesse.

Dès lors, Marie Dénarnaud reste la seule propriétaire du domaine. Au début, les visiteurs y sont presque aussi nombreux qu'à l'époque de Saunière, puis, avec le temps, ils se feront de plus en plus rares, laissant la vieille servante dans le dénuement. Finalement, en 1946, elle fera de M. et Mme Corbu ses légataires universels, non sans leur avoir promis de leur révéler, avant sa mort, le secret de l'abbé Saunière, « ...*un secret*, dira-t-elle jour à Noël Corbu, *qui fera de vous un homme riche... Très riche.* » Mais, elle mourut en 1953 sans avoir fait la confidence promise.

Dès lors, la légende du trésor de Rennes-le-Château va prendre son envol.

2

Nicolas Poussin

Apparemment, il n'y a aucun point commun entre l'abbé Saunière et le peintre classique Nicolas Poussin. Pourtant, dès les premières hypothèses sur l'affaire de Rennes-le-Château, le nom du maître des Andelys y est omniprésent.

Cela vient d'une phrase latine qui aurait été gravée sur la dalle funéraire de la Marquise d'Hautpoul : ET IN ARCADIA EGO.

On rapporte que lors d'un voyage à Paris, alors que Saunière venait de faire ses premières découvertes dans l'église, il aurait acheté au Louvre une copie du tableau de Nicolas Poussin : *les Bergers d'Arcadie*. Or, cette sentence latine figure aussi sur un tombeau, élément central de cette œuvre. Comment ne pas faire le rapprochement ? Est-il justifié ? C'est ce que nous allons tenter de savoir.

Nicolas Poussin est un peintre bien particulier. Considéré comme un des artistes français le plus presti-



Nicolas Poussin

gieux de son époque, il n'a pourtant pas vécu en France ou du moins très peu. A l'âge de trente ans, il part en Italie et ne reviendra que deux ans plus tard, à la demande de Louis XIII et du cardinal de Richelieu. Puis, il retourne en Italie où il passera le reste de sa vie.

Poussin peint une première fois sur le thème de bergers veillant sur un tombeau, en 1628. Ce dernier a peut-être connaissance du tableau du Guerchin *Et in Arcadia ego*, qui se trouve dans la collection de la famille Barberini, les protecteurs du peintre.



Ce tableau apparaît en 1644 dans la collection Francesco Barbérino, neveu du pape Urbain VIII. On sait peu de choses sur cette toile, mais elle a pu être réalisée quelques années avant, vers 1628-1629, ce qui la placerait presque à la même date que la première version de Nicolas Poussin. Ce tableau présente deux bergers qui semblent assez

tristes devant un crâne humain posé sur une pierre. Rien ne nous dit ici qu'il s'agisse d'une tombe à moins que le crâne ne soit là que pour la suggérer. Sur le bord de la pierre, on peut lire la phrase : ET IN ARCADIA EGO.

La première version des *Bergers* de Nicolas Poussin n'apparaît, elle, dans l'Histoire, que lors de l'inventaire des biens du cardinal Massimi en 1677. Il est possible qu'il en soit le commanditaire. Elle est aujourd'hui dans une collection privée, à Chatsworth, en Angleterre. Il semble qu'il existait une copie de ce tableau légèrement différente au palais Massimi. Voilà bien un curieux tableau : trois bergers et une bergère devant une tombe. Mais, chose particulière dans une peinture, tous les personnages sont de dos, excepté la bergère légèrement en retrait et de profil. La tombe est de style baroque, le paysage ne montre rien.

Que peut-on retenir d'une peinture qui ne montre rien, sinon des personnages de dos ? On notera que ce tableau a été agrandi, certainement au XVIII^e siècle d'une bande de dix centimètres de large environ, côté gauche, qui a dû être rajoutée à la demande du propriétaire de l'époque car la mode avait changé et l'on appréciait de moins en moins les cadrages « serrés » du siècle précédent à la manière du "Caravage".

Seule la phrase latine ET IN ARCADIA EGO était mise en évidence. Mais est-ce seulement ce qui doit attirer le regard ? Dans une gravure « au trait » de cette œuvre, réalisée au XIX^e siècle par E. Lingée, on voit derrière la tombe que les joints de la pierre forment une croix. Ce phénomène est parfaitement volontaire de la part du peintre car la croix est centrée et sa position est en perspective. Si nous observons le tableau de près ou en lumière saturée nous voyons effectivement une croix.

D'ailleurs, cette croix avait été remarquée au XVII^e siècle par la propriétaire du tableau, Madame Du Housset. C'est probablement pour cette raison qu'elle plaça cette toile dans son oratoire, la considérant comme une œuvre religieuse.

En dissimulant cette croix, Nicolas Poussin nous livre certainement un message, mais lequel ?

Dix ans plus tard, l'artiste récidive sur ce thème, c'est le

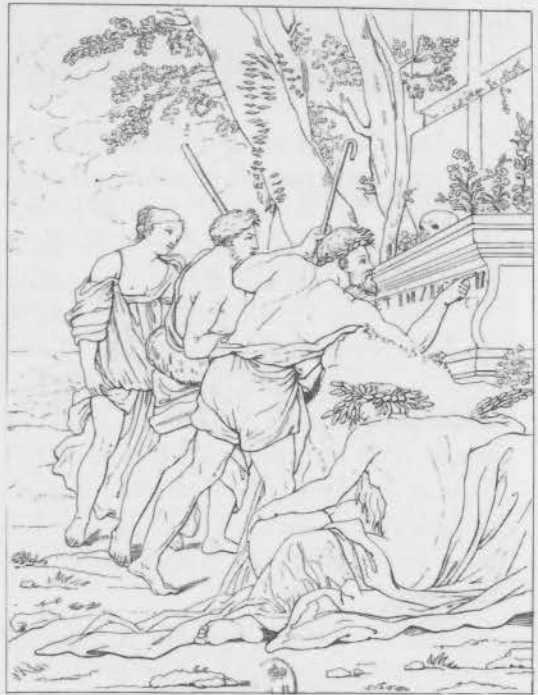


tableau qui est aujourd'hui au Louvre. On ne connaît guère plus de détails sur son mécène que pour la première version. On peut supposer que cette œuvre fut commandée par quelque haut prélat de l'entourage papal, peut-être par Francesco Barbérino lui-même car cette illustre famille collectionnait pour son propre plaisir un grand nombre d'œuvres d'artistes contemporains. On peut dire d'ailleurs que ce sont eux qui ont donné naissance à la notion de "collection privée".



Peu après la mort d'Urbain VIII (Mafféo Barbérino), la famille de l'ancien souverain pontife se trouve en disgrâce papale, et se voit obligée de quitter Rome. Les Barbérini choisissent la France pour exil. Dans leurs bagages, de nombreuses œuvres d'art dont *les Bergers d'Arcadie*. Pour quelle raison Louis XIV va-t-il s'intéresser à ce tableau ?

Non sans l'avoir localisé près de Bordeaux, chez un ingénieur nommé Avice, il obtient de ce particulier que celui-ci lui cède cette toile. Les tractations sont longues et difficiles, mais l'émissaire à qui sera confiée cette tâche achètera ce tableau en 1685 pour une somme conséquente. Pleinement satisfait de cette acquisition, le roi exposera la toile à Versailles, puis la fera placer dans sa chambre. Elle y restera jusqu'à la mort du souverain. C'est ainsi que ce tableau sera encore à Versailles à la Révolution. Après cela, cette œuvre sera considérée comme bien national et sera placée au Louvre où elle s'y trouve toujours.

Même si Louis XIV appréciait particulièrement la peinture de Poussin, on ne peut s'empêcher de penser que l'engouement qu'il a pour cette peinture a certainement d'autres motifs. Pour notre part, nous sommes persuadés

que Louis XIV avait été « initié » aux mystères de cette toile par le Surintendant des Finances, le flamboyant Nicolas Foucquet. En effet, celui-ci avait deux frères, Louis, qui était prêtre, et François qui fut archevêque de Narbonne, ce qui n'est pas indifférent car, par cette proximité, la région de Rennes était toute proche. Le 17 avril 1656, Louis Foucquet écrit à son frère une lettre célèbre, où il lui donne le conseil de rencontrer Monsieur Poussin :

« *Luy et moy nous avons projectté de certaine choses dont je pourray vous entretenir à fond dans peu, qui vous donneront par M. Poussin des avantages (si vous ne les voulez pas mespriser) que les roys auroient grande peine à tirer de luy, et qu'après lui peut-estre personne au monde ne recouvrera jamais dans les siècles advenir ; et, ce qui plus est, cela seroit sans beaucoup de dépenses et pourroit mesme tourner à profit, et ce sont choses si fort à rechercher que quoy que ce soit sur la terre maintenant ne peut avoir une meilleure fortune ni peut-estre égale.* »

Si nous analysons ce paragraphe, nous voyons que Louis Foucquet a connaissance par Nicolas Poussin d'un secret, que ce dernier ne dirait même pas à un roi, et que ce même secret pourrait bien disparaître avec Poussin. Celui-ci aurait-il eu accès à quelque chose qu'il n'aurait pas dû savoir et qui retournera dans l'ombre après lui ?

Ce secret est important puisque rien sur la terre n'est plus conséquent à ce moment-là. Enfin, Louis Foucquet précise que ces choses ne coûteraient pas cher à rechercher. C'est, d'une part, que ce secret concerne un lieu précis ; d'autre part, que ces dites choses pourraient au bout du compte s'avérer rentables. Autrement dit, il y a dans un lieu encore secret des valeurs ou un savoir qui seraient négociables.

Voyons maintenant si l'on peut lire quelque chose au sujet de ce secret dans ces deux toiles successives des *Bergers d'Arcadie*.

Observons attentivement ces deux œuvres. Dans la première version, celle de Chatsworth, Poussin met en scène quatre personnages : une « bergère » et trois hommes. Elle est en retrait, elle semble pensive et regarde l'inscription d'une manière plutôt distraite. Deux des hommes s'intéressent de près à l'inscription et celui qui possède un bâton en forme de crosse, pose son doigt sur les lettres comme pour mieux les lire. Le troisième homme est assis à même le sol, il semble triste, il remplit une cruche à une source qui jaillit près de la tombe. Cette dernière, à peine visible, est de style baroque, et surmontée d'un crâne. Pas le moindre animal autour de ces bergers, ni mouton ni chien. Pourtant, quand il le juge nécessaire, Nicolas peint des moutons et même des troupeaux entiers (*Les funérailles de Phocion*). Si ce n'était le titre, rien ne nous permettrait de dire qu'il s'agit là de bergers, à l'exception d'un détail : le bâton en forme de crosse, apanage du pasteur... et de l'évêque.

Si nous plaçons, en parallèle, la deuxième version, celle du Louvre, nous voyons le même nombre de personnages, la femme est toujours en retrait, pensive, mais évoque une réflexion intérieure encore plus profonde que dans

la première version. Appuyé sur la tombe, un personnage couronné de lauriers semble toujours aussi triste, mais, plus de source. De même que, dans la première version, un des bergers semble suivre l'inscription avec son doigt, mais cette fois il a un genou à terre et son bâton n'a plus de crosse. Enfin, le dernier personnage s'intéresse, lui aussi, à l'inscription, mais paraît solliciter l'approbation du personnage féminin à ce sujet. Toujours pas le moindre animal à l'horizon. Cette comparaison nous montre que Poussin peint exactement deux fois la même scène, avec les mêmes personnages. À une différence près, ils ne sont plus de dos, ils deviennent plus présents et plus affirmés.

Dans la première version, l'inscription nous avait apparu comme le centre d'intérêt des bergers, ici elle vient au centre de l'image et monopolise l'attention. Milovan Stanic, critique d'Art, relève ce détail : « *Le centre fuyant du continuum, apparemment sans faille, est donc contenu quelque part dans ce fragment de phrase équivoque, dans une énigme scripturaire. Dans le cas de l'Écriture Sainte, on dirait que l'énigme dresse des obstacles au lecteur hâtif afin de l'avertir de la présence d'un sens caché.* » Les personnages deviennent plus « présents », et grande différence avec la version de Chatsworth, la tombe n'est plus baroque mais de style « italien », à pans coupés ; sa position dans le tableau n'est plus secondaire mais centrale. Quant au paysage, inexistant dans la première version, il devient ici essentiel.

Pour bien comprendre ce que l'on voit, il faut insister sur les habitudes de l'époque. L'essentiel de la peinture se fait en atelier. L'artiste ne sort pratiquement jamais avec son chevalet pour peindre dans la campagne. Cette méthode de travail n'apparaît qu'au XIX^e siècle avec les impressionnistes qui, justement, vont contester la peinture d'atelier.

Quand nous voyons l'image des *Bergers d'Arcadie*, nous ne sommes pas devant une photo. Cette scène n'a probablement jamais eu lieu, sinon dans l'imagination de Poussin. Concevez que les personnages ont dû venir poser les uns après les autres et que la tombe devait être une simple caisse dans l'atelier. Le système des ombres indique que Poussin devait utiliser un porte-chandelle placé dans son dos à gauche. Pour certains tableaux, on sait que l'artiste façonnait des figurines en terre afin d'organiser son tableau. Au XVII^e siècle, quand le peintre a besoin d'un paysage, il va faire « de visu » des croquis au crayon ou un « lavis », ou bien encore il utilise l'encre de Chine. Souvent, il envoie un élève et même s'il l'accompagne, le maître lui-même ne commencera son travail que de retour à l'atelier. Là, il retravaille les dessins, fabrique parfois des maquettes et, au bout du compte, recompose un paysage à partir des croquis qu'il a faits ou qu'il a fait faire. Un bel exemple dans l'œuvre de Poussin est l'utilisation qu'il fait du « Château Saint Ange ». C'est l'ancien mausolée de l'empereur Adrien, devenu le refuge des papes en cas de guerre.



Le château Saint Ange

Cette bâtisse sise au cœur de Rome, Poussin l'utilise dans plusieurs de ses œuvres en la plaçant dans la campagne. De même, il en change les dimensions. Nous le voyons ici en flammes dans : *Le paysage avec Orphée et Euridice*.



Revenons au paysage de la deuxième version des *Bergers d'Arcadie*. Il ne s'agit certainement pas d'un paysage réel mais, comme nous venons de le voir, d'une reconstitution. Le peintre s'est servi de séquences de paysage précis, assemblées, pour réaliser un panorama mythique, qui va correspondre exactement à l'idée qu'il veut faire passer.



Dans la partie droite du tableau, on y reconnaît de façon éloquente les montagnes du Cardou et de Blanchefort, ainsi que le profil très caractéristique du village de Rennes-le-Château.

Au centre du tableau, le rocher qui domine, ressemble fort à ce que l'on appelle localement : « La Pique de Lavaldeu ».



En parlant de cette deuxième version, Bellori, biographe de Poussin (1672), précise que ce dernier « en devait l'idée au cardinal Rospigliosi ». Or, Poussin avait déjà travaillé sur ce thème dix ans auparavant. Si donc Rospigliosi, le futur Clément IX, a bien suggéré quelque chose à Poussin, ce n'est pas l'idée que le maître avait déjà eue. La seule proposition qu'il a pu lui

soumettre devait se borner à mettre en situation des personnages dans un endroit précis.

Poussin détestait refaire le même tableau car il disait, que pour qu'une telle chose ait de l'intérêt, il fallait changer le « *conchetto* » du tableau, le concept. C'est ainsi qu'il ne commencera sa deuxième série des « *Sacrements* », et ce malgré les supplications de son commanditaire, que lorsqu'il aura trouvé une autre manière de les concevoir. En acceptant l'idée du cardinal Rospigliosi, il change « le *conchetto* » du tableau, ce n'est plus un thème uniquement symbolique, mais cela devient une oeuvre initiatique qui parle d'un endroit déterminé. Dès lors que le « *conchetto* » est changé, Poussin accepte de refaire un tableau sur le même sujet. On sait que son ouvrage achevé, le maître des Andelys offrira au cardinal Rospigliosi une bien étrange gravure intitulée : « *Le temps délivre la vérité* ».



Quelle est cette vérité, cachée dans la terre, qui semble émerger au milieu des symboles de la mort (flambeau renversé) ? Que signifie cette allusion entre le peintre et le pape ? Quelle est cette vérité que le temps va libérer aux yeux de tous ?

En revisitant son évocation des *Bergers d'Arcadie*, Nicolas Poussin a fait d'une sentence obscure un postulat. Si ce n'est le titre donné à ce tableau, rien n'indiquerait la fonction des personnages qui y sont représentés. C'est

volontairement que l'artiste les a isolés de leur condition ; mieux encore, il leur fait porter une couronne de lauriers !

Dans d'autres œuvres, Poussin couronne ainsi les poètes (*L'inspiration du poète*), au même titre que les héros et les dieux (*Acis et Galatée, Mars et Vénus*). Dans la Grèce antique, on couronnait de lauriers celui qui avait rendu un grand service à l'Etat. Que font donc ces bergers ? Quel immense service rendent-ils ici ? En quoi le fait de garder un tombeau est-il si glorieux ? En effet, on a toujours admis l'idée que les « bergers » venaient de découvrir une tombe, mais en fait Nicolas Poussin peint les « gardiens » d'un tombeau. Ils ne viennent pas de le découvrir, mais ils le protègent et surveillent l'inscription qui est gravée sur un de ces côtés.

Il est peu probable que Poussin ait voulu nous montrer ici des bergers ordinaires, méditant sur la mort parce qu'ils viennent de découvrir une tombe, fut elle porteuse d'une sentence. Non, le service qu'ils rendent, c'est bien d'en être les gardiens ! Quelle est donc cette mystérieuse sépulture sur laquelle on peut lire en toutes lettres ET IN ARCADIA EGO, "Moi je suis en Arcadie". Pourquoi une phrase sans verbe ?

3

Et in Arcadia ego

C'est le poète Latin, Virgile qui a donné naissance au mythe de l'Arcadie. Il imagine celle-ci comme une sorte de paradis terrestre, où les hommes revenus à la nature et vivant en harmonie totale avec elle, retrouvent le bonheur de vivre dans les travaux de la terre. Ce mythe fait son apparition dans les milieux cultivés du XVI^e siècle, grâce à la première édition des œuvres de Virgile en 1502. Un siècle plus tard, Poussin sera très intéressé par les œuvres du roi des poètes et sera même pressenti pour un dessin du frontispice des œuvres de Virgile.

Vers 1457, dans le *Livre du Cœur d'amour espris*, René d'Anjou traite d'Alphée, fleuve souterrain de l'Arcadie, pour la première fois dans la culture occidentale. Cette enluminure illustre ce sujet : *La fontaine de fortune*.

On a tout dit sur le sens de cette phrase. Mais depuis quelques décennies, l'hypothèse la plus admise est celle de Panofsky. C'est la mort qui parle et qui



dit aux vivants : « Même en Arcadie, je suis », c'est dire que la mort se rencontre même dans les plus grands bonheurs. Cette menace rend d'autant plus étrange l'atmosphère du tableau. C'est Félibien, dans sa biographie sur Poussin, qui a mis les chercheurs sur cette piste, en laissant supposer que c'était bien la présence de la mort au pays de la félicité absolue qui était le thème de ce tableau. Mais il y a une ambiguïté sous-jacente : si l'Arcadie est bien une image du Paradis, ce dernier ne serait pas lieu de bonheur absolu. On a dit encore que c'est la mort qui parle et qui dit au passant : « Maintenant je suis au Paradis ». A l'appui de cette hypothèse, il faut préciser que, en latin, le mot *ego* à la fin d'une phrase laisse penser qu'il s'agit bien de la mort qui parle car il y a alors une notion de retour sur soi-même. Mais la traduction du mot *Arcadie* par « Paradis » est une interprétation qui n'est pas certaine. Cette mort, qui s'adresse à nous, nous parle-t-elle de la véritable Arcadie, c'est-à-dire le pays où s'étaient installés les chrétiens "Ebionites". Rappelons que l'on désignait ainsi un groupe de chrétiens qui ne croyaient pas en la personne divine du Christ, leur conviction était que le Christ était un homme élu de Dieu.

ET IN ARCADIA EGO, pourquoi pas de verbe dans cette phrase ? Pourquoi une construction grammaticale fragile alors qu'il était si simple d'ajouter *sum* : je suis ou *fui* : je fus.

A cela, il y a une raison. Cette phrase est codée et le code ne permet pas d'ajouter d'autres lettres, cela en changerait tout le sens. Dans la version du Louvre, le berger de droite semble demander : comment interpréter cette énigme ? C'est l'attitude de la « bergère » qui guide la nôtre. Il faut réfléchir, se concentrer sur cette expression pour en tirer la quintessence.

L'Arcadie avait dans le passé la réputation d'être le pays de la « divination ». La bergère est peut-être placée là pour nous inviter à cet art. Bien sûr, nous avons vu que dans les deux versions, Poussin semble donner la même fonction à chaque personnage, et l'on pourrait se perdre en conjecture sur l'image qu'il a voulu donner à chacun d'eux. Dans la version de Chatsworth, la bergère présente toutefois deux particularités qui pourraient nous mettre sur la voie. D'une part, elle présente un sein dénudé ; d'autre part, elle relève son vêtement comme pourrait le faire une prostituée. Ces deux signes ne sont pas là par hasard. Poussin nous donne des indications précises. Ne veut-il pas faire allusion à la plus célèbre prostituée de l'Evangile : Marie-Madeleine ? Mais il y a un danger à essayer d'interpréter le sens du rôle des personnages lorsqu'on a si peu d'indices et nombre de chercheurs se sont perdus inutilement dans cet exercice.

Poussin appréciait certainement les codages car il a fait plusieurs œuvres sur la description de scènes antiques tirées d'une traduction de Philostrate, un poète grec. Philostrate a été traduit par Blaise de Vigenère, un auteur du XVI^e siècle, qui fut aussi un grand spécialiste en écritures secrètes. On a de lui cet ouvrage magistral : *Traité des chiffres et secrètes manières d'écrire*

(1586). Si Poussin a lu Vigenère, cela n'a pas dû le laisser indifférent et l'on ne s'étonnera pas de l'intérêt qu'il dut porter à la chose.

En 1789, dans une lettre à l'Evêché d'Alet, Antoine Bigou, curé de Rennes-le-Château, demande l'autorisation de mettre à l'abri une dalle scellée sur une tombe située au lieu dit « Les Pontils », près du village d'Arques. Ce travail fut confié à un dénommé Guillaume Tiffou, en novembre 1789. Cette dalle devait porter une inscription bien intéressante pour qu'elle nécessite tant d'efforts, mais la Révolution grondait. Il fallait sauvegarder ce qui ne devait pas être profané

Sont-ce les traces qui subsistaient encore deux siècles plus tard, qui ont incité, au tout début du XXe siècle, l'industriel Galibert, propriétaire de la ferme des Pontils, à ériger un nouveau tombeau sur les ruines du précédent ? Toujours est-il que lorsqu'il céda sa propriété à l'ingénieur Louis Bertram Lawrence, en 1921, le tombeau en question n'a pas encore l'apparence de celui que l'on identifiera plus tard à celui représenté sur le tableau de Poussin. Ce n'est qu'en 1932, que ce tombeau fut construit « à l'identique » ! Inutile de préciser que les raisons de cette initiative nous échappent complètement.

Toujours est-il que c'est bien d'un tombeau placé là dont nous parle Poussin. C'est de cet emplacement que l'on peut faire la comparaison entre le paysage représenté en toile de fond et celui que l'on distingue effectivement à l'horizon..

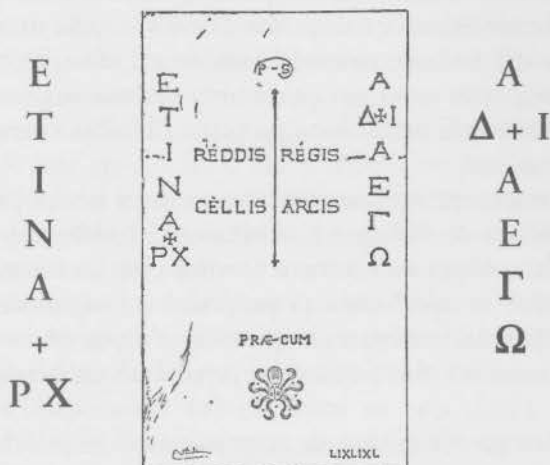
Il nous paraît évident que la dalle sauvegardée, à la veille de la Révolution, par l'abbé Bigou, était bien la même que celle qui fut ensuite placée sur la sépulture de la Marquise d'Hautpoul, décédée huit ans plus tôt ! Sur cette pierre, il y avait bien écrit ET IN ARCADIA EGO.

Nicolas Poussin n'est jamais venu dans le Razès. Pour le moins, lorsqu'il vint en France pour un court séjour – vers 1647, les deux versions des *Bergers d'Arcadie*, étaient déjà au nombre de ses chefs-d'œuvre. Quoiqu'il en soit, il n'a jamais eu connaissance de la dalle funéraire des Pontils, où la sentence était inscrite en lettres majuscules grecques. C'est de volonté délibérée que ceux qui l'ont inspiré ont voulu que l'inscription figurât en latin sur le monument reproduit.

Quoiqu'il en soit, cette devise est bien le lien entre l'histoire de Poussin et la curieuse aventure de l'abbé Saunière. En effet, n'a-t-il pas été reproché au curé de Rennes d'avoir martelé l'inscription de la dalle mortuaire, faisant ainsi disparaître la fameuse sentence ? Son importance dans l'affaire qui nous occupe ne nous permettra pas, néanmoins, de faire l'impasse sur les questions que l'on peut se poser au sujet de son authenticité. Il est un fait que cette inscription ne nous est connue que parce qu'elle a été copiée avant qu'elle n'ait été effacée. C'est à l'ingénieur Ernest Cros que l'on doit d'en avoir fait le relevé, bien que dans les papiers qu'il a laissés cette citation n'y figure pas.

Mais, paradoxalement, la façon dont elle nous a été restituée est un gage d'authenticité.

Cette phrase que l'on connaît dans un latin tronqué, la voici maintenant écrite en lettres grecques, verticalement, en deux colonnes comme sur le dessin suivant :



Ce mode d'inscription est assez classique, c'est ainsi que les Romains gravaient leurs textes importants dans la pierre : en lettres majuscules. On appelle ces lettres, des onciales. Malgré tout ce qui en a été dit, nous avons affaire uniquement à des majuscules grecques. En effet, en grec, les majuscules et les minuscules sont souvent très différentes. E c'est l'epsilon, T le tau, I l'iota, N le nu, A l'alpha, P le rhô, Δ le delta, Γ le gamma, Ω l'oméga.

En dehors de deux groupes de deux lettres précédées d'une petite croix, elles sont les unes au-dessous des autres. Dans la littérature chrétienne, il arrive souvent que le nom des personnages sacrés ou des saints soit précédé d'une croix. Nous pourrions en déduire que PX et ΔI sont alors des noms de saints ou des noms sacrés. En effet, PX ou XP est le monogramme du Christ ou Chrisme. Au cours des siècles, ce monogramme latinisé a donné naissance à PX, qui est devenu PAX, la paix, en latin, et le « PAX Christi », « la paix du Christ ». Quand le mot ARCADIA s'écrit avec des lettres grecques, il donne APXAΔIA, on constate que les lettres latines « RC » sont traduites par les lettres grecques « PX ». Ce symbole qui est justement le monogramme du Christ, justifie l'écriture en lettres grecques car les lettres latines RC ne portent aucun symbole. Quant à ΔI, on peut supposer qu'il s'agit du mot DEI, un génitif qui signifie « de dieu ».

Procédons avec le reste des lettres comme on fait une anagramme. Glissons un E entre le D et le I. Avec les lettres qui restent, on ne peut faire qu'un seul mot latin : le mot « negatio » et il nous reste deux A. La phrase devient alors « Christ negatio dei AA » soit « Christ négation de Dieu AA ».

La phrase que nous montre Poussin dans son tableau est codée et, par le fait de l'écrire en lettres grecques sur la tombe de la Marquise, on livre la clef de décodage.

« Christ négation de Dieu » pourrait apparaître comme une formule niant la divinité du Christ, mais, à l'analyse, on s'aperçoit qu'il peut s'agir d'une formulation théologique. Le mot Christ a, pour beaucoup, perdu son sens originel. C'est, pour certains, devenu un nom propre, le nom de Jésus-Christ, comme on s'appelle Pierre Durand. Pour d'autres, c'est un mot qui pourrait être lié par sa racine à la « croix », et qui indiquerait donc Jésus le Crucifié. En réalité, le mot Christ est la traduction du mot grec « Chrestos », qui a le même sens que le mot hébreu « Messiah », lequel signifie « l'oint », celui qui a reçu l'onction royale. Si donc nous distinguons les deux sens de ce mot, c'est-à-dire Christ, nom propre, et Christ l'oint, la phrase « Christ négatio Dei » peut avoir deux sens. Dans le premier cas, le personnage du Christ, Dieu visible, nie par son essence même l'idée du « Deus absconditus » le Dieu caché, le Dieu secret. Il y a antinomie entre la notion du Dieu-homme, que représente Jésus, et la notion de Dieu, personnage caché, « Yaweh », celui qui n'a pas de visage, que l'on ne peut même pas nommer. Le Christ ne peut pas être Dieu parce que, dans ce cas-là, il effacerait de lui-même le Dieu de l'Ancien Testament. Or, celui-ci est par essence indestructible, puisque portant avec lui l'image du monothéisme, ce qui a pour voie de conséquence la négation de la figure divine du Christ.

Dans le cas du « Christ oint », il s'agit encore d'une référence à l'Ancien Testament. En effet, le Messie attendu par les Juifs, « l'oint », est bien un homme, il recevra l'onction royale qui marquera en lui sa descendance légitime de la lignée de David et des rois d'Israël. Mais en aucun cas « l'oint » n'est attendu comme un « fils de Dieu », comme un personnage d'essence divine. Le sens de l'expression : « Fils de Dieu » a beaucoup évolué avec l'interprétation chrétienne. Mais pour les Juifs de l'Ancien Testament, tous les rois d'Israël, les prophètes, étaient des « Fils de Dieu ». Une des grandes différences entre la religion d'Israël et les autres religions de ce temps est bien celle-là : il y a d'un côté Dieu, de l'autre les hommes. Les rois d'Israël ne sont pas divinisés comme les empereurs romains. Il n'y a donc pas d'ambiguïté, le Messie sera un homme, et par sa définition même, ne pourra être un dieu.

Quoique l'on choisisse comme explication, cette affirmation est hérétique pour l'Eglise. Dans les deux cas, elle conduit à la négation de la divinité du Christ. Quand on sait la toute puissance de l'Eglise du IV^e au XIX^e siècle, on ne doute pas qu'une telle affirmation ne put être affichée publiquement. On comprend alors le besoin de ceux qui s'en revendiquaient de la cacher derrière une formule beaucoup plus énigmatique mais moins dangereuse : ET IN ARCADIA EGO !

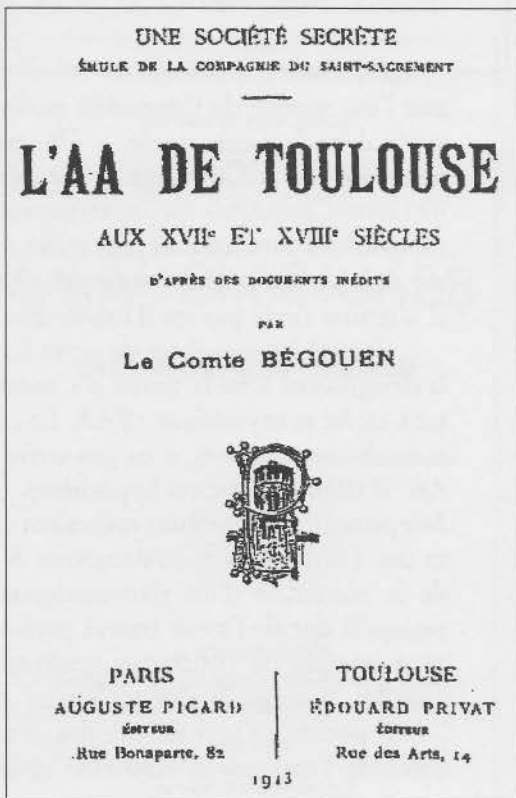
Mais qui donc a osé énoncer une telle croyance ? Et que veulent dire ces deux lettres AA ?

L'AA

En 1913, le comte Henri Bégouen fait paraître un essai intitulé : *Une société secrète émule de la Compagnie du Saint-Sacrement : l'AA de Toulouse*. Dans la préface de son livre, il précise : « Elle fut importante dès le début, puisque j'ai pu relever son existence dans une trentaine de villes, et elle fit preuve de vitalité puisqu'elle semble avoir persisté presque jusqu'à nos jours ».

Grâce au secret farouche dont elle aimait à s'entourer, elle a échappé jusqu'à présent à la perspicacité des historiens. Cette société apparaît chez les Jésuites vers 1630, c'est-à-dire au moment où Poussin réalise sa première version des *Bergers d'Arcadie*. Il semble que les Jésuites reprennent alors la suite d'une tradition plus ancienne.

Il s'agit en somme d'une de ces fameuses congrégations secrètes dirigées par les Jésuites et dont on a si souvent parlé comme d'une chose à la fois « mystérieuse et redoutable ». Tout le monde a entendu parler de « la Cabale des dévots », qui valut à Molière



ANNALES

DE LA

Compagnie du St-Sacrement



PAR

le Comte RENÉ de VOYER d'ARGENSON

PUBLIÉS ET ANNOTÉS PAR

LE R. P. DOM H. BEAUCHET-FILLEAU

Moine Bénédictin



MARSEILLE

TYPOGRAPHIE & LITHOGRAPHIE SAINT-LÉON

Rue des Princes, 78

1900

l'interdiction de sa pièce le *Tartuffe*. Cette cabale avait été fomentée par une société secrète de dévots : la *Compagnie du Saint-Sacrement*.

Nous connaissons quelques détails sur la Compagnie du Saint-Sacrement grâce au comte René Voyer d'Argenson, membre de cette Compagnie, qui en a rédigé les annales avant son interdiction. Lui-même déplore la persécution dont elle fut l'objet car il ne voyait, dans cette organisation, qu'intentions pures. En fait, lorsque Louis XIV en comprit les visées politiques, il n'eut de cesse de la réduire à néant. Voyer d'Argenson prédisait que, quand les ministres auront enfin de nobles sentiments, on pourra reformer ces compagnies grâce à de nombreux sujets : « Il s'en trouvera dans les congrégations des Jésuites, tant de la maison professe que du noviciat, surtout parmi ceux

que l'on appelle de l'*assemblée secrète*, qui ont presque tous l'esprit qu'il faut avoir dans la Compagnie. » De même, le comte Bégouen relève dans un mémoire sur la Compagnie installée à Caen : « *Quelques-uns sont persuadés que cette Compagnie du Saint-Sacrement tirait son origine d'une certaine société composée de personnes les plus zélées et les plus ardentes, de chaque Congrégation des Jésuites, qui forment un petit corps distingué de cette même Congrégation.* » Il n'ignore donc pas qu'il existe une assemblée encore plus secrète.

Quand les membres de cette Société voulaient parler d'elle entre eux, ils la désignaient sous le terme d'« assemblée » ou mieux utilisaient un terme au sens caché et mystérieux : l'AA. Le comte Bégouen lui-même, malgré toute sa riche documentation, n'est pas arrivé à retrouver précisément l'origine du mot AA. Il donne plusieurs hypothèses. Soit, il s'agit de l'initiale du terme *assemblée* puisque les membres utilisaient concurremment les deux mots, mais, dans ce cas, l'utilisation d'un deuxième A ne s'explique pas vraiment ; soit, il s'agit de la réduction d'un mot contenant deux fois la lettre A ou même trois, puisqu'il signale l'avoir trouvé parfois écrit AAA. En effet, c'était l'habitude à cette époque de contracter quelques termes savants ou techniques en leurs voyelles. Ainsi pour abrégé le mot *amalgamer*, les apothicaires écrivaient aaa.

Il pourrait s'agir encore des deux A du mot *AssociAtion* ou bien des initiales de l'expression *Assotiatio Amicorum*. Enfin, cette Société ayant pour

devise « *cor unum et anima una* » que l'on trouve écrite sur le livre du substitut à Toulouse de la façon suivante : *cor unum et āā una*, cela signifierait que l'assemblée pourrait être considérée comme « l'âme qui anime la Congrégation toute entière ». Nous formulons à ce sujet une autre hypothèse.

En découvrant le sens de la phrase : ET IN ARCADIA EGO, nous avons vu l'importance du symbole de l'Arcadie ; or, ArcAdiA est un mot qui contient deux A si l'on prend les extrêmes et trois au total. Il n'est donc pas impossible que le AA cache en fait : Arcadia.

Le choix des membres de l'AA est très codifié et tout un système d'approches progressives est prévu. D'une manière générale, les membres sont choisis parmi les Jésuites ; toutefois, peu à peu, les AA finissent par admettre des prêtres non-Jésuites puis des personnages importants. En effet, comme toute société secrète, si l'AA veut avoir quelque influence, elle doit posséder en son sein des personnages susceptibles d'influencer la société civile à différents niveaux. Ainsi, on note dans les archives de l'AA quelques personnalités de premier plan. Saint Vincent de Paul semble avoir été un membre éminent de l'Assemblée. Dans *La Cabale des dévots* (1902), Raoul Allier prétend que les règlements des premières sociétés caritatives, créées par saint Vincent de Paul, étaient en fait les statuts de la Compagnie. Autre personnage important, le Père Ferrier, qui fut directeur de la grande congrégation du collège de Toulouse avant de succéder, en 1670, au Père Annat dans la charge de confesseur du roi Louis XIV, fonction toujours assurée par les Jésuites. On peut lire dans le livre du substitut qu'à la mort de ce dernier, on fit, au sein de l'AA, les prières que l'on a accoutumé de faire pour ceux qui sont dans cette assemblée. Avec des personnages aussi bien placés, l'AA pouvait d'une manière souterraine influencer le cours des choses.

Il est à noter que le comte Bégouen relate à la fin de son ouvrage la présence d'une « Aa » à Notre-Dame de Marceille à Limoux. Un prêtre de cette association, M. de Beaulaguet, remercie l'archevêque de Narbonne qui lui a fait un « bon présent » pour les missions étrangères.

Au départ, ces congrégations n'étaient composées que d'ecclésiastiques, mais rapidement elles introdui-



sirent des civils. Puis, les AA se départagèrent, d'une part les clercs ; d'autre part, les laïcs. On créa un peu plus tard des assemblées de dames. Ces séparations entraînèrent, malgré des relations cordiales, des scissions. Ainsi l'abbé Auguste, dans son étude sur la Compagnie, laisse entendre que : « Les assemblées de Messieurs à Toulouse pourraient avoir eu des tendances Jansénistes », non pas au sens théologique du mot, mais au sens moral et pratique si l'on peut dire. Cela prouve, quand on connaît le combat des Jésuites contre les Jansénistes, que ces sociétés nées chez ces derniers, grâce à leur évolution autonome, se sont trouvées dans la situation paradoxale d'être opposées aux convictions qui ont présidé à leur naissance. Ce phénomène a pu se reproduire car il s'étire sur trois siècles d'existence cachée.

Ces « Assemblées » tenaient une réunion secrète par semaine. Au cours de ces assemblées, on désignait un meneur de jeu ou commis et un secrétaire de séance, qui notait tout ce qui était dit au cours de la réunion ou substitut. À la fin, le texte était confié à un autre « confrère » chargé de garder les archives, celles-ci étaient placées chez lui, dans un coffre recouvert d'une couverture sur laquelle on posait une lettre contenant le nom de la personne à qui donner ce coffre au cas où le dépositaire disparaîtrait. Les archives de l'AA étaient bien protégées !

Les patrons de cette Société sont Jésus, Marie, Joseph et les Saints Anges

gardiens. Dans toutes leurs correspondances, dans leurs livres ou leurs papiers, les membres écrivaient les initiales de leurs patrons J.M.J.A.C. (Jésus, Marie, Joseph, Angeli custodes). Ces initiales leur tenaient lieu de signe de reconnaissance. Il est à noter que l'abbé Saunière recevra plusieurs lettres marquées de l'en-tête "JMJ". Il en est de même pour leur devise *cor unum et anima una*, C.U.E.A.U. Pour se reconnaître de vive voix, les membres de l'AA avait un mot de guet qu'ils changeaient chaque semaine et qu'ils puisaient dans les Saintes Ecritures. Cette habitude semble dater de 1666. On parle de « l'établissement du mot de guet en rapport avec la vertu de la semaine... C'est en prononçant ce verset que les confrères devaient se

J.M.J. Carcassonne le 24/1 - 8
En la fête de la Sainte Famille.
Mon cher Ami !
Je me proposais depuis quelque
jours d'écrire pour t'annoncer
que je me suis retiré à Carcassonne
maison d'Espezel 15 sur la Place aux
Herbes. Car j'ai tenu le séjour
à Carcassonne trop longtemps.
Mais voilà que je lis dans l'un
de mes taquinements à Carcassonne
je me prends en empochures. Car
je me suis en appliquant ce coup
porté à tes lettres à Reims.
Il y a là une expression bien grasse
qui est plus ou moins énigmatique.
Sans doute je t'ai fait part
de quelques réflexions amicales.

saluer en s'abordant quand ils étaient seuls et loin de toute oreille indiscrete », précise le comte Bégouen.

En résumé, les activités de l'AA sont très pieuses. Beaucoup de prières et d'actions charitables, en particulier dans les hôpitaux. Les membres de l'AA se dévouent régulièrement pour aller voir les pauvres et les malades. « On ne saurait trop insister sur ce point, c'est le perfectionnement moral personnel qui est le but dominant poursuivi par les membres de l'AA. », souligne le comte Bégouen. Toutefois il est probable que durant une continuité de trois siècles et demi, les buts de l'AA aient dû se nuancer, voire se modifier. Assez rapidement, les Jésuites, par l'entremise des AA, vont s'intéresser au Tiers-Monde. Ainsi va naître la Société des Missions Etrangères qui va envoyer, de par le monde, des centaines de prêtres Jésuites afin d'évangéliser de nouvelles peuplades. C'est là qu'apparaît cette notion de « Mission », accomplie en France, dans les diocèses par des Jésuites, afin de régler des problèmes locaux. On retrouve dans les archives de l'AA, la trace de nombreuses « Missions » dont elle se flatte de l'excellence. Voilà pourquoi on peut encore voir sur de nombreuses places publiques ou dans les jardins d'églises paroissiales, une croix commémorative de quelque mission. Ainsi à Rennes-le-Château, l'abbé Saunière inscrira sur l'ancien pilier de l'autel *Mission 1891*.

En 1945, dans *La revue historique*, Mgr Tournier publia un intéressant article sur l'influence de l'AA dans la vie du père Marie-Antoine. Dans cette étude, il décrit l'activité florissante des AA à Toulouse et dans sa région, aux alentours des années 1850-1860. Tout en faisant l'apologie de ce religieux, il termine son article en se félicitant que l'AA ait donné à l'église onze évêques toulousains au XIX^e siècle. Le livre d'or de l'AA de Toulouse garde les noms de 1400 affiliés, Jésuites et plus tard Sulpiciens, qu'elle connut depuis sa fondation.

Les archives de l'AA de Toulouse s'arrêtent en 1872, cela ne signifie pas obligatoirement la fin de l'AA. En effet, le comte Bégouen précise que l'AA existait encore à son époque. Au moment où l'abbé Saunière arrivait à Rennes le Château, l'AA de Toulouse était donc encore en activité. On peut supposer qu'il en était de même pour celle de Carcassonne. Si l'abbé Saunière a eu un contact avec l'AA c'est, sans nul doute, avec celle de Toulouse ou de Narbonne.

Existe-t-il des preuves de connections entre l'AA, Saunière et Poussin...?

Nicolas Poussin commence à acquérir une certaine notoriété à la suite d'un travail qu'il effectue pour les Jésuites, à Paris, dans le cadre d'une fête qui marque le centenaire de leur Saint patron, Ignace de Loyola. On sait donc qu'il a été en contact avec les milieux Jésuites. Plus tard, quand il est à Rome, il est très près de la famille Barbérini, dont Mafféo est le plus illustre représentant, puisqu'il deviendra pape sous le nom d'Urbain VIII. Francesco, son frère, sera un des protecteurs de Poussin. Dans les archives de la Compagnie du Saint-

Sacrement, le comte d'Argenson signale que lors de la mort d'Urbain VIII, une journée de recueillement fut demandée à tous les membres de la Compagnie, « car nous savons ce que notre société doit à ce grand homme... » Urbain VIII connaissait et avait sans doute soutenu les activités des AA, puisque celles-ci lui sont reconnaissantes. Peut-on dire que Nicolas Poussin a travaillé pour l'AA, par l'intermédiaire de la famille Barbérini ?

Il nous faut, pour aller plus avant, analyser profondément la manière de travailler de Nicolas Poussin. Il est le peintre « classique » par excellence, c'est-à-dire qu'il ne peint que « l'antique ». Il ne montre que le passé, mais à sa manière. En fait, il décrit le XVII^e siècle sans jamais en montrer ses particularités. À l'exception de deux autoportraits, la plupart des personnages qu'il représente sont symboliques et bien des commentaires ont été faits sur les symboles qu'ils évoquent. Mais Nicolas Poussin a une autre manière de cacher sa pensée, plus confidentielle, par des symboles plus secrets.

La plupart de ses tableaux sont construits autour de grandes lignes, que l'on appelle des lignes de force.



Ainsi, dans ses *Bacchanale autour d'un terme de Pan*, Poussin souligne l'idée de la chaîne que constitue la danse, par une ligne de force qui traverse et relie tout le tableau. Ce sont des lignes « virtuelles » constituées par des alignements, par des positions d'éléments du tableau. Elles aident à la structuration d'une œuvre.

La plupart du temps, ces lignes concourent à l'équilibre ou au dynamisme de la composition. Mais parfois, Nicolas Poussin se sert de ces lignes pour dessiner des symboles ésotériques. Il ne fait pas cela dans tous ses

tableaux, mais seulement dans ceux qu'il peints principalement entre 1630 et 1650. Prenons le cas du *Triomphe de Vénus* qu'il a réalisé probablement en 1636 pour le cardinal de Richelieu. Ce tableau représente Neptune contemplant la beauté de sa femme, Amphitrite (Vénus) sortant des eaux.



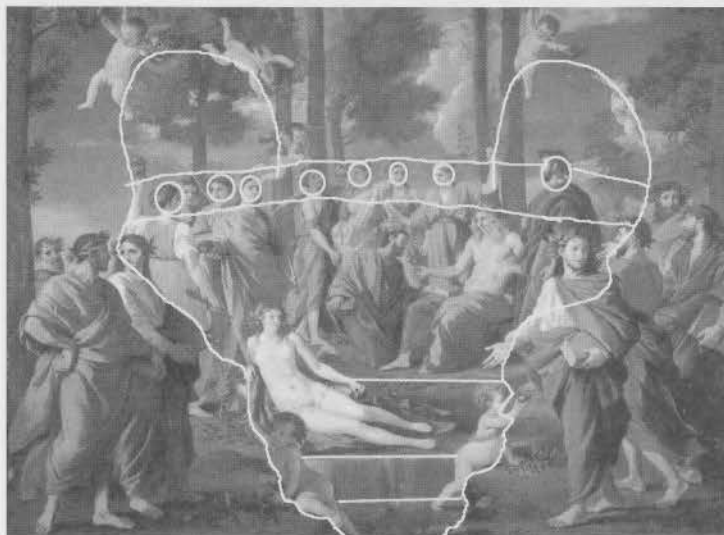
Si nous observons attentivement cette œuvre, nous voyons « une ligne de force » qui part en bas à gauche, de la troisième patte de cheval, qui rencontre le cou du cheval, puis le bras de Neptune enfin, qui suit la direction donnée par le corps d'un des chérubins (putto). Cette ligne semble se terminer sur le pied du putti central. Nous voyons que cette direction possède sa ligne symétrique. Du côté droit du tableau, celle-ci redescend jusqu'au pied du grand nu de dos.



Ainsi ce tableau est construit autour d'un grand triangle, mais il cache autre chose. Dans les plis du linge que Vénus tient comme une voile, on peut déceler un œil avec sourcil et iris.

Au-dessous, les corps orientés comme des rayons vers le sommet du triangle, enfin, encore plus bas, les trois dauphins sont par-

faitement intégrés dans trois cercles. Le symbole ainsi formé par la structure du tableau est un vieux symbole d'origine hébraïque, rendant compte de la présence de Dieu. Ce signe a été réutilisé par presque toutes les sociétés secrètes, depuis le XVI^e siècle. Nous ignorons si Nicolas Poussin le place ainsi par conviction personnelle ou à la demande d'un commanditaire. En revanche,



il est important de savoir qu'il utilise parfois cette technique du symbole caché dans les lignes de force. Poussin n'utilise pas ce stratagème dans ce seul tableau. Ainsi, dans *Apollon et les muses*, il place ces lignes de force de façon à former une grande coupe, est-ce le Graal ?

De même, dans *Moïse frappant le rocher*, il donne à un groupe central la forme d'un cœur surmonté d'une croix, symbole que nous retrouvons souvent, en particulier, sur les vitraux de la villa *Béthanie*.



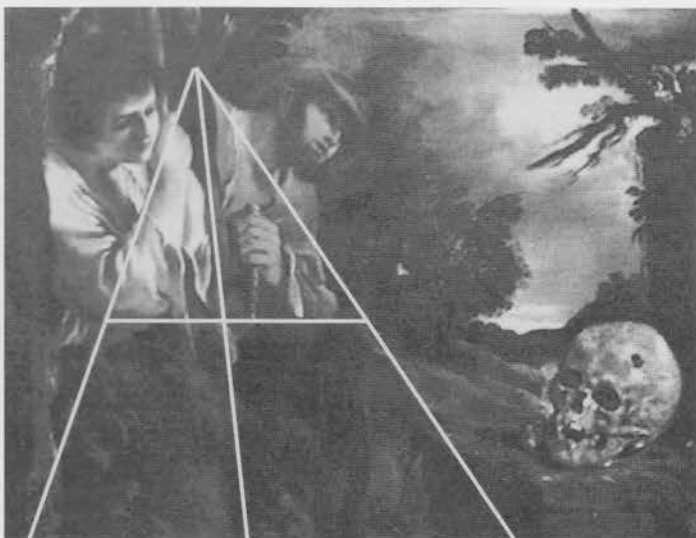
Cette croix penchée se retrouve dans la symbolique liée à l'histoire de Rennes. Sur le fronton du portail de l'église de Bérenger Saunière, Marie-Madeleine tient une croix penchée. Or, la croix posée sur la couronne des Habsbourg est penchée. Lors de l'enterrement de Zita de Habsbourg, les

commentateurs de la télévision s'étaient étonnés de ce fait. Bien sûr, on a inventé une légende pour justifier que cette croix soit ainsi, et surtout, pour que jamais aucun des Habsbourg n'ait le désir de la faire redresser.

Poussin a donc utilisé des lignes de force pour faire passer des messages ésotériques. Mais nul ne peut dire aujourd'hui si ce procédé est de son fait ou si l'artiste a agi de la sorte sur commande. Pourtant un lien étrange nous est apparu en fouillant dans certaines œuvres de cette époque, et, en particulier, en commençant par la peinture du Guerchin décrite plus haut.

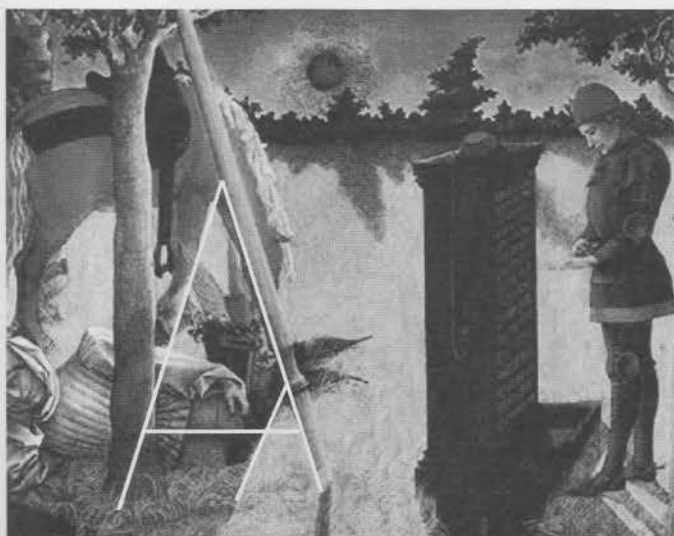
En étudiant les lignes de force du ET IN ARCADIA EGO du Guerchin, on voit que les deux bergers sont pris entre deux lignes de force formant un double A.

Tournons-nous vers d'autres peintres qui ont mis en pratique cette méthode. Et tout d'abord vers cette enluminure du XV^e siècle dont nous avons déjà parlé. L'auteur, René d'Anjou, le fameux « roi René », est un adepte de la « chose cachée ». Grand amateur d'ésotérisme, il s'intéressa particulièrement à l'enluminure et fit réaliser un « livre d'heures » très admirable. La *Fontaine de fortune*, titre de



cette enluminure, illustre

Le Cœur d'amour espris, un ouvrage dont il fit aussi les miniatures. Cette fontaine donne naissance au fleuve Alphée qui coule en Arcadie. Dans un autre de ses textes : **Regnault et Jeanneton**, René d'Anjou fait allusion à l'Arcadie. Il fait vivre ses héros dans ce pays où les gens trouvent le bonheur parfait grâce au retour à la vie paysanne. Il est le premier

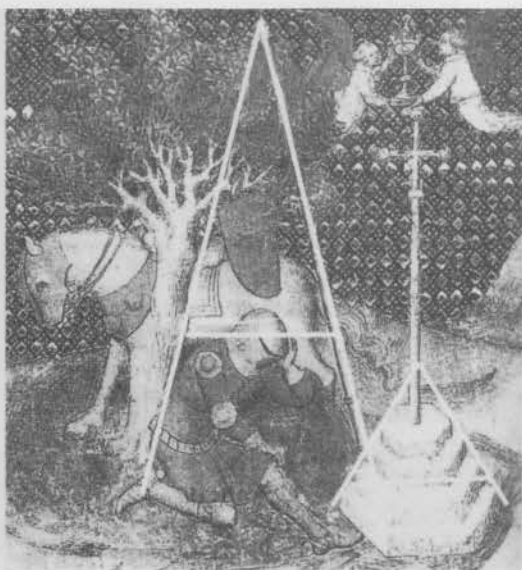
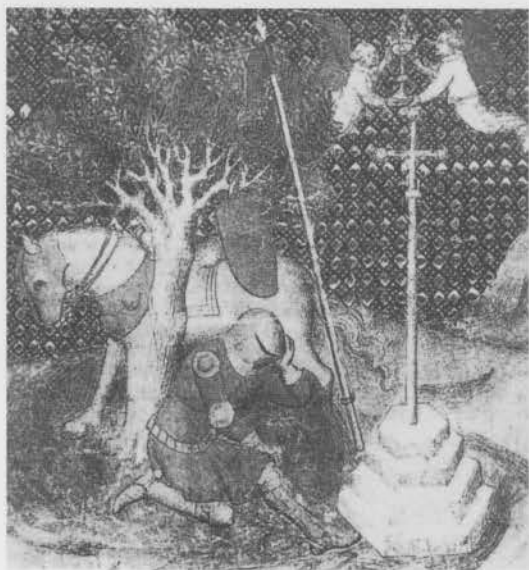


aussi à faire apparaître la mort dans le pays d'Arcadie. Étudions donc cette gravure.

Il place, bien curieusement, cette lance appuyée contre l'arbre, très en vue dans sa composition. N'essaie-t-il pas comme Poussin de dessiner un symbole. Avec ce personnage bizarrement allongé derrière l'arbre, position que rien ne justifie, il souligne et attire le regard vers ce détail.

Si nous traçons une série de lignes ainsi orientées, l'une donnée par la lance, une autre par l'arbre, une troisième encore par le corps, une quatrième, enfin, suivant la direction du cou du cheval, nous obtenons deux A majuscules comme symboliquement fondus dans le décor. Seule la volonté de cacher ces deux lettres justifie la curieuse position des éléments de ce tableau qui, par ailleurs, n'utilise que des verticales.

Il existe à la Bibliothèque Nationale de France un manuscrit intitulé **La Quête de Lancelot**. Une des miniatures de ce manuscrit semble être, sinon la source de l'image de René d'Anjou, du moins une ligne inspiratrice.

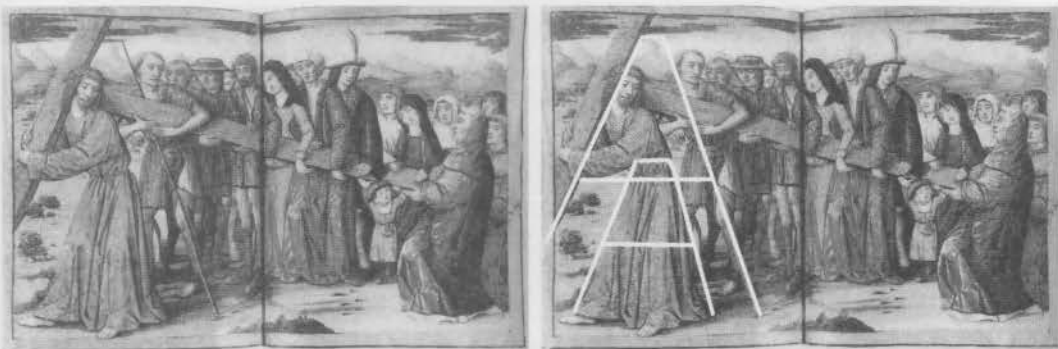


En effet, on y voit Lancelot tristement assis au pied d'un arbre et l'on retrouve à peu de chose près la même disposition de l'arbre et de la lance que dans la gravure de René d'Anjou. La position curieuse de ces éléments ne peut être due au hasard.

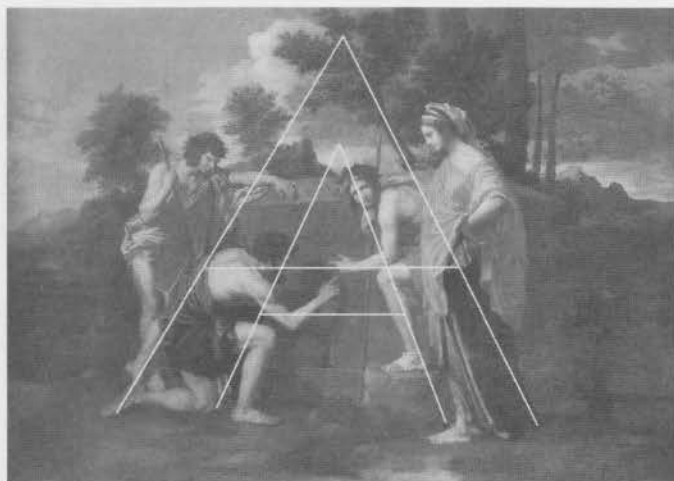
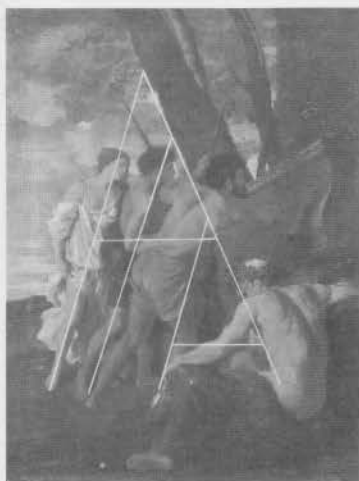
Là encore, la lance et l'arbre forment un « A ». On a même penché l'arbre pour rendre la symétrie des deux côtés du A. On peut déduire de cette découverte, qu'il existe une tradition remontant au XIV^e siècle qui relie la mort, l'Arcadie et qui cache, dans certaines illustrations concernant ce thème, le symbole A ou AA.

Un livre d'heures, c'est-à-dire un livre de prières de la fin du XV^e siècle,

nous montre aussi une gravure intéressante : *Les pauvres, les malades et les malheureux aidant Jésus à porter sa croix*. Cette miniature appartient à la même tradition que celles dont nous avons parlé. Mais, présentement, le A est encore plus visible que sur les précédentes. En effet, le deuxième personnage à gauche porte la lourde croix mais, en même temps, l'auteur l'a affublé d'un bâton en équilibre. C'est que ce bâton n'est là que pour former le côté d'un A avec la branche transversale de la croix. Le sommet du A aplati est même marqué par un nuage qui tombe à point nommé. Dans les plis de la robe du Christ, on peut apercevoir un deuxième A plus petit. Ici, la volonté de cacher un AA est très visible car le bâton n'a aucune raison d'être là.



Analysons de la même manière les deux versions des *Bergers d'Arcadie*. Nous voyons que, dans la première version, les lignes de force semblent constituer trois fois la lettre A. Et que, dans la deuxième version, elles forment deux A à la manière dont les AA signaient leurs travaux, c'est-à-dire un grand A et un petit A souvent entremêlés.



Il ne fait pas de doute que Nicolas Poussin a placé intentionnellement ces deux A dans cette toile, suggérant ainsi que le secret de ce tableau est aussi celui de l'AA.

Au XVII^e siècle, trois tableaux ont été réalisés sur le thème de l'Arcadie, mettant en exergue cette sentence latine : ET IN ARCADIA EGO. Ces tableaux ont été conçus en intégrant le signe formé de plusieurs A. A la même époque, une société secrète se développant à l'intérieur des écoles jésuites porte le nom de l'AA. Quelle peut être la relation entre ces écoles jésuites et Nicolas Poussin ? Si nous arrivons à trouver le lien entre le maître des Andelys et les Jésuites, nous aurons la preuve qui nous manque.

« Sitôt qu'il fut en âge d'aller aux écoles, ses parents eurent soin de le faire instruire », relate Félibien, un de ses biographes. Il dut recevoir une éducation élémentaire aux Andelys mais, en âge d'aller au collège, il lui fallut quitter le foyer familial. Le collège le plus proche était celui de Rouen que les Jésuites avaient fondé en 1593. Nous n'avons pas de preuves de son passage dans cet établissement, mais « ... que Poussin y ait été envoyé expliquerait à la fois la solide culture littéraire dont il disposera pour le reste de sa vie, et ses liens durables avec l'ordre des Jésuites... », souligne Jacques Thuillier dans sa biographie sur Poussin. En effet, notre homme aura toute sa vie des relations constantes avec l'ordre des Jésuites.

En 1622, les Jésuites parisiens décident de faire exécuter de grands décors pour célébrer la canonisation de saint Ignace de Loyola, fondateur de l'ordre. Poussin est alors à Lyon, il regagne Paris où les Jésuites lui commandent de réaliser six grandes toiles à la détrempe. Ces œuvres ont aujourd'hui disparu, pourtant elles sont signalées au collège des Jésuites de Paris en 1749. La qualité de ce travail fait l'admiration des commanditaires et de quelques grands personnages du moment. C'est ainsi, grâce aux Jésuites, que Poussin se fait connaître et commence sa vie publique.

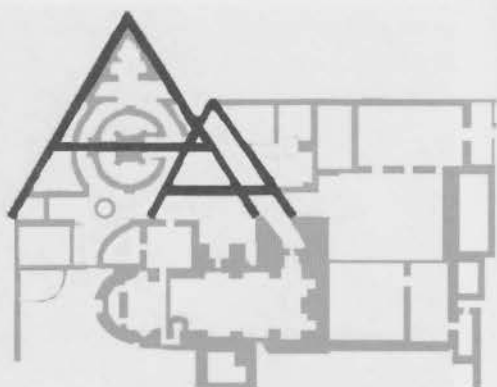
Une des techniques les plus employées était la gravure qui permet de reproduire plusieurs fois la même image. On gravait beaucoup et certains tableaux de grands maîtres aujourd'hui perdus, ne nous sont connus que par la gravure qu'en ont fait leurs contemporains. Ainsi possédons-nous une gravure des *Bergers d'Arcadie* réalisée par Bernard Picart vers la fin du XVII^e siècle. La gravure avait une autre particularité : elle présentait, après tirage, une image à l'envers. Voilà pourquoi la gravure de Picart nous montre *Les Bergers d'Arcadie* à l'envers.



Il arrivait que les artistes graveurs devançant les inconvénients du procédé et gravent leur plaque à l'envers de façon à obtenir un tirage à l'endroit. Mais ce n'était pas si fréquent que cela et l'on s'était habitué à ces reproductions inversées. Comme nous l'avons vu, on a donc pu présenter à Poussin des gravures représentant le paysage qui l'inspira pour *Les Bergers d'Arcadie*.

Enfin, il nous reste à relier cette étude au pays de Rennes. Certes, dans la deuxième version des *Bergers*, le paysage est très voisin de la réalité de Rennes-les-Bains, mais comment convaincre les incrédules ?

Regardons le jardin réalisé par Saunière, devant son église. Ce plan est important pour lui ; mais, paradoxalement, nous ne croyons pas qu'il en soit l'auteur. Il n'en est pas moins d'une exigence particulière, vérifiant les alignements et faisant recommencer le travail des ouvriers si le résultat ne le satisfait pas. En apparence, l'incongruité des aménagements ne laisse pas d'étonner. Particulièrement, il n'a aucune raison de tracer l'allée qui mène vers le portail, en biais, il aurait pu la tracer parallèle au mur. Mais, en faisant cela, il reprend exactement la forme de deux A entrelacés, un grand et un petit. C'est ainsi que les AA signaient leurs œuvres par le passé. Il en est de même du curieux toit qu'il ajoute au porche de son église. Voilà bien un style inusité. Et cette bordure en céramique jaune si agressive ne forme-t-elle pas un grand A ? Et même deux si l'on tient compte de l'épaisseur.



Ce ne peut être le fruit du hasard. A notre avis, il y a bien un lien entre *Les Bergers* de Nicolas Poussin et Rennes-le-Château, et ce lien c'est l'AA.

On voit désormais quel auxiliaire précieux fut Louis Foucquet, frère cadet du Surintendant, auprès de Nicolas Poussin. On sait que le jeune homme était à Rome, en 1656, auprès du vieux maître, pour retrouver certaines antiquités perdues. Ce que Nicolas Poussin eut à offrir dépassa ses espérances. Mais pour avoir rivalisé avec le roi, Nicolas Foucquet n'en tomba que de plus haut. Les fastes de Vaux-le-Vicomte ne firent que susciter la convoitise de Louis XIV. A quel chantage Nicolas Foucquet dut-il céder ? On sait que par la suite, le roi récupéra la deuxième version des *Bergers d'Arcadie* et garda précieusement cette toile dans ses appartements privés.

Jusqu'à quel point Louis XIV connaissait-il les secrets de ce tableau ?

Félibien, biographe et ami de Poussin, écrit au sujet de la sentence ET IN ARCADIA EGO : « *Par cette inscription, on a voulu marquer que celui qui est dans cette sépulture a vécu en Arcadie, et que la mort se rencontre parmi les plus grandes félicités.* » Il s'agit donc d'un mort qui aurait vécu en Arcadie, mais l'Arcadie ne serait-elle pas le pays qui entoure le village d'Arques ? Et par « félicité » ne doit-on pas entendre « bonheur » au sens événementiel comme dans l'expression : « Il a vécu un grand bonheur ». En ce cas, la phrase prend tout son sens, il n'est pas sur terre de bonheur assez grand qui ne se termine par la mort.

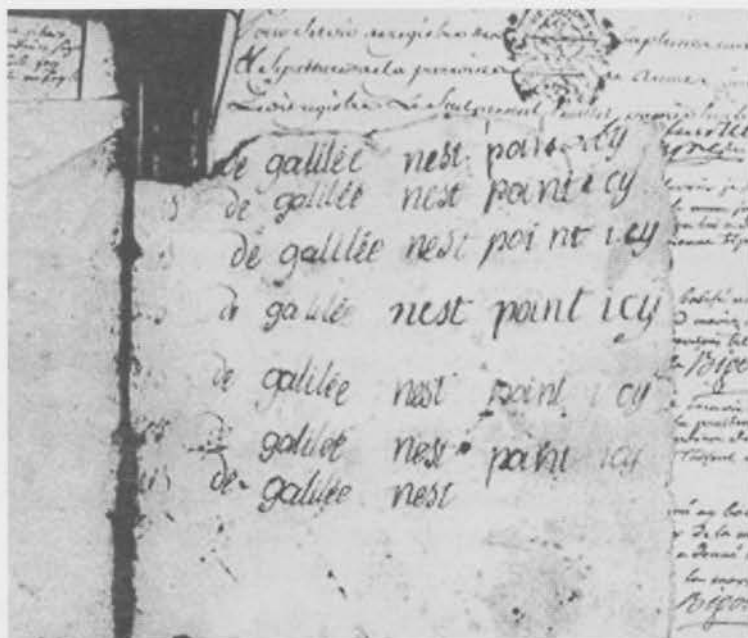
Quel est ce personnage à la fabuleuse « félicité » qui serait mort en Arcadie et qui y aurait eu les honneurs d'une sépulture dans les parages de Rennes-le-Château ? Quel est ce défunt dont le tombeau méritait d'être gardé ? Sinon Jésus le Galiléen, à qui la sentence faite dire : *J'ai vécu ici !*

Certes, le tombeau est symbolique, il n'est là que pour la métaphore, mais les gardiens, eux, sont bien réels. Il s'agit des Blanchefort-Hautpoul qui veillèrent et gardèrent au cours des siècles, sur leurs terres, le véritable emplacement de la sépulture de Jésus !

Il y a quelques années fut retrouvé dans un registre paroissial du XVIII^e

siècle, un document permettant de croire que cette connaissance de la présence du corps du Christ dans la région n'était pas une idée neuve.

Il s'agit d'une feuille cousue au milieu d'un registre des sépultures que tenait l'abbé Antoine Bigou, curé de Rennes-le-Château au cours des années 1774-1790. On y lit, plusieurs fois répétée, la mention *Jésus le Galiléen n'est point ici*. Sans aucun doute, le style d'écriture et l'orthographe en font un document de la même époque que le registre. Sans épiloguer sur la présence de ce feuillet dans ce contexte, il semble que la question de savoir si le corps de Jésus le Galiléen reposait quelque part dans les environs était déjà à l'ordre du jour !



Récemment, une découverte est venue étayer notre hypothèse. Aux Roubichoux, près de Chalabre, la restauration d'une chapelle a permis de mettre au jour des pierres gravées de textes mystérieux. Après analyse, il apparaîtrait que ces textes sont en araméens, la langue sémitique que parlait Jésus, et appartiendrait aux rites du baptême Ebionite. Nous avons vu que ces derniers s'étaient réfugiés en Arcadie et ne croyaient pas en la personne divine du Christ. Leur présence au 1^{er} siècle sur ce territoire est, peut-être, une preuve que le pays d'Arques est bien l'Arcadie.

Au final, qui peut dire si cette croyance est une vérité historique volontairement tenue secrète ou une hérésie qui se serait répandue à cette époque, pour atteindre le cœur même de l'Eglise ?

Au nombre des œuvres du maître des Andelys, d'autres de ses toiles recèlent-elles un message du même ordre ?

Marie-Madeleine

Il semble que Poussin ne se limite pas à nous parler de Jésus. En effet, trois autres tableaux semblent faire allusion à Marie-Madeleine. Nul n'ignore le rôle que l'on fait jouer à la pécheresse biblique que l'on représente parfois comme la compagne de Jésus. Un best-seller récent – le *Da Vinci code* pour ne pas le citer, utilise cet argument comme base de son récit. Les Cathares la disaient concubine du Christ et il semble que, dans l'Histoire, l'Eglise se soit évertuée à minimiser son importance. Il faut pour cela consulter les remarquables travaux de Christian Doumergue sur le personnage de Marie-Madeleine. Cet auteur, à l'aide d'un grand nombre d'arguments très intéressants, développe l'idée que le couple Jésus/Marie-Madeleine était une rencontre gnostique et que la relation qui les reliait n'était que spirituelle. Nous serions prêts à suivre cette idée si Nicolas Poussin, encore une fois, ne venait pas suggérer autre chose.

En 1650, il peint *Les Aveugles de Jéricho*, un tableau que l'on peut voir au Louvre. Observons bien la scène.



Jésus vient d'arriver à Jéricho entouré de ses apôtres, des aveugles se présentent. Il a posé son bâton sur une pierre. Les aveugles se mettent à genoux, il leur impose les mains. Pendant ce temps, les apôtres se répartissent autour de la scène ; mais, un peu à l'écart, une femme vêtue de noir, portant un enfant dans les bras, attend Jésus. La présence insolite de cette femme ne prouverait rien si, quelque trois ans plus tard, Nicolas Poussin ne récidivait. Il réalise, à cette époque, un tableau pour le créateur des parcs de Louis XIV, André Le Nôtre. Ce tableau a pour thème *La femme adultère*.



Tout le monde connaît ce passage où des Juifs, selon la coutume, vont lapider une femme convaincue d'adultère. Jésus voulant empêcher ce crime, s'adressa à la foule : « Que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre ». Dépités par cette vérité, les plus déterminés renoncent et se dispersent. Nicolas Poussin a concentré cette suite d'actions en un instant sur la toile, mais au centre, en arrière-plan, une femme habillée de noir attend, un enfant dans les bras.

Là, ce n'est plus un hasard, cette femme que l'on retrouve simultanément dans deux tableaux nous inspire réflexion. C'est, en toute logique, une femme qui attend son mari. Marie-Madeleine attend Jésus, et Poussin nous fait remarquer avec insistance qu'un enfant est là. Avait-il des informations à ce sujet ? A moins que cela lui ait été suggéré... Dans les deux cas, la femme est habillée de noir. Or, les Nazoréens, le fameux groupe juif dont Jésus faisait partie, se démarquaient des autres par le fait qu'ils admettaient les femmes au sein de leur clergé. Celles-ci revêtaient la robe noire qu'elles avaient hérité des grandes prêtresses du culte d'Isis, comme plus tard on verra de nombreuses religieuses adopter la robe noire. Ainsi en deux tableaux, Poussin

nous suggère que Marie-Madeleine, épouse de Jésus, appartenait au clergé Nazoréen et avait un enfant. Cela n'est pas si étonnant que cela. Jésus est appelé Rabi ou Rabouni dans les Evangiles, c'est une marque de considération qui était accordée à celui qui enseignait et commentait les Ecritures. Mais, chez les Juifs, la famille a une telle importance que les Ecritures ne peuvent être enseignées que par celui qui a fondé une famille. Certes, ce principe n'est pas codifié, mais les mentions à cet égard, dans les écrits apocryphes, sont nombreuses. Jésus a donc probablement une famille. Saint Pierre en avait bien une puisque Jésus eût à guérir la belle-mère de l'apôtre. Mais, à part cette allusion, les textes non plus ne font jamais allusion à la femme de Pierre même éventuellement pour signaler qu'il eut pu être veuf. La présence de cet enfant est soulignée, quelques siècles plus tard, dans certains dessins ou peintures du XIX^e siècle. Ainsi, dans l'ancien Chemin de Croix de Coustaussa, qui était constitué d'une suite de gravures, on pouvait y voir un adolescent sur chacune des Stations, marchant dans les pas de Jésus. Il disparaît au moment de la Crucifixion.



Dans sa deuxième série des *Sacrements*, Nicolas Poussin réalise un étrange tableau sur le sacrement de *L'ordre*. Il utilise comme *conchetto* le moment où, selon l'Evangile de Jean, Jésus remet les clefs du Paradis à saint Pierre.



Mais, à bien y regarder, il y a quelques anomalies dans ce tableau. En particulier, Jésus y est représenté deux fois. Une première fois, lorsqu'il remet les clefs à saint Pierre ; une seconde fois, prenant le Ciel pour témoin. Entre les deux se tient une femme, - probablement Marie-Madeleine !

L'identité des deux personnages ne fait aucun doute. Ici, comme dans l'église de Rennes-le-Château, il y a deux Jésus.



Dans l'histoire de la peinture, de nombreux artistes, en dehors de Poussin, ont fait passer de discrets messages sur les personnages des Evangiles. Ainsi, Sandro Botticelli, peintre Italien du XVI^e siècle, glisse dans sa « *Piéta* »

plusieurs messages. Il y a eu longtemps une polémique sur le personnage de Marie-Madeleine, qui correspond dans les Evangiles à trois femmes : la sœur de Lazare et de Marthe, celle qui fait l'onction à Béthanie et, enfin, la femme dont Jésus a extrait les sept démons. Ce débat a longtemps divisé l'Eglise et n'a été résolu que tardivement : ces trois femmes n'en font qu'une, elle aura pour nom : Marie-Madeleine. Pourtant, Botticelli nous présente ici d'une manière évidente trois femmes différentes. La première se trouve aux pieds de Jésus dans la position de celle qui fit l'onction à Béthanie, c'est-à-dire qui essuie de ses cheveux les pieds de Jésus. Une autre qui tient les clous de la Crucifixion et qui cache son visage, comme pour montrer la difficulté qu'il y a à l'identifier. La troisième, qui tient la tête du supplicié fort amoureusement contre la sienne, attitude qui serait celle d'une femme sur le cadavre de son mari. Dans ce tableau, tous les personnages sont groupés autour de Jésus sauf un, celui de droite, qui se tient à l'écart. Il est facile à identifier aux clefs qu'il tient dans sa main droite, il s'agit de saint Pierre. Il est évident que la famille de Jésus rejette saint Pierre.



On pourrait trouver dans l'histoire de la peinture, de nombreux tableaux véhiculant d'une manière peu visible la véritable nature du disciple que Jésus aimait. Ainsi, toujours au XVI^e siècle, un peintre espagnol, Jacomart, réalise une scène étonnante. Tous les disciples ont une auréole qui marque leur sainteté, sur laquelle leur nom est inscrit, sauf Judas qui, n'étant pas un saint, porte son nom sur la bourse. Mais, à gauche du Christ, un personnage, visiblement une femme, est endormie contre lui. Jésus a posé sa main sur lui

dans un geste de tendresse, mais lui n'a pas de nom ni d'auréole. A droite du Christ, l'auréole du personnage barbu porte « Petrus » Pierre. Mais à gauche du Christ, un autre personnage, visiblement une femme est endormie contre lui. Jésus a posé sa main sur elle dans un geste de tendresse. Elle n'a pas d'auréole. Si ce personnage n'est pas une femme, il ne peut s'agir que de la représentation de saint Jean à qui la tradition prête des traits féminins à cause de sa jeunesse. Mais pourquoi, s'il s'agit de saint Jean, n'a-t-il pas d'auréole portant son nom ? L'ambiguïté du « disciple que Jésus aimait » de l'Evangile de Jean a apparu très tôt. En fait, c'est saint Irénée, évêque de Lyon au II^e siècle, qui décida que le « disciple que Jésus aimait » était saint Jean, quoique cela ne soit pas écrit formellement dans les textes. Jacomart nous présente ce disciple, d'une manière volontairement anonyme, pour souligner à la fois que c'est bien une femme, mais certainement pas saint Jean. Ou bien faut-il taire le vrai nom de ce disciple ? Ici, il n'y a aucun doute. Le peintre veut nous faire savoir que ce personnage n'est pas celui que l'on croit.



Ainsi, au mieux, depuis le XVI^e siècle, des hommes cachent et transmettent un secret qui trouve son origine dans la région du Razès. C'est bien la région d'Arques qui est l'Arcadie de Nicolas Poussin. Et nous pensons que l'abbé Henri Boudet et le peintre Poussin font ici cause commune. *Les Bergers d'Arcadie* montrent un paysage fait des deux extrémités du Cromleck, Or, Boudet nous dit que le « *Cromleck de Rennes-les-Bains est intimement lié à la résurrection* ». Nous sommes donc bien dans la même histoire.

6

Poussin, Saunière, Rennes-le-Château

A la lumière de ce que l'on sait, nous pouvons désormais déterminer les points de convergences entre l'histoire de l'abbé Saunière et les enseignements que l'on retire de l'œuvre de Nicolas Poussin.

Quand Bérenger Saunière prend possession de sa cure, le 1^{er} juin 1885, il n'a probablement pas conscience de ce qui l'attend. Mais il a très certainement été « choisi » pour remplir une mission. On sait ce qui advint ensuite : découverte des fameux parchemins et mise au jour du caveau des Hautpoul sous l'église. La consultation d'un registre paroissial portant sur les années 1694-1726 n'est sans doute pas étrangère à cette trouvaille. Les défunts inhumés dans la crypte y sont nommément cités. Et, avec eux, quelques-uns des évêques du vieil Evêché d'Alet. N'est-ce pas là le lien entre l'AA et Rennes-le-Château ? Or, dans son livre, *La Cabale des dévots* (1902), Raoul Allier insiste sur l'appartenance de Nicolas Pavillon, le farouche évêque d'Alet, à la Compagnie du Saint-Sacrement et donc, vraisemblablement, à l'AA. Il signale d'ailleurs l'active participation de ce dernier à la destinée de la Société. L'abbé Saunière aurait-il trouvé quelque élément déterminant dans la vieille crypte des Hautpoul, au sujet des évêques d'Alet et de l'AA ? On notera que lorsque ses ennuis vont commencer, en 1910, obligé de rendre des comptes à Mgr de Beauséjour, Saunière reçut une lettre d'un de ses anciens professeurs du Séminaire qui porte en traduction les trois lettres J.M.J. Or, nous l'avons vu, cette mention distinctive était un des signes de reconnaissance des membres de l'AA !

Le frère de Bérenger, Alfred Saunière, est aussi prêtre. Il n'est pas Jésuite contrairement à ce qui a souvent été écrit, mais il enseigne dans des institutions tenues par des Jésuites. Ce qui le fait certainement rencontrer des gens

appartenant à l'AA. D'ailleurs, lors de sa défense, Béranger Saunière avouera que les fameux dons dont il fut gratifié lui venaient de généreux bienfaiteurs auprès desquels son frère avait servi d'intermédiaire. « *Mon frère, étant prédicateur, avait de nombreuses relations, il servit d'intermédiaire à ces générosités.* »

Si, de nuit, Saunière efface l'inscription de la dalle funéraire de la Marquise de Blanchefort-Hautpoul, il y a bien une raison. On peut donner à ce geste au moins deux explications. Soit en tant que prêtre, il ne peut admettre l'existence de cette inscription qui nie la divinité du Christ ; soit, en tant qu'adepte des croyances de l'AA, il ne peut tolérer que la clef du code de cette phrase secrète soit exposée là, au vu de tous. Reste enfin l'éventualité selon laquelle, c'est sur ordre qu'il aurait effacé la vieille épitaphe sans qu'il en sache réellement la raison. Nous optons volontiers pour cette hypothèse, même si, interrogé par l'ingénieur Ernest Cros sur cette déprédation, Saunière a l'aplomb de prétendre que l'inscription était sans intérêt et qu'il n'était pas dommage qu'elle disparaisse. Notons que, lors des travaux dans l'église, le curé de Rennes fera également son possible pour faire disparaître toute trace de l'ancienne entrée de la crypte funéraire des seigneurs d'Hautpoul. Au point qu'aujourd'hui, on se perd en conjectures sur sa localisation sous le pavage de l'église.

En 1886, Béranger Saunière commence la restauration de l'église. Mais les transformations sont interrompues en 1891, peu après la découverte d'un tombeau. Il ne reste cependant pas inactif. En 1894, il aménage l'espace qui se trouve côté Sud de l'église et par lequel on accède au cimetière. Ce n'est qu'ensuite, en 1896, qu'il reprend les travaux dans l'église ; le tout sera terminé en juin 1897.

D'emblée, nous affirmons que Béranger Saunière n'est pas le concepteur de la décoration de son église. Qualifiée de Sulpicienne, cette décoration se distingue par trois œuvres originales dont le statuaire toulousain Giscard, à qui fut confié cette réalisation, n'a jamais fait de double. Il s'agit précisément du fameux bénitier où l'on voit le Diable ployant sous la charge ; du bas-relief, situé sur la partie inférieure de l'autel, représentant Marie-Madeleine en prière à l'entrée d'une grotte ; enfin, de la fresque située au-dessus du confessionnal, mettant en scène Jésus au sommet du Mont des Béatitudes.

D'ailleurs à cette époque où les statuaires religieux étaient pléthores dans nos métropoles, la plupart poussait la conscience professionnelle jusqu'à différencier chacune des pièces qui sortait de leurs ateliers. Ainsi, quoiqu'on en ait dit, il est assez rare qu'il y ait un double exact, puisque le statuaire s'efforçait de changer les éléments des moules qui permettaient de composer toutes ces grandes pièces. Ainsi, il n'existe pas de Chemins de Croix tout à fait identiques à celui de Rennes-le-Château. Certains s'en approchent, mais le statuaire faisait toujours de petites modifications qui les différenciaient les uns des autres. Si l'on peut retrouver des poses identiques, en revanche un petit détail rendait chaque statue unique. Bien sûr, il y a des exceptions à

cette règle. Ce fut le cas pour la Vierge de Lourdes, qui devait être conforme à la description qu'en avait donnée Bernadette Soubirous.

On prête à Saunière d'avoir conçu, composé ou retouché lui-même la décoration de son église. Cela est peu probable, il ne dessinait pas. Il n'y a pas de dessins dont il serait l'auteur. Bien qu'il ait obtenu un prix de dessin dans sa jeunesse, on ne peut pas penser qu'il ait pu concevoir le décor de l'église sans organiser son projet par des croquis. Il n'a laissé aucune esquisse préparatoire, pourtant les œuvres dont il est question ont toutes nécessairement été faites à partir d'ébauches, de figurations graphiques.

Le hasard de notre enquête sur la peinture, nous a amenés à découvrir chez un prêtre qui était aussi peintre, l'abbé Guilhot, curé de Routier, dans l'Aude, un tableau qui semble avoir certaines relations avec notre histoire. Ce tableau présente en particulier un temple caché sous une montagne. Le propriétaire de l'ancienne maison de l'abbé Guilhot nous déclara avoir trouvé ce tableau, parmi d'autres, dans le grenier de sa maison. Il en restait un en très mauvais état. Nous avons proposé la restauration de cette œuvre à son propriétaire, et, en guise de remerciements, celui-ci nous offrit un dessin qu'il avait aussi trouvé dans la maison et qui, bien qu'à demi rongé par les souris, était encore très présentable.

Il s'agit d'un grand dessin sur papier, de deux mètres de haut, qui représente un personnage, probablement un saint, qui a été attaché sur une croix et garrotté. Singulièrement, le supplicé est doté d'une tresse.

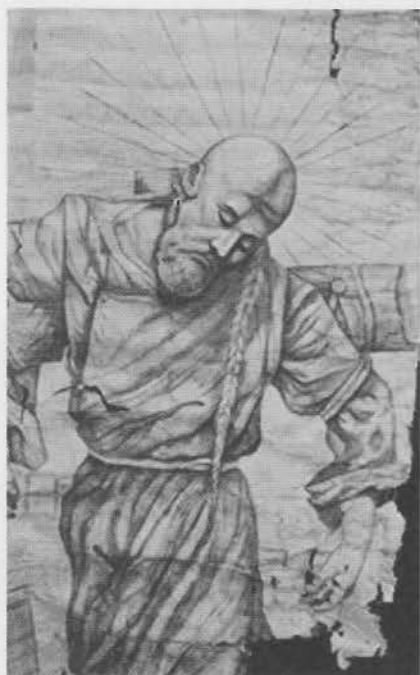
À l'examen, il s'agit d'un travail au fusain exécuté par quelqu'un qui, sans être un dessinateur très talentueux, possède une certaine maîtrise. Sur le pourtour de la feuille, du moins dans la partie encore visible, il y a des repères, avec des mesures de longueurs. Il s'agit de ce que l'on appelle un croquis coté, c'est-à-dire un croquis qui, grâce à ces mesures, doit permettre le report exact de ce dessin sur un support définitif. Nous pensions à priori, vu la taille de ce projet, qu'il aurait pu servir à réaliser une fresque.

La visite de nombreuses églises de l'Aude ne nous a pas



amené à découvrir de fresques ou de tableaux de grand format auquel ce personnage aurait pu appartenir. Finalement la chance a été de notre côté car, après être bien souvent passé devant, nous avons découvert que ce croquis était en fait l'original d'une statue placée dans la chapelle de Notre-Dame de Marceille, un sanctuaire marial situé près de Limoux. Il s'agit de saint Jean-Gabriel Perboyre, parti évangéliser la Chine, d'où le port de la tresse, et qui fut attaché sur une croix et garrotté, pour « qu'il meure comme son Dieu ».

La comparaison entre la statue et le dessin ne souffre pas d'équivoque. Il s'agit bien du dessin préparatoire de cette statue. La tête n'est pas identique car le statuaire a utilisé le moule d'une tête qu'il possédait déjà. Mais il a scrupuleusement respecté le mouvement des plis des vêtements, la position du corps, celle des mains et des liens, en tenant compte des contraintes techniques qu'imposent le passage du dessin à plat, au volume et à la terre utilisée.



De cette découverte, nous pouvons déduire :

Que les statuaires, bien que possédant dans leurs ateliers des dessinateurs et des sculpteurs, obéissaient au desiderata de leurs clients, et acceptaient l'aide de personnes compétentes pour préciser l'image d'un saint, par exemple.

Or, il est peu probable que, de son propre fait, Saunière ait été en mesure de fournir seul des ébauches permettant de guider les artistes de l'atelier Giscard. Incontestablement quelqu'un, dans l'ombre, fournissait les croquis nécessaires.

Si le style Saint-Sulpicien, style chargé qui s'est développé autour de l'église Saint-Sulpice à Paris, est à l'honneur ce n'est peut-être pas un hasard.

Depuis longtemps, l'AA avait choisi ses membres parmi les Sulpiciens, et lors de la suppression des Jésuites, l'AA s'était beaucoup rapprochée d'eux, avec le désir toutefois de retrouver les Jésuites dès leur réhabilitation. Il est probable que les personnages qui vont porter leur dévolu sur l'abbé Saunière et l'encadrer dans toutes ses actions et réalisations, forment un groupe dissidents des AA, mais oeuvrant de manière similaire. Pour l'identifier, nous l'appellerons le « groupe G », à l'instar du « jour J » et de « l'heure H ». Ce petit comité ne doit évidemment pas être confondu avec le très suspect Prieuré de Sion.

En fait, Saunière n'est que le contremaître des réalisations de Rennes-le-Château. Le groupe G va lui demander d'effectuer certains travaux, dont les finalités lui échapperont.

Tout d'abord, ce sera l'église. Bien sûr, il y a le fameux *Terribilis est locus iste* (ce Lieu est Terrible), mais le porche lui-même choque le visiteur, avec ce petit auvent, à deux pentes, bordé de tuiles jaunes vernissées. Ce qui surprend d'ailleurs, c'est que cet auvent n'appartient vraiment à aucun style. C'est un double A qui accueille le fidèle.

À l'intérieur de l'église, sur l'arc ouvrant le chœur, des lettres s'entrecroisent dans le plus pur mouvement sulpicien *SM*. Si l'église de Rennes est dédiée à Marie-Madeleine, jamais *SM* n'ont été ses initiales. On aurait dû mettre *MM* ou encore *SMM*. Il y a là un sens caché. Il existait au sein de l'AA des groupes plus actifs que les autres choisis pour leur foi plus brûlante. On les appelait la *Sainte Milice*. Ces groupes, créés à l'origine pour pratiquer ensemble d'ardentes prières, semblent avoir pris une place plus concrète au fil du temps dans les affaires de l'AA.

Dans un ouvrage intitulé : *L'AA de Toulouse devant les serments (1790-1801)*, Jean-Claude Meyer note à cet égard : « Nous ne saurions déduire que l'AA de Toulouse ait eu une visée politique antérieurement. Mais la *Sainte Milice* et la *Congrégation de Notre-Dame* ont pu créer un terrain d'élection à l'implantation de la chevalerie secrète sous l'Empire ». Ceci nous permet de supposer, qu'à travers la *Sainte Milice*, l'AA a dû évoluer au cours du XIXe siècle jusqu'à avoir des visées politiques. Les amis qui soutiennent l'action de Saunière pourraient bien être mêlés, en fait, à des agissements politiques.

Au-dessous du maître-autel se trouvait une plaque portant une prière à la dévotion de Marie-Madeleine. Cette plaque a aujourd'hui disparu, volée sans doute par quelque vandale ou irrespectueux amateur de trésor. Cette devise présente une forme particulière :

JESU.MEDEL.VULNERUM + SPES.UNA.PENITENTIUM.
PER.MAGDALENÆ.LACRYMAS + PECCATA.NOSTRA.DILUAS.

Jésus Medéla Vulnérum + Spes una Poenitentium
Per magdalenae lacrimas + peccata nostra diluas

Ce qui intrigue le chercheur ce sont ces trois accents aigus sur les trois mots de la première proposition, comme pour mettre en valeur ces trois syllabes car, en latin, il n'y a pas d'accent... Isolons ces trois syllabes : JÉ, DÉ, NÉ. IL s'agit du début des trois mots que donne le décodage de la phrase : ET IN ARCADIA EGO. En effet on peut lire :

JESUS DEI NEGATIO. (Jésus négation de Dieu)

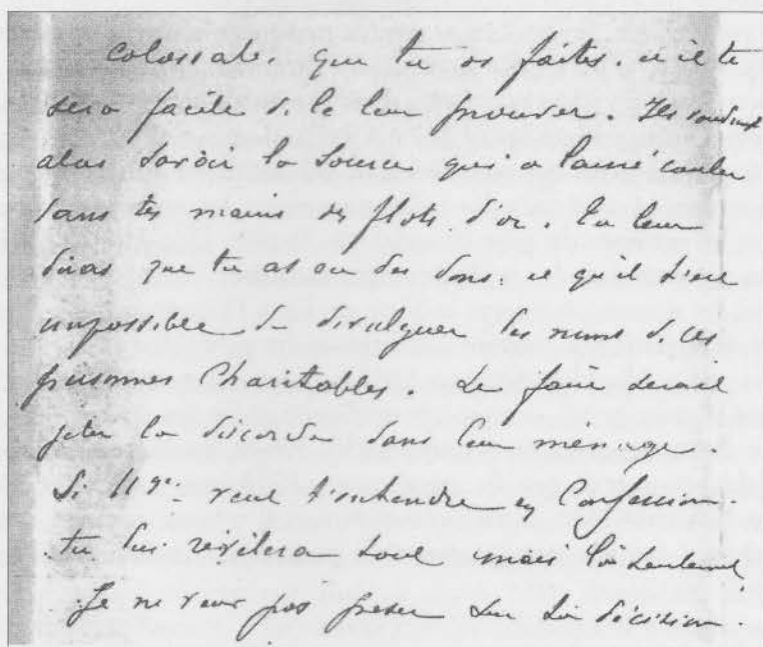
La construction du domaine est un point plus délicat. Notre homme affirme vouloir faire une maison de retraite pour prêtres âgés ! Mais, c'est un subterfuge puisque, dès l'origine, tout le domaine est au nom de Marie ! C'est le « groupe G » qui lui a donné le plan du domaine et qui a financé les constructions. On s'est souvent posé la question de savoir comment il a pu avoir tous ces contacts. Il faut savoir que c'est l'AA, qui est la fondatrice des premiers ordres missionnaires, et c'est en son sein que s'élabore la politique des « Missions » à l'Etranger. Nous avons beaucoup de témoignages de prêtres à ce sujet. C'est certainement grâce à ce réseau de religieux que Saunière a organisé ses « Missions » à Rennes et a bénéficié de contacts privilégiés.

Il est probable que ce « groupe » tirait une partie de ses profits en faisant commerce, avec certaines dynasties européennes, d'objets anciens de grande valeur. Ainsi, les Habsbourg, grands collectionneurs d'objets précieux et de reliques, ont probablement été d'importants clients. Le montant des transactions allait grossir des comptes en banque ouverts à cet effet. C'est ainsi que Saunière fut bénéficiaire de deux comptes de cette nature, l'un à Budapest, en Hongrie, auprès de la Banque Fritz Dörge ; l'autre, en France, à Perpignan, la Banque Auriol et ses fils. On s'est aperçu à cet égard que, le même jour, Bérenger Saunière et le très controversé archiduc Jean Salvator de Habsbourg avaient ouvert un compte séparément dans cette banque catalane si bien que les deux numéros d'attribution se suivaient.

L'abbé ne roule jamais sur l'or, il discute les factures, il demande des délais ou fait traîner le paiement. Il refuse des avantages aux ouvriers et leur paye la journée de travail mais sans les repas. Ce n'est pas l'attitude de quelqu'un qui vient de découvrir le gigantesque trésor que certains veulent bien décrire. Non, Saunière n'est pas son maître dans cette histoire, il doit rendre des comptes à ceux qui le financent. Mais à aucun moment il ne peut laisser soupçonner la réalité, trahir le groupe est une chose impossible. « *Non seulement je ne suis pas autorisé à dire ces noms, se défendra-t-il, mais cette action m'est formellement interdite. Je serais impardonnable si je passais outre* », dira-t-il pour sa défense lors de son procès canonique.

Lorsque Saunière se justifie auprès de son évêque à propos de ses dépenses, il faut reconnaître que sa défense est peu convaincante. C'est une réalité, il s'est bien livré à un trafic de messes, il l'admet. Mais, cet aveu n'explique en aucun cas la totalité des sommes dépensées. Pourtant, Saunière ne ment pas. Il argue que des amis, des gens dévots, lui ont donné de l'argent mais que ces derniers ne désirent pas être mentionnés.

Cette vérité est corroborée par un courrier de l'abbé Gazel, qui était peut-être dans ce groupe : « Ils voudront savoir la source qui a laissé couler dans tes mains des flots d'or, tu leur diras que tu as eu des dons et qu'il t'est impossible de divulguer les noms de ces personnes charitables, le faire serait jeter la discorde dans leur ménage. Si Monseigneur veut t'entendre en confession tu lui révéleras tout mais là seulement. ».



colossale, que tu as faite. et il te
sera facile de le leur prouver. Ils voudront
alors savoir la source qui a laissé couler
dans tes mains des flots d'or. Tu leur
 diras que tu as eu des dons. et qu'il t'est
impossible de divulguer les noms de ces
personnes charitables. Le faire serait
jeter la discorde dans leur ménage.
Si Mgr. veut t'entendre en Confession.
tu lui révéleras tout mais là seulement.
Je ne veux pas parler de la source.

Il y avait donc une vérité à entendre seulement en confession, c'est-à-dire protégée par le sceau du secret. Saunière va s'en tenir exactement aux conseils de l'abbé Gazel. Comme nous l'avons vu, trahir cette vérité est impossible : ce serait livrer le groupe. Pour couper court aux rumeurs, il préfère laisser croire qu'il a exhumé un trésor. Cela est d'autant plus crédible qu'il a effectivement trouvé un magot qui était enfoui dans l'église. Sa découverte s'est faite devant les ouvriers maçons venus l'aider à soulever la lourde dalle de l'autel. Puis, il y a eu l'épisode du carillonneur qui trouva un parchemin dans une fiole, autant de témoignages qui vont favoriser l'hypothèse du trésor.

Avec cette légende, il compte mystifier tout le monde, même Marie, la fidèle Marie, à qui il ne peut dire la vérité, le secret doit être total. Mais il la

rend dépositaire de la légende du trésor. C'est elle qui, de bonne foi, va répandre l'idée que la fortune de l'abbé est à l'origine d'une découverte. D'autant qu'elle avait déjà participé avec lui à des fouilles dans l'église et le cimetière. La mystérieuse promesse de Marie à Noël Corbu viendrait de cette mystification posthume.

Quoiqu'il en soit, lorsque Saunière rendit son âme à Dieu, notre homme n'avait plus un sou vaillant.

Il est un point, cependant, sur lequel il me semble important d'insister. Au moment de l'arrivée de la famille Corbu dans le domaine de Saunière, la visite que nous propose Claire Corbu est très instructive. Décrivant l'intérieur de la tour *Magdala*, elle raconte ce qui suit : « Au-dessus de la petite porte donnant sur l'escalier en colimaçon qui mène au sommet de la tour, était accroché un grand tableau. Il représentait le Christ en croix, mais d'une manière particulière, ses bras étant tendus presque à la verticale, ce qui indiquerait qu'il s'agit d'un Christ Janséniste » Etonnant symbole quand on sait la part active que les Jésuites ont pris dans le combat contre les Jansénistes et la position plutôt pro-janséniste de l'AA de Toulouse. Mais encore, égrenant quelques-uns des titres qui constituent la bibliothèque du défunt curé, elle cite notamment, parmi ceux dont elle se souvient, les œuvres de Lacordaire, Jésuite, et les sermons du père Bourdaloue, Jésuite. Décidément les Jésuites sont bien présents dans la vie de Bérenger Saunière.

Ainsi, en relisant, à travers le filtre de l'AA l'histoire de Rennes, nous trouvons des détails qui peuvent conforter notre point de vue.

Dans une publication parue en 1982, consacrée à notre affaire, M. l'abbé de Monts signale qu'un certain comte Bégouin fit des recherches dans la vallée du Bézou au cours des années 1930. Est-ce un homonyme ou bien s'agit-il de cet auteur qui fit paraître en 1913 une étude sur l'AA de Toulouse ? Si c'est bien le cas, que comptait-il trouver en se livrant à de si impérieuses fouilles pratiquement au pied de la colline de Rennes-le-Château ?

En conclusion...

Le travail que nous avons mené sur *Les Bergers d'Arcadie* nous amène à la conclusion suivante. Quelqu'un dans l'entourage de la famille Barbérini ou du cardinal Rospigliosi a commandé à Nicolas Poussin une œuvre qui devait être un hommage affecté à des personnalités qui, par essence, auraient dû rester dans l'ombre. Des hommes dont l'objectif était de transmettre un secret sans que jamais leur existence ne soit signalée nulle part. Poussin réalisa ce tableau à Rome, bien éloigné des lieux dont le profil s'étend en arrière plan. Ce tableau est un hommage secret aux gardiens de l'Arcadie.

Au terme de cette étude, bien des réponses restent dans l'ombre. Mais, au moins, peut-on être catégorique sur certains points acquis.

L'abbé Saunière, nous l'avons vu, n'a pas trouvé de trésor incommensurable et surtout n'a ouvert aucune piste pour nous mettre sur la voie d'un hypothétique dépôt encore enfoui. S'il avait découvert un trésor, il est peu vraisemblable qu'il en resterait quelque chose. Mais depuis un demi siècle que « l'affaire de Rennes » fait les délices des échetiers, il a fallu que ce village du Razès passe par une période de chasse au trésor effrénée pour que l'on prenne conscience que le mystère Saunière est tout autre.

Il faudra bien qu'un jour, on veuille prendre au sérieux cette histoire et que l'on cesse de tomber d'un excès à l'autre. Abandonnons les mythomanes à leur sort et les incrédules à leurs doutes. L'aventure du curé de Rennes mérite mieux que cette frénésie pseudo ésotérique !

Depuis un siècle, le temps a fait son œuvre. Désormais, on trouve dans les bibliothèques et les archives publiques des papiers de l'AA, jadis si protégés. Rien ne nous assure, cependant, que cette documentation corresponde aux plus hauts degrés de cette organisation. D'ailleurs, on peut légitimement penser que l'AA de la fin du XIX^e siècle ne correspondait pratiquement plus à celle qu'avait pu connaître Nicolas Poussin. On peut supposer que celle-ci

a évolué en traversant les siècles et que ses visées ont pu passer de la spiritualité à la politique. Mais, sans l'ombre d'un doute, elle est encore très vivace.

Le secret que Bérenger Saunière a partagé avec l'AA est probablement en rapport avec la non-divinité du Christ. La question est désormais de savoir si cette conviction s'appuie sur une réflexion déterminée ou bien si cette acceptation remonte aux premiers temps de la Chrétienté ? Nous serait-elle parvenue par le seul biais de la tradition orale, protégée par le secret, ou bien cette tradition repose-t-elle sur une preuve tangible, preuve détenue par l'AA et, par là même, par Bérenger Saunière ? De nombreuses questions restent en suspend. Comment un petit curé de campagne peut-il recevoir de telles quantités de messes ? Les congrégations ou les confrères qui les envoient sont-ils dupes ? Si, à l'époque, un curé qui faisait des appels de messes avait pu en recevoir autant, combien d'autres auraient essayé ? Le 26 août 1898, il en inscrit près de quatre cents sur son carnet ! Pourquoi ceux qui résument cette affaire à ce simple trafic ne montrent-ils jamais les textes des petites annonces de Saunière ? Pourquoi les frais entraînés par l'insertion de ces petites annonces ne figurent-ils dans aucun carnet ?

Cette étude n'a d'autre prétention que d'ouvrir une voie vers ce qui sera peut-être un jour la vérité de Rennes-le-Château. Nous avons pu établir le lien qu'il y avait entre un peintre du XVII^e siècle et un curé du XIX^e siècle. Ce lien caché, c'est cette sentence latine – ET IN ARCADIA EGO, qui aurait dû rester la phrase la plus secrète de l'Histoire. Elle cache un terrible secret. Ceux qui ont demandé à Bérenger Saunière d'inscrire sur le fronton de son église *Ce lieu est terrible*, en signe d'avertissement, avaient bien raison. Ce secret, des hommes l'ont partagé pendant des siècles ; certains sont morts pour le protéger. En enquêtant sérieusement, sans préjugé, sur « tous » les documents en notre possession, peut-être partagerons-nous un jour un peu du secret de Nicolas Poussin.

Bibliographie

- Allier (Raoul) - *La Cabale des dévots*. Champion, Paris, 1902.
- Andrews (Richard) - Schellenberger (Paul) - *La montagne sacrée*. Pygmalion, Paris, 1997.
- Archives de l'AA*, livre du substitut
- Baigent (Michael) Leigh (Richard) - Lincoln (Henry) - *L'énigme Sacrée*. Pygmalion, Paris, 1983
- Baigent (Michael)-Leigh (Richard) - Lincoln (Henry) - *Le Message de L'énigme Sacrée*. Pygmalion, Paris, 1983.
- Bégouen (Comte de) *Une société secrète émule de la Compagnie du Saint Sacrement : L'AA de Toulouse aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Edouard Privat, Toulouse, 1913.
- Boudet (Henri) - *La vraie langue celtique ou le cromlech de Rennes-les-Bains*, Carcassonne, 1885 (rééd. Bélisane, Cazilhac, 1984).
- Brown (Dan) - *Da Vinci Code*, Lattès, Paris, 2004.
- Bulletin de littérature ecclésiastique*, n° 7 et 8, année 1924, Institut catholique de Toulouse.
- Bulletin historique et philologique*, années 1932-1933.
- Catalogue des galeries du Grand Palais - *Nicolas Poussin*. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994.
- Collectif - *Terre de Rhedae* n° 1 à 8. Association Terre de Rhedae, Carcassonne, 1990-1999.
- Collectif - *Les cahiers de Rennes le Château*, tome 4 à 9. Bélisane, Cazilhac, 1984-1989.
- Corbu (Claire) et Captier (Antoine) - *L'héritage de l'abbé Saunière*. Bélisane, Cazilhac, 1985.
- Catalogue des galeries du Grand Palais - *Nicolas Poussin*. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994.
- Descadeillas (René) - *Mythologie du trésor de Rennes*, Académie des Arts et Sciences, Carcassonne, 1974 (rééd. Collot, Carcassonne, 1991)
- Descadeillas (René) - *Notes sur Rennes le Château et l'abbé Saunière*, 1967 (édité en première partie des « Archives de l'abbé Saunière* ». Pégase, Villeneuve-de-la-Raho, 1997).
- Doumergue (Christian) - *Marie Madeleine la reine oubliée*, tome 1 et 2. Lacour, Nîmes, 2004.
- Félibien (André) - *Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1688.
- Ferté (Patrick) - *Arsène Lupin supérieur inconnu*. Editions Guy Trédaniel, Paris, 1992.
- Jarnac (Pierre) - *Les archives du trésor de Rennes le Château*. Bélisane, Cazilhac, 1988.

- Lacouture (Jean) - *Les Jésuites*. Seuil, Paris, 1991.
- Meyer (Jean-Claude) - *L'AA de Toulouse devant les serments, 1790-1801*.
- Montaiglon « Lettre de Louis Fouquet à Nicolas Fouquet », in *Archives de l'art Français*, 2e série (1862), p.266-309.
- Panofsky (D'Erwin) - *Et In Arcadia Ego*. Friedenauer Presse, 1931.
- Revue des Deux-Mondes*, LXXXIXe année, 5^e période, 1909.
- Revue historique de Toulouse*, n°111, année 1945, Institut Catholique de Toulouse.
- Sède (Gérard) - *L'or de Rennes*. Julliard, Paris, 1967.
- Sède (Gérard) - *Rennes le Château*. Robert Laffont, Paris, 1988.
- Stanic (Milovan) - « Poussin la beauté de l'énigme » Jean-Michel Place, in la *Revue d'Esthétique*, année 1994.
- Thuillier (Jacques) - *Poussin*. Flammarion, 1994.
- Voyer D'Argenson (Marc René de) *Annales de la Compagnie du Saint Sacrement*, publiées et annotées par le R.P. dom H. Beauchet-Filleau, Marseille, 1900.

Origines iconographiques

(p.12)

Pierre tombale carolingienne

Gravure de Purlat.

in *Bulletin de la société d'études scientifiques de l'Aude*, année 1905.

(p.15)

Contrat entre Giscard, peintre-statuaire de Toulouse et l'abbé Saunière,

concernant la les statues de l'église de Rennes-le-Château

(collection Corbu-Captier).

(p.20 et p.43)

Guercino, *ET IN ARCADIA EGO*

Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

© Archivio fotografico Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano.

(p.21 et p. 45)

Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie*, gravure de la première version, in John Boydell :

The Sheperds in Arcadia

(tableau original conservé dans la collection Devonshire, à Chatsworth, Derbyshire).

© Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographies

16° Fol. T. 3-2, p. 99. B. 157239.

(p.22, p. 26 et p. 45)

Nicolas Poussin, *Les bergers d'Arcadie dit aussi* : « *Et in Arcadia Ego* ».

INV7300. Paris : Musée du Louvre.

(c) Photo Réunion des Musées Nationaux, Paris. ©René-Gabriel Ojéda.

Clichés paysage (p.26) : Daniel Dugès.

(p.25)

Nicolas Poussin, *Orphée et Eurydice*.

INV7307. Paris : Musée du Louvre.

(c) Photo Réunion des Musées Nationaux, Paris. ©Daniel Arnaudet.

(p. 27)

Jean Dughet, *Le Temps délivre la Vérité*, gravure

© Bibliothèque Nationale de France. Département Estampes et Photographie,
DA-J6-FOL/t.3-2, pp.65-B-37947.

(p. 29 et p. 43)

La Fontaine de Fortune. Collection particulière. D.R.

(p.32)

« Dalle de grés, couchée au cimetière de Rennes-le-Château,
tombe de Dame Hautpoul-Blanchefort »

Eugène Stublein, *Pierres gravées du Languedoc*, Limoux, 1884, planche XXII.

(p.40)

Nicolas Poussin, *A Bacchanalian Revel before a Term of Pan*.

© National Gallery. Picture Library, St Vincent House, London WC2H 7HH.

(p.41)

Nicolas Poussin, *The Birth of Venus*. The George W. Eltkins Collection, 1932.

© Philadelphia Museum of Art, P.A. 19130 (United States).

(p.42)

Nicolas Poussin, *El Parnasso*.

© Museo Nacional del Prado, 28014 Madrid, España.

(p.42)

Nicolas Poussin, *Moses striking the Rock*, 1649.

© Musée de L'Hermitage, St Petersburg, 190000, Russie.

(p.44)

La Tristesse de Lancelot, enluminure.

© Bibliothèque Nationale de France, section Arsenal, ARS MS 3479, A89/441.

(p.45)

Les pauvres aidant Jésus, gravure.

Manuscrit, fol.205v-206 r.

Origine : Sotheby's manuscripts sale 9 décembre 1974, lot. 63.

© University of London, Courtauld Institute of Art Conway, Library, London, WC2R
ORN.

(p.47)

Bernard Picart, *Souvenir de la mort au milieu des prospérités*, gravure.

© Bibliothèque Nationale de France. Département Estampes et Photographies,
ED-56, A-Fol., R-143105.

(p.48)

Portail de l'église de Rennes-le-Château. Plan en coupe de l'église et du jardin attenant.
Photo et document Daniel Dugès.

(p.49)

Registre paroissiale de Rennes-le-Château, années 1774-1790.

Origine : Archives Départementales de l'Aude, Carcassonne.

(p.51)

Nicolas Poussin, *Les aveugles de Jéricho dit le Christ guérissant les aveugles*.
INV7281. Paris, Musée du Louvre.

(c) Réunion des Musées Nationaux. ©René-Gabriel Ojeda.

(p.52)

Nicolas Poussin, *La femme adultère*.
INV7282. Paris : Musée du Louvre.

(c) Réunion des Musées Nationaux. © Droits réservés.

(p.53)

Station de l'ancien Chemin de Croix de Coustaussa (Aude).
Photo Daniel Dugès.

(p.54)

Nicolas Poussin, *Sacrement of Ordination*.
Catalogue Number : N G Loan.

© National Gallery of Scotland, The Dean Gallery, Edinburg, EH4 3 DS.

(p.55)

Sandro Botticelli, *Beweinung Christi*. Inv n° 1075.

© Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 80799 München, Germany.

(p.56)

Jaume Baço Jacomart, *La Cène*.

Localisation : Musée Catedralicio, Segorbe (Castellón), España. D.R.

(p. 59 et p. 60)

Supplice du Père Jean-Gabriel Perboyre.

Document et photo : Daniel Dugès.

(p.63)

Extrait d'une lettre de l'abbé Gazel.

(Collection Corbu-Captier).

Les documents non référencés proviennent du fonds personnel de l'éditeur.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN AVRIL 2006
DANS LES ATELIERS
DES PRESSES LITTÉRAIRES
À SAINT-ESTÈVE - 66240

D. L. : 2^e TRIMESTRE 2006
N° D'IMPRIMEUR : 20572

Imprimé en France

Numérisation réalisée par phenix 1717

Le 19 Avril 2013

Nicolas Poussin, célèbre peintre du XVII^e siècle, contemporain de Louis XIV, est-il venu à Rennes-le-Château ? Quel redoutable secret recèle cette toile les *Bergers d'Arcadie*, qu'il a peinte à l'apogée de sa gloire et qui lui a permis de s'élever au rang des maîtres du classique français ?



Daniel Dugès, chercheur obstiné et cryptographe aguerri, n'a pas craint de braver les tabous. Il lui a fallu, en effet, beaucoup d'abnégation pour suivre certaines pistes, qui se sont révélées le plus souvent sacrilèges, voire hérétiques.

L'énigme de Rennes-le-Château mérite-t-elle d'être résolue, fut-ce au prix de voir nos croyances voler en éclats ? L'auteur, en tout cas, n'affirme jamais sans preuves.

Professeur d'art plastique, Daniel Dugès est aussi conférencier. Il est l'auteur d'un CD Rom sur Montségur et a signé récemment un roman intitulé : *Le temps du laurier*.

ISBN : 2-9518752-7-4



Prix : 12 €



La dalle *Et in Arcadia Ego*