



**HAL**  
open science

“ Un aspect de la décoration intérieure des demeures  
parisiennes au temps de La Fontaine : le mythe d’Adonis  
”

Céline Bohnert

► To cite this version:

Céline Bohnert. “ Un aspect de la décoration intérieure des demeures parisiennes au temps de La Fontaine : le mythe d’Adonis ”. Le Fablier, 2004, Le musée imaginaire de La Fontaine, colloque de la Sorbonne et du Palais du Luxembourg (27, 28 et 29 mai 2004) organisé par Patrick Dandrey et édité par Guillaume Peureux, 15 (13), p. 45-55. 10.3406/lefab.2004.1097 . hal-01091097

**HAL Id: hal-01091097**

**<https://hal.science/hal-01091097>**

Submitted on 11 Apr 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Un aspect de la décoration intérieure des demeures parisiennes au temps de La Fontaine : le mythe d'Adonis

Céline Bohnert

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Bohnert Céline. Un aspect de la décoration intérieure des demeures parisiennes au temps de La Fontaine : le mythe d'Adonis. In: Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine, n°15, 2004. Le musée imaginaire de La Fontaine (27-29 mai 2004) pp. 45-55;

doi : <https://doi.org/10.3406/lefab.2004.1097>

[https://www.persee.fr/doc/lefab\\_0996-6560\\_2004\\_num\\_15\\_1\\_1097](https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2004_num_15_1_1097)

---

Fichier pdf généré le 20/11/2019

# UN ASPECT DE LA DÉCORATION INTÉRIEURE DES DEMEURES PARISIENNES AU TEMPS DE LA FONTAINE : LE MYTHE D'ADONIS

Parmi les salles du musée que nous imaginons et édifions autour de Jean de La Fontaine ces jours-ci, un espace pourrait être consacré aux amours de Vénus et d'Adonis. Conservant au centre de cette pièce fictive le manuscrit de l'*Adonis* que Fouquet a fait richement orner et calligraphier, comme point de départ, motif et horizon de l'étude, nous laisserions pourtant à l'arrière-plan la littérature et les images qu'elle fait naître pour les représentations réelles qui se trouvaient à Paris au moment où La Fontaine offrit son poème à Fouquet, puis où il l'inséra successivement dans l'édition des *Amours de Psyché* (1669) et des *Fables* (1671)<sup>(1)</sup>. Il ne s'agit pas ici de chercher une source picturale à ce poème ou de réveiller dans une comparaison entre une œuvre particulière et l'idylle héroïque le *paragone* des arts, pourtant cher à La Fontaine : car rien n'indique aujourd'hui que son *Adonis* s'adosse à un tableau ou une série de tableaux, que ce soit pour s'en inspirer, comme Saint-Amant a pu travailler son *Moyse sauvé* à partir des images de Poussin, ou dans un esprit de rivalité. On tentera plutôt de saisir quelques disparités ou affinités à la fois plus lâches et plus intimes, qui sont celles d'une époque, d'un esprit, d'un goût, d'une inspiration mythologique commune, dans un siècle où, entre autres exemples de convergence, les lectures à la mode, comme la *Jérusalem délivrée* et l'*Aminte* du Tasse, offrent aux peintres et aux ornemanistes des sujets maintes fois exploités<sup>(2)</sup> et où, symétriquement, Poussin n'a pas dédaigné de qualifier ses tableaux mythologiques de "poésies".

Il nous a semblé que l'étude des décors des demeures parisiennes au XVII<sup>e</sup> siècle permettrait de cerner au plus près ce qu'a pu être le goût du public pour le mythe d'Adonis dans sa dimension picturale. Il sera souvent délicat de tirer des conclusions générales à partir de ces intérieurs : en l'absence de documents et des tableaux eux-mêmes parfois, nous

en serons souvent réduits aux hypothèses, nourries des traces éparses qui nous sont parvenues. Nous essaierons néanmoins de dégager la singularité du traitement du mythe dans les intérieurs français, en rapport avec l'évolution d'un arrière-fond littéraire.

Nous nous arrêterons dans un premier temps aux décors qui ne font que mentionner Adonis ; puis, invités par Vouet chez le président Jean Perrault, pour qui il a peint le mythe en un cycle complet, nous tenterons de dégager les singularités de son cabinet, avant d'achever ce parcours au Trianon de marbre, à la toute fin du siècle.

Avant de pénétrer dans les maisons parisiennes, il faudrait évoquer leurs antécédents et le traitement du mythe dans les décors italiens du siècle précédent.

- 
- (1) *Adonis*, reproduction en fac-similé du manuscrit original, publié avec une introduction par Jean Cordey, Paris, F. Le. François, 1931. In-fol, 32-XVIII-39 p. ; le manuscrit original se trouve à la Bibliothèque du Petit Palais, ms. Idut00 327 ; *Les Amours de Psyché et Cupidon [et Adonis, poème]*, Paris, C. Barbin, 1669. In-8°, pièces liminaires, 500 p. ; *Fables nouvelles et autres poésies*, Paris, Cl. Barbin, 1671.
  - (2) *Jérusalem délivrée* par Vouet au château de Chessy, selon J. Thuillier (Vouet, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 6 novembre 1990-11 février 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 117) ; *Godefroy de Bouillon refusant la couronne de Jérusalem à l'hôtel de Chevreuse* par Vignon ; l'*Aminte* par Errard, Lemaire, Perrier, Hyacinthe et Mignard à l'hôtel de Senneterre (Jean-Paul Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, Le Temps, 1967, p. 237, n. 45). Il faut y ajouter un Renaud assis auprès d'Armide dans les délices de l'île enchantée par Louis Testelin chez le commandeur de Jars, près de la porte de Richelieu (E. Soulié et alii, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture...*, Paris, F. de Nobele, 1968 (reprint.), p. 218).

En Italie, c'est une image suggérée par l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna<sup>(3)</sup>, une scène dont le maniérisme a séduit Marino<sup>(4)</sup>, qui a été le plus fréquemment retenue pour les décors : Vénus, qui accourait vers Adonis menacé par Mars, se pique le pied à une rose ; la fleur, qui était blanche jusqu'alors et que le sang de la déesse teinte de rouge, s'empourprera désormais lors de la célébration annuelle de la mort d'Adonis et sera consacrée à la déesse. À Rome, on trouve cette scène à la Stufetta du Cardinal Bibbiena au Vatican, par Giulio Romano ou Raphaël, peinte à fresque sous le titre de *Vénus extrayant une épine de son pied*<sup>(5)</sup> ainsi qu'à la Villa Giulia par Taddeo Zuccari (*Cupidon soignant Vénus blessée au pied*) ; à Bologne, au Palais Albergati, par Angelo Michele Colonna (*Vénus et la Rose*) ; dans la Salle de Psyché au Palais du Té, enfin, elle est peinte par Giulio Romano<sup>(6)</sup>.

Parmi les autres apparitions du mythe dans les intérieurs italiens, figure la *Stanza di Adone* à Monterotondo, où Siciolante a entièrement décoré l'une des salles de l'étage noble à partir de l'histoire d'Adonis, traitée en quatre épisodes et reliée implicitement à des couple similaires, où une déesse protège un mortel, par les encadrements des fresques, mettant ainsi au service de la famille des Orsini de Monterotondo le mythe et ses sources, dans une construction érudite qui s'appuie sur Ovide et les anciens mythographes<sup>(7)</sup>.

Le mythe a ainsi prêté ses couleurs à des événements réels<sup>(8)</sup> ou à l'exaltation des vertus d'une ancienne famille romaine, mais il s'est surtout révélé comme un mythe floral, donnant sa dimension poétique et amoureuse à la rose, fleur de Vénus, et symbolisant le cycle naturel de mort et de résurrection des saisons et des plantes à travers l'anémone.

## Du mythe floral à l'épisode amoureux

### a. Choix d'un nouvel épisode du mythe

On dispose de quatre allusions au mythe d'Adonis dans les décors français au XVII<sup>e</sup> siècle : dans les années 1630, un ovale dû à Vouet et dont on s'accorde à penser qu'il se trouvait au château de Chilly et deux tableaux dans une galerie peinte par Jacques Blanchard pour Louis Le Barbier, pour un hôtel situé quai des Théatins ; une antichambre dans ce qui n'était pas encore l'hôtel de Lauzun, réalisée par Michel Dorigny entre 1655 et 1660 pour Charles Gruyn autour de Vénus fait également apparaître le héros ; Louis de Boulogne, enfin, peignit un plafond pour Mme de Ménéstrel, mentionné par Guillet de Saint-Georges comme la dernière œuvre du peintre. Or le seul de ces tableaux qui nous soit parvenu est celui de Dorigny, qui se trouve encore quai Bourbon. En revanche, on n'a qu'une gravure de l'ovale de Chilly, qui semble proche d'un tableau de Vouet conservé au musée de l'Ermitage. Plus faible encore est la trace laissée par la galerie Blanchard : on ne

possède aujourd'hui qu'une liste des sujets, donnée par Dézallier d'Argenville dans la seconde édition de son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. Du plafond peint par Boulogne en 1674, enfin, on ne connaît que le titre et la date<sup>(9)</sup>.

Malgré ces lourdes lacunes, il est raisonnable de penser que tous donnaient à voir, peu ou prou, la même scène. Vouet et Dorigny ont en effet représenté le couple enlacé et sur le point de se défaire, Adonis courant vers sa mort. Pour Blanchard, il n'aurait pas été bien cohérent que dans un ensemble où s'entremêlent enlèvements et rencontres mythologiques, le peintre ait inséré autre chose que le moment de l'amour heureux ou celui qui le suit immédiatement et en est comme la pointe extrême, où Adonis quitte les bras de la déesse ; Dézallier d'Argenville signale d'ailleurs deux fois le couple, Blanchard a probablement représenté l'une et l'autre. Et si nous n'avons aucun renseignement sur le *Vénus et Adonis* de la chambre de Mme de Ménéstrel, la formulation même et l'absence de spécification ne laissent-elles pas entendre que la réalisation de Louis de Boulogne ne s'éloignait pas de ce que les contemporains de Guillet de Saint-Georges entendaient immédiatement sous ce titre ? Or c'est bien l'image du couple que les tableaux de chevalet consacrés au mythe brosent dans leur immense majorité au XVII<sup>e</sup> siècle.

- 
- (3) F. Colonna, *Hypnerotomachia*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L. A. Ciapponi, Editrice Antenore, Padova, 1980, I, XXIV, p. 363 sq.
  - (4) G. Marino, *Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, III, 66-67, p. 159 et III, 154-161, p. 181-183.
  - (5) Détruite, elle est connue par une gravure de Marco Dente da Ravenna, peut-être d'après une copie de Marcantonio Raimondi.
  - (6) La naissance et la mort du jeune homme n'ont été représentées qu'une fois chacune, et le couple à trois reprises : Villa Peluca, Gabinetto H, 1524, Bernardino Luini, *La Naissance d'Adonis* ; Stufetta du Cardinal Bibbiena, Vatican, Giulio Romano ou Raphaël, fresque, *Vénus et Adonis* ; Florence, Palazzo Vecchio, Salle des Éléments, Giorgio Vasari, *Adonis et Vénus*, fresque, 1555-56, exécutée par Cristofano Gherardi ; Palazzo del Sodalizio dei Picensi, Loggia di Orsini, *Adonis*, fresque, 1594-1595 ; le Dominiquin, *La mort d'Adonis*, fresque, Palais Farnese, Loggia del Giardino, 1603-1604. Nous n'incluons pas la Camera di San Paolo, du Corregge (c. 1519), puisque E. Panofsky montre qu'il doit s'agir plutôt d'une allégorie de la vertu (*La Camera di San Paolo du Corregge à Parme*, Paris, Hazan, "Collection 35/37", 1996, p. 89).
  - (7) Étudié par Cristina Ilari, "Il Mito di Adone nel Palazzo Orsini di Monterotondo", *Storia dell'Arte*, 1992, n°74, p. 25-47.
  - (8) Selon Erwin et Dora Panofsky, "Iconography of the galerie François I<sup>er</sup> at Fontainebleau", *Gazette des beaux-arts*, sept. 1958, p. 113-177, la *Mort d'Adonis* de Rosso Fiorentino dans la galerie François I<sup>er</sup> représente la mort du dauphin, survenue en 1536.
  - (9) Jacques Thuillier, *Vouet*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 6 novembre 1990-11 février 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 77 et p. 124. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, Paris, De Bure, 1762, t. 4, p. 53. E. Soulié, *op. cit.*, t. 1, p. 204.

Ainsi, les amateurs et les financiers français, qui connaissaient les fresques italiennes mentionnées plus haut, par la gravure et la tapisserie, et parfois les avaient vues dans leurs voyages, n'ont-ils pas voulu avoir chez eux la scène issue de Colonna, qui avait séduit les ornemanistes italiens mais a dû leur rester étrangère<sup>(10)</sup>. De manière générale d'ailleurs, les peintres français de cette époque ne semblent pas s'intéresser outre mesure à la métamorphose, à l'exception notable de Nicolas Poussin, toutefois.

S'opère donc un changement de paradigme, lié au déplacement d'accent de la dimension florale à la dimension amoureuse du mythe d'Adonis: le jeune homme, aperçu dans les bras de sa divine maîtresse, ne trouve plus sa place au sein d'ensembles végétaux, il s'inscrit désormais parmi les mille et uns épisodes des amours des dieux, et ce, paradoxalement, au moment où fleurs et paysages commencent à être goûtés en peinture, avant de connaître le succès que l'ont fait à la toute fin du siècle<sup>(11)</sup>. Cette sélection met à distance par contrecoup les sources érudites du mythe pour ne retenir parmi les textes que la version ovidienne, vue, nous y viendrons, à travers le prisme de l'école vénitienne.

Elle éloigne également la gravure, qui fournissait pourtant des modèles aux ornemanistes de la Renaissance. Pour la naissance d'Adonis par exemple, deux décors berrichons des années 1550 et 1580<sup>(12)</sup>, ainsi peut-être que la *Stanza di Adone* déjà évoquée, s'inspirent directement des gravures de Bernard Salomon dans l'édition des *Métamorphoses illustrées* de 1557. Simon Vouet lui-même semble s'être appuyé sur cette gravure: une tenture représentant la naissance du héros, et qui a dû être tissée d'après un tableau du cabinet que nous étudierons dans un instant, place en effet Myrrha de dos pour la première fois, imposant une retenue que Dézallier d'Argenville louera un siècle plus tard. Le graveur des *Métamorphoses en rondeaux* de Bensérade, S. le Clerc, s'en souviendra<sup>(13)</sup>. La représentation de cette scène rare, qui lie étroitement l'ensemble à sa source latine et aux gravures qui l'illustraient à la Renaissance, confirme ainsi le rôle de passeur de siècle occupé par Vouet, jusqu'à une date relativement avancée, puisque le cabinet évoqué n'a pu être peint avant 1641<sup>(14)</sup>. Elle souligne également le choix opposé de ses contemporains, de qui ces illustrations devaient être connues, mais qui s'en sont désintéressés.

#### **b. La représentation d'Adonis s'inscrit en outre dans une tradition qui semble moins littéraire que picturale: influence de Titien et de la peinture vénitienne sur le traitement du mythe.**

Plus encore, si les *Métamorphoses* d'Ovide servent bien d'arrière-fond à l'évocation française du mythe, les peintres semblent s'inspirer moins du texte lui-même que de sa mise en œuvre picturale



Simon Vouet, 1642. Vénus et Adonis.

par leurs prédécesseurs italiens, dans des tableaux de chevalet cette fois. La démarche semble moins d'érudition que d'émulation, et Titien et Véronèse sont bien les grands modèles avec qui les peintres rivalisent. Cela pourrait être le cas pour l'ovale de Vouet à Chilly, et plus encore pour le tableau de

- 
- (10) L'œuvre de Colonna, qui par ailleurs était traduite, a pourtant influencé les écrivains français, La Fontaine notamment. Voir B. Donné, *La Fontaine et la poésie du songe. Rêve, rêve et allégorie dans Les Amours de Psyché*, Paris, Honoré Champion, 1995, en particulier p. 246-251.
- (11) Voir notamment Alain Mérot, *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Promeneur, 1990, p. 99 sq.
- (12) Chareil-Cintrat et Villeneuve-Lembron: voir François Enaud, "Peintures murales de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle découvertes au château de Villeneuve-Lembron (Puy-de-Dôme)", *L'Art de Fontainebleau*, Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau, études réunies et présentées par André Chastel, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1975, p. 185-197.
- (13) Isaac Bensérade, *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux imprimés et enrichis de figures par ordre de sa Majesté...*, Paris, Imprimerie royale, 1676, p. 344. Il est remarquable que le Clerc ait choisi d'illustrer par la naissance d'Adonis le rondeau consacré à Myrrha, qui n'évoque pas l'enfant.
- (14) C'est en effet la date de la mort de Mme Le Barbier, donnée par J. Thuillier, *Jacques Blanchard. 1600-1638*, Rennes, Musée des beaux-arts de Rennes, 1998, p. 168; il ne donne pas la date de la mort de son mari, à laquelle Perrault a dû acheter l'hôtel, et que nous n'avons pu trouver.

Dorigny à l'hôtel de Lauzun. La pose de Vénus, les mouvements opposés des corps des amants qui se prolongent l'un l'autre, la position assise de la déesse, suppliante négligée, posée comme inférieure au jeune mortel qui est debout et s'éloigne évoquent directement les maîtres vénitiens. La citation est si fidèle à l'hôtel de Lauzun, pour la position de Vénus en particulier, qu'on peut supposer une demande expresse du propriétaire, Gruyn des Bordes ; mais Dorigny s'est également souvenu d'un tableau de chevalet de son maître, dont il reprend l'harmonie colorée<sup>(15)</sup> : la déesse est assise sur une étoffe gris bleuté et ses reins sont ceints d'une draperie d'un bleu pâle, soulignant la blancheur de sa chair, tandis que son amant, dont la peau est plus foncée, est pris dans une draperie orangée, intensifiée par le drap pourpre sur lequel il était assis. Le délicat contraste entre la carnation de la déesse et celle du chasseur, qui se trouvait déjà dans le tableau de Titien, semble avoir été goûtée; elle sera louée par Félibien<sup>(16)</sup>. Pourtant, le goût pour Titien qui se manifeste ici est moins le fait d'un amateur de peinture, puisque Charles Gruyn des Bordes n'a jamais été un collectionneur, que la traduction et le témoignage d'une mode. La décoration des autres pièces vient appuyer cette impression: le deuxième étage, en particulier, installe de pièce en pièce l'image d'un propriétaire à la recherche de reconnaissance par la mise en scène d'un faste croissant de la grande salle au petit cabinet, mais également par la distribution de signes d'appartenance à une culture qui est celle de la cour et des grands financiers dont Fouquet est alors le prince. Les deux dernières salles de l'appartement du deuxième étage, la chambre et le cabinet, s'orientent ainsi, dans un écrin de boiseries dorées, de motifs en vogue dans les années 1650, et que l'on retrouve à Vaux aussi bien qu'au Louvre: les grotesques dessinant des sirènes, par exemple, ou le sommeil répandant ses pavots, dont la version de Le Brun pour Fouquet a été chantée par La Fontaine. Adonis et Vénus viennent se fondre dans cet ensemble, adoptant une attitude alanguie, moins tendue que dans le tableau de Titien, plus amoureuse.

Le tableau de Dorigny pour l'hôtel de Lauzun est l'incarnation mondaine d'un goût général dont on trouve également trace chez les collectionneurs, grâce à qui l'on pouvait admirer à Paris plusieurs *Vénus et Adonis* du Titien : dans les années 1670, Monsieur le Grand et le marquis de Sourdis en possédaient chacun un, selon les indications de Félibien<sup>(17)</sup>, et l'inventaire après décès de La Vrillière mentionne en 1681 un *Vénus et Adonis dans un paysage*, "manière du Titien, prisé trois cent livres". Le fait que ce tableau soit un "à la manière de" et non un original, loin de gêner l'amateur, relève au contraire la valeur marchande de la toile, illustrant l'attachement des contemporains à cette école. Le célèbre collectionneur possédait également un *Vénus et Adonis* alors attribué au Tintoret. Plus tôt dans le siècle, à la fin des années 1630, le maréchal de Créquy avait déjà fait admirer un *Vénus et Adonis*

de Véronèse<sup>(18)</sup>, de même que Du Houssay, chez qui se trouvait en 1644 le *Vénus et Adonis* de Véronèse qui est aujourd'hui à l'Art Museum de Seattle<sup>(19)</sup>. Les peintres français n'avaient donc besoin ni de faire le voyage en Italie ni de consulter les nombreux recueils de gravures qui diffusaient en Europe les œuvres des peintres vénitiens pour connaître et admirer à Paris différentes versions de ce sujet.

Tournant le dos aux élaborations littéraires ou du moins érudites du mythe et se dégageant des premières illustrations gravées qui les accompagnaient, les peintres choisissent de s'inscrire dans une tradition picturale dont ils avaient de nombreux éléments sous les yeux à Paris. Le mythe d'Adonis en devient une image plaisante de l'amour, parmi d'autres, une vignette, dégagée de la continuité linéaire du mythe comme du fourmillement savant et d'une poésie toute différente qu'on avait pu voir dans l'Italie de la Renaissance.

### c. Ce changement de paradigme et l'éloignement par rapport aux sources érudites transforme en profondeur la nature des ensembles mythologique et le statut des images qui les composent.

Le mythe semble en effet s'offrir à l'œil comme un élément au sein d'ensembles qui ne sont plus liés par une démonstration ou un sens intrin-

(15) Jacques Thuillier, *Vouet*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 6 novembre 1990-11 février 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 324, n°57, *Vénus et Adonis*, Malibu, Paul Getty. L'orangé et le rouge sont également les couleurs du jeune homme dans le tableau de l'Ermitage (Louis Demonts, "Les Amours de Renaud et d'Armide, décoration peinte par Simon Vouet pour Claude de Bullion", *Bulle tin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1913, p. 170).

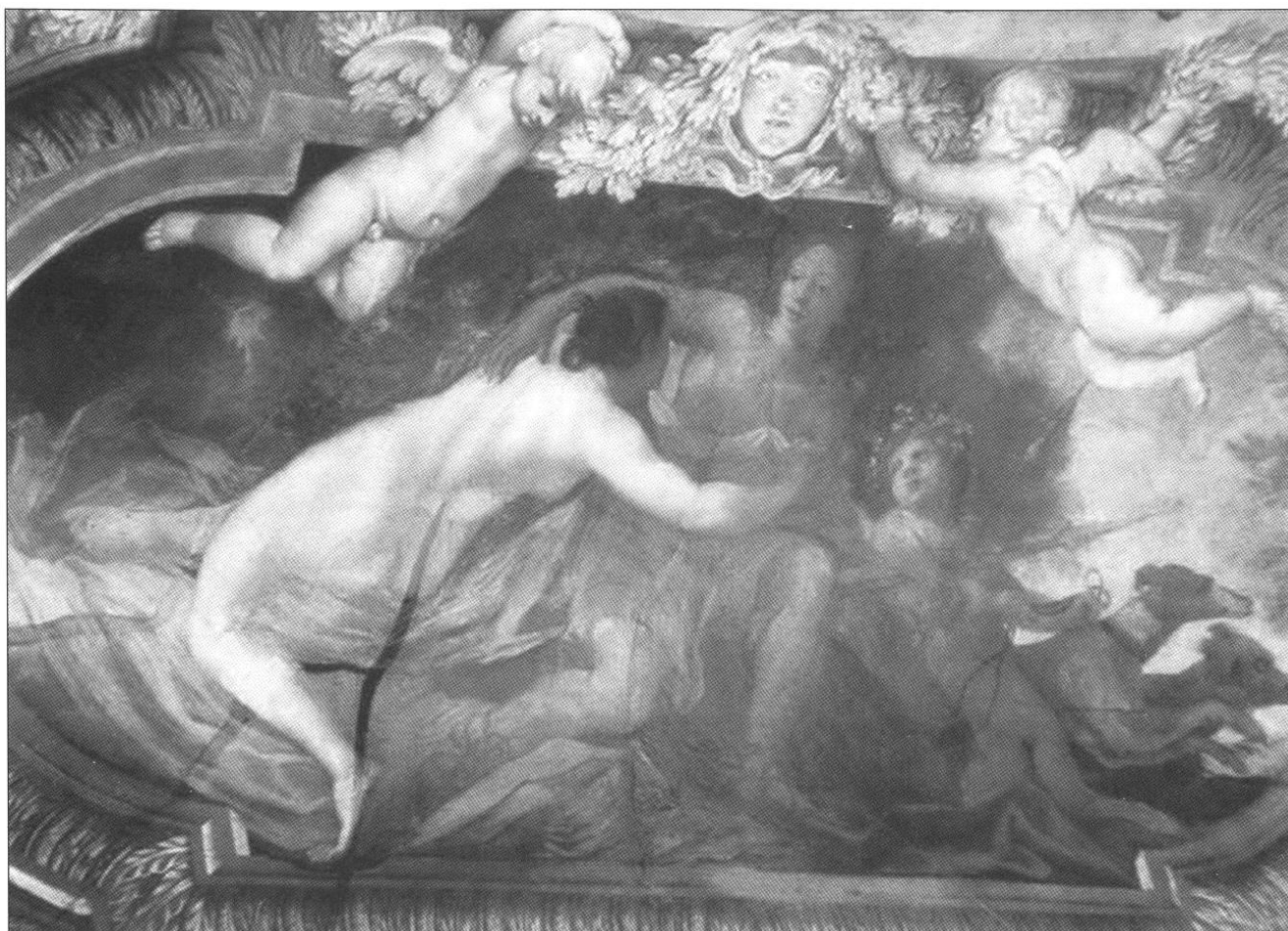
(16) A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Genève, Minkoff reprint, 1972, II, 3, p. 39 (Paris, Pierre Le Petit, 1672) : "La plus grande perfection dans la Peinture luy repartis-je, c'est de faire que toutes les qualitez du corps conviennent à la personne qu'on veut représenter, soit dans la force des membres, soit dans la couleur de la chair. Par exemple (...) dans celuy du Titien, qui est à l'Hostel de Sourdis, où Venus retient Adonis. Car si vous remarquez le Coloris de cette Déesse, vous y verrez une grande tendresse, & dans celuy du Chasseur vous y reconnoistrez comme un homme moins délicat, & qui s'adonne aux exercices penibles, doit avoir la chair de haute couleur".

(17) André Félibien, *op. cit.*, III, 5 (1679), p. 70 et II, 3 (1672), p. 39.

(18) Sabine Cotté, "Inventaire après décès de Louis Phélypeau de La Vrillière", *L'Art à l'époque du cardinal de Richelieu, Archives de l'art français*, t. XXVII, 1985, p. 89-100, n°164. Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collection et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 171. Jean-Claude Boyer et Isabelle Volf, "Rome à Paris: les tableaux du maréchal de Créquy (1638)", *Revue de l'art*, n°79, 1988, p. 22-41.

(19) A. Schnapper, *id.*, p. 176 ; T. Pignatti et F. Pedrocchio, *Véronèse, catalogue complet*, Paris, Bordas, 1992, p. 244, n°167. Signalons en outre que Mazarin avait commandé au Guerchin un *Vénus et Adonis* en 1646 pour faire pendant au *Céphale et Procris* du même artiste, offert par Anne d'Autriche ; en 1655, il s'appropriait à les faire accrocher ensemble dans une petite galerie du Palais Mazarin (*ibid.*, p. 210).





Michel Dorigny, 1657. Vénus et Adonis, hôtel de Lauzun.

sèque que le spectateur attentif, devenu lecteur, devrait déchiffrer, pas plus que comme une suite d'épigrammes destinées à satisfaire son argutezza<sup>(20)</sup>. La galerie de Blanchard, le salon de Vénus de Dorigny se donnent au contraire comme des ensembles lâches, unifiés seulement par une communauté de registre – la mythologie – et de sujet – l'amour – qui semble moins un thème à développer et construire, que le prétexte à un type particulier de représentation. Se forment alors des constellations amoureuses, des myriades virevoltante de corps dénudés, sertis dans de riches ou légers drapés, parés de la manière et des couleurs d'un peintre.

En témoigne la constitution de la tenture dite des *Amours des dieux*, où Adonis trouve place, réalisée à partir de divers décors peints par Simon Vouet et rassemblés en une suite disparate, ainsi que le souligne Denis Lavalle :

De ce fait, le manque de cohérence de la quatrième tenture d'après Vouet qui soit connue, *Les Amours des Dieux*, ne manque pas de surprendre. Le peintre, il est vrai, ne chercha point à rappeler un décor précis (...) mais présenta plutôt quelques-unes de ses réflexions autour d'une iconographie permettant toutes les variations formelles.<sup>(21)</sup>

Le principe de constitution de cet ensemble est si souple qu'il est même difficile d'en reconstituer les composantes. Il est d'ailleurs possible que ce titre d'*Amours des dieux* ait recouvert des tentures de compositions variées, phénomène qui semble bien rare, sinon unique<sup>(22)</sup>.

Nous avons ici un exemple extrême de composition par juxtaposition de vignettes, équivalent pictural et visuel de l'instant plutôt même que de l'épisode, où l'importance de l'histoire et son épaisseur temporelle semblent s'estomper au profit des délices de l'évocation érotique et du plaisir intellectuel de la poésie mythologique. La tenture se donne dans une certaine gratuité, dans la gaieté du moins d'une compilation souple et visant le plaisir.

(20) Marc Fumaroli, "la Galeria de Marino et la Galeria Farnèse", *L'École du silence, le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 37-51.

(21) Dans Jacques Thuillier, *op. cit.*, p. 500.

(22) *Ibid.* p. 501 et Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins 1600-1900*, Paris, Hachette, 1903-1923, vol. 1, p. 335-346.

On se souvient d'ailleurs que le Vénus et Adonis du Titien a lui-même été peint à l'intention de Philippe II pour faire pendant à sa Danaé et présenter ainsi deux facettes du corps féminin offert à l'œil dans sa nudité idéale et sensuelle<sup>(23)</sup>. Le camerino devait par là, selon le souhait du peintre, devenir la plus belle pièce du palais du souverain, à condition que celui-ci y accrochât "tous ses tableaux libertins"<sup>(24)</sup>. L'unité des diverses pièces mythologiques ainsi assemblées, composées même pour être présentées ensemble, se faisait autour du motif pictural du nu et de ses séductions, dans un ensemble visant le plaisir des sens. Ce phénomène de composition par vignettes, qui n'interdit pas, dans le cas de Titien, une épaisseur érudite, est bien le même, pensons-nous, que l'on trouve dans les ensembles mythologiques de Blanchard et, peut-être, de Dorigny.

Jacques Thuillier souligne d'ailleurs à propos d'un *Angélique et Médor*

qu'en fait Blanchard (...) cherche moins à illustrer un texte qu'à en tirer prétexte à un tableau qui offre aux yeux une scène gracieuse et sensuelle. Rien n'assure qu'il ait été beaucoup plus à l'aise dans la mythologie et la poésie romanesque que la plupart de nos contemporains, et plus soucieux d'en respecter la lettre. Il est clair que dans ce tableau l'histoire compte peu : il s'agissait d'abord et essentiellement, comme dans la *Flore*, d'un beau nu féminin<sup>(25)</sup>.

Les univers poétiques d'Ovide d'une part et du Tasse et de l'Arioste de l'autre semblent par là pouvoir se rejoindre et presque se fondre dans une vision arcadienne des couples enlacés : c'est ce que suggère la liste des sujets de la galerie Blanchard donnée par Dézallier d'Argenville, où Renaud et Armide ainsi qu'Angélique et Médor trouvent place aux côtés de Vénus et Adonis<sup>(26)</sup>.

Ainsi, le mythe d'Adonis en est-il réduit au statut d'apparence séduisante, charmeresse, de vignette ou de surface offrant la sensualité de ses couleurs et de ses formes, dans une fête de la galanterie, avant le siècle des fêtes galantes.

#### d. Le tout relèverait-il d'un goût et d'une manière galante d'habiter ?

Le terme de galanterie n'entre pas tout à fait au hasard dans le cadre de l'analyse: le goût pour la scène si répandue du mythe de Vénus et Adonis pourrait bien être le fait de la société galante et prendre place, nous semble-t-il, dans cet art galant d'habiter que suggère Furetière dans son article "galant": "qui sait vivre, qui sait bien choisir et recevoir son monde"<sup>(27)</sup>. L'Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris d'Henri Sauval, rédigé autour de 1550, relaie cette définition ; voici son appréciation de l'hôtel de Jars :

Je demeure d'accord que la galerie vis-à-vis, qui

regne le long du premier étage de l'aile droite, en est beaucoup plus claire, & plus plaisante, & que trois ou quatre petits appartemens degagés (...) en sont plus galants & plus agreables, puisque des fenêtres on decouvre des plaines, des marêts, des valons, & des colines (...).<sup>(28)</sup>

Une composante visuelle du mythe se retrouve dans cette description de Sauval comme dans les tableaux. Il s'agit du cadre pastoral, arcadien, ici aperçu par les fenêtres d'un hôtel et où se rejoignent là, dans une même clôture heureuse le personnel de la mythologie amoureuse et celui de l'épopée italienne, que les galants se donnent pour projections tutélaires. S'y ajoutent l'abandon des corps, le sommeil alanguiné des beaux endormis, les faveurs d'une déesse amoureuse accordées à un mortel, les nudités divines enfin : tout ceci fait que le mythe d'Adonis a pu figurer en bonne place dans l'imaginaire de la civilisation galante.

Il faudrait nous placer ici sous l'égide de Mme de Rambouillet, dont la chambre bleue, précisément, était décorée d'un *Vénus et Adonis*, le seul tableau mythologique qui y soit mentionné par les

(23) "Et parce que la Danaé que j'ai envoyée à Votre Majesté se voyait toute de devant, j'ai voulu dans cette autre poésie changer et lui faire montrer la partie contraire afin que le *camerino*, où elles doivent se trouver, soit plus gracieux à regarder", *Tiziano: le lettere*, Cadore, 1977, p. 171 ; la traduction est donnée dans David Rosand, "Transformation: impulsion ovidienne et structure picturale", *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par l'université de Montréal et le Service culturel du musée du Louvre les 3 et 4 février 1995, sous la direction de Françoise Siguret et Alain Laframboise, Paris, Klincksieck et musée du Louvre, 1996, p. 182.

(24) David Rosand, *ibid.*, p. 182.

(25) Jacques Thuillier, *Jacques Blanchard. 1600-1638*, Rennes, Musée des beaux-arts de Rennes, 1998, n°57, p. 190. Le tableau est entré dans les collections du Metropolitan Museum of Art de New York, où il se trouve aujourd'hui, sous le titre *Vénus et Adonis* ; il était gravé sous le titre actuel au XVIII<sup>e</sup> siècle. H. Sauval affirmait déjà à propos de Blanchard : "Il n'a jamais passé pour un bon Ordonnateur ni pour un bon Historien ; mais en recompense, on remarque dans tous ses ouvrages une facilité de pinceau, & une liberté incroyable ; on y reconnoît qu'il a affecté particulièrement de donner à son coloris l'amour & la grace qu'on admire aux tableaux du Titien. Quelques-uns tiennent qu'il a approché de cet original ; qu'il est impossible de voir rien de plus tendre, de plus délicat, de plus amoureux, de plus rond, de plus vrai que ses figures ; & que si elles étoient plus correctes, elles seroient plus accomplies." (*Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris*, Paris, Charles Moette et Jacques Chardon, 1724 (Genève, Minkoff Reprint, 1973), vol. 2, p. 194). Ceci pourrait nuancer les réticences de J. Thuillier quant aux sujets donnés par Dézallier d'Argenville pour la galerie Blanchard (J. Thuillier, *id.*, p. 169).

(26) Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, Paris, De Bure, 1762, t. 4, p. 53.

(27) Cité par Alain Mérot, *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Promeneur, 1990, p. 20 ; "En ce sens, écrit Alain Mérot, un décor réussi, au même titre qu'une promenade, qu'un festin, ou qu'un poème, est une « galanterie »".

(28) Genève, Minkoff Reprint, 1973, vol 2, p. 204.



inventaires de 1652 et 1666. Or on se souvient de l'importance, saluée de Sauval à Tallemant, du rôle de Mme de Rambouillet dans l'organisation et la décoration de son hôtel. Nous n'avons pu en apprendre davantage sur ce tableau, dont les documents ne mentionnent que le prix, assez peu élevé, d'ailleurs<sup>(29)</sup>. On se prend à rêver pourtant que, dans des conversations faisant feu de tout bois, le tableau et sa fable ont pu prendre place.

## Le cabinet Vouet : Adonis ou l'amour chasseur

S'offrant comme un contrepoint aux représentations précédentes, qui étaient bien proches des tableaux de chevalet, le cabinet peint par Vouet pour le président Jean Perrault dans les années 1640 se construit entièrement autour du mythe d'Adonis, dont il élabore une version personnelle. Cette pièce se trouvait dans l'hôtel qui avait appartenu à Louis Le Barbier, quai des Théatins (aujourd'hui quai Malaquai), et que Perrault acheta à la mort de ce dernier. Mais là encore, les tableaux ont disparu, et seule une évocation rapide de Dézallier d'Argenville nous est parvenue. L'analyse ne peut être dès lors qu'un réseau de questions et d'hypothèses.

Selon le témoignage de l'historien,

Vouët a peint six morceaux dans l'ancienne maison du President Perault (sic) à Paris, ils sont dans une salle qui précède le salon de Blanchart (sic) : on y trouve l'histoire de Vénus & Adonis, Adonis né de Myrrha changée en arbre ; elle est debout, & le sujet est traité avec beaucoup de décence: Adonis poursuivant le sanglier, la toilette de Vénus, Adonis à la chasse avec des levriers, & Vénus qui le suit: la mort d'Adonis & Vénus désolée, le corps d'Adonis entouré de Nymphes & metamorphosé en fleurs<sup>(30)</sup>.

Il faut souligner d'emblée que cet ensemble, avant Trianon, est un hapax dans la décoration des demeures parisiennes : il est le seul à développer le mythe en un cycle complet. Vouet, qui a vécu quatorze ans en Italie (1613-1627) connaissait-il le palais romain des Orsini que nous évoquions en commençant ? A-t-il voulu reprendre l'idée de la glorification d'un mécène ou d'une famille, comme l'avait fait Siciolante pour les Orsini, au profit de son commanditaire ? Qu'il y ait un lien direct entre les deux cabinets ou non, on ne peut que noter l'originalité du sujet d'une part, sous lequel on peut supposer une intention, et d'autre part, du parti pris narratif de Vouet.

Le premier trait de cette singularité consiste dans l'insistance sur la chasse, Vouet montrant deux fois le héros à la poursuite des bêtes sauvages. Mais le mythe d'Adonis est traditionnellement lié à l'univers cynégétique. On touche moins ici au problème du sens et de la lecture du mythe par le peintre qu'à la mise en évidence d'un goût fort répandu à l'époque : les figures de Diane, Actéon et Méléagre

ont été souvent le prétexte à des scènes de chasse, complétant et ornant du prestige de la mythologie les ensembles cynégétiques historiques ou descriptifs, tels que les *Chasses de l'Empereur Maximilien*, par exemple<sup>(31)</sup>. Reste qu'Adonis n'apparaît dans la plupart des tableaux que comme l'amant de la déesse, identifiable, il est vrai, à son épieu et ses chiens, mais bien rarement montré dans son activité sylvestre.

Le paysage, promu de simple décor à l'état d'espace creusé par les promesses de gibier qu'il recèle, s'épaissit encore de l'insistance de Vouet sur la métamorphose végétale, présente aux moments clé que sont l'origine et le dénouement. L'insistance sur le thème de la métamorphose est double : ne se contentant pas de placer une métamorphose à chaque extrémité de la narration, Vouet appuie en outre le dénouement, présentant successivement la dépouille d'Adonis et l'émotion de Vénus, puis la métamorphose florale, ce qui est contraire à l'usage. La structure ainsi suggérée est tout à fait particulière, faite de continuité circulaire: la succession des générations est relayée par la répétition de la métamorphose, qui elle-même suggère le cycle saisonnier, dans un ensemble narratif linéaire complet. Serait-ce un équivalent à la fois savant et plaisant de la représentation allégorique des saisons, fort répandue à l'époque en peinture comme en tapisserie ? La construction irait dans le sens des mythographes, qui lient l'alternance des saisons à la mort et la résurrection périodique du héros, en qui ils ont parfois vu une image du soleil. Vouet dans ses *Quatre Saisons* a d'ailleurs donné à l'hiver le visage d'Adonis<sup>(32)</sup>.

Mais l'originalité la plus notable de ce cabinet réside dans un silence du peintre, qui s'est refusé à montrer le bonheur du couple au repos. Vouet a préféré s'arrêter à un passage d'Ovide laissé généralement de côté :

Elle s'attache à ses pas; elle l'accompagne partout; elle qui avait toujours été habituée à goûter un doux repos sous les ombrages et à rehausser sa beauté par la

(29) Ch.-J. Sauzé de Lhoumeau, *Inventaires de l'hôtel de Rambouillet à Paris, en 1652, 1666, 1671...*, Tours, Société archéologique de Rambouillet, XX, 1894, p. 40 et 74.

(30) A. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, Paris, de Bure, 1762, t. 4, p. 18.

(31) *Chasses de l'Empereur Maximilien* d'après Bernard van Orley dans les années 1650 ; on pense aussi aux *Chasses du roi François*, du début du XVII<sup>e</sup> siècle (voir Maurice Fenaille, *op. cit.*, vol. 1, p. 241 et vol. 2, p. 299) ; les séries de saisons et des mois de l'année s'enrichissent également de scènes de chasse.

(32) Vouet lui-même a mis ce cycle en scène dans *Les Quatre Saisons*, où l'hiver est représenté par Adonis qui lance des regards amoureux à Vénus couronnée de fleurs (Jacques Thuillier, *Vouet*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 6 novembre 1990-11 février 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, n°59, p. 328). Ce redoublement étonnant est probablement à la source de l'erreur de Denis Lavalley dans ce même catalogue, qui ne signale que cinq tableaux de Vouet dans le cabinet Perrault (p. 502).

parure, elle erre ça et là à travers les montagnes, les forêts et les roches buissonneuses, sa robe retroussée jusqu'au genou à la façon de Diane ; elle excite les chiens et poursuit les animaux que l'on peut capturer sans danger (...) <sup>(33)</sup>.

Une poursuite amoureuse offre ici une variante originale au jeu des corps auquel le mythe sert de prétexte chez les contemporains, et semble par contre-coup rapprocher notre chasseur de Daphné. On peut en effet se demander si la chasse aux bêtes sauvages d'Adonis ne se double pas dans le cycle Vouet d'une chasse amoureuse, où le chasseur est devenu la proie. Car rien ne laisse voir que le jeune homme a répondu favorablement aux avances de la déesse. Ce choix est unique dans l'œuvre de Vouet, qui a pourtant représenté le jeune chasseur et la déesse à quatre autres reprises <sup>(34)</sup>.

Vouet vise-t-il dans le cabinet Perrault à stigmatiser l'indifférence du jeune homme, qui préfère la chasse aux activités chères à Vénus <sup>(35)</sup> ? Ou bien a-t-il voulu peindre l'amour comme une force dévastatrice, qui altère la déesse, la rend autre, faisant de Vénus une Diane nouvelle – Ovide signale bien en effet la passion dévorante de la déesse pour Adonis comme un châtement justement mérité <sup>(36)</sup> ? A moins qu'on y lise enfin une fable sur la fragilité même de l'amour et de la beauté, évanescence, fuyante comme Adonis, ce qui est l'une des lectures traditionnelles du mythe. La représentation de Vénus à la toilette, inédite dans les ensembles peints autour du mythe, soulignerait cette idée de vanité.

On peut penser que la personnalité, la vie ou les goûts du président Perrault sont pour quelque chose dans cette présentation singulière. Cette insistance sur la chasse est-elle une commande de Perrault ? L'image d'une chasse amoureuse qui la redouble est-elle une galanterie envers quelque dame ? On se souvient que le décor de l'hôtel Lambert, celui du cabinet de l'amour tout au moins, était une allusion plaisante à l'amour du maître des lieux pour Mlle Perrot. Malheureusement, nous ne connaissons pas les autres composantes du décor, qui devaient signer et orienter la lecture <sup>(37)</sup>. Serait-ce d'ailleurs une lecture qui expliquerait l'originalité de la composition ? Le redoublement inattendu de la scène finale pourrait rappeler par exemple ce même redoublement dans l'*Adone* Giambattista Marino ou l'élegie funèbre de Bion alors passée de mode en littérature, mais qui avait été exploitée à la Renaissance, par Ronsard notamment, et sera traduite par Longepierre à la fin du siècle.

Qu'il porte la marque du goût, des amours ou des lectures du propriétaire de l'hôtel, le cabinet de Simon Vouet propose en tout cas une version originale et lettrée du mythe, qui devait être décryptée pour prendre sa pleine dimension. Il est frappant que ce cycle se soit trouvé en contact avec la galerie de Blanchard, dont les deux *Vénus et Adonis* devaient donner à voir précisément la pièce manquante du

cycle Vouet, réfractée, démultipliée par d'autres couples enlacés. On imagine que le dialogue entre ces deux pièces devait être apparent pour le promeneur, dans un jeu de continuité thématique et de décalage iconographique <sup>(38)</sup>.

## Le Trianon de marbre: le triomphe de l'amour au palais des fleurs

Le Trianon de marbre enfin, s'offre à la toute fin du siècle comme un petit château de plaisance, où les fleurs et le jardin sont l'élément structurant des bâtiments autant que le motif principal des décors. Le mythe d'Adonis y ressurgit dans un cycle complet, enrichi des nuances amoureuses et galantes qu'il a prises au cours du siècle, en particulier dans les textes littéraires. Une première com-

(33) *Métamorphoses*, éd. cit., X, v. 533-537.

(34) Jacques Thuillier, *ibid.*, p. 77 ; n°57 ; p. 324 ; auxquels il faut ajouter le tableau du musée de l'Ermitage, voir Natalia Serebriannaja, "Les tableaux de Simon Vouet et de François Perrier conservés au musée de l'Ermitage", *Simon Vouet*, Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais, 5-6-7 février 1991, publiés sous la direction de Stéphane Loire, Paris, La Documentation française, 1992, p. 81.

(35) C'est ce que fait un sonnet, italien probablement, traduit par d'Alibray, et qui se sert du mythe pour blâmer les cœurs insuffisamment amoureux : "Ah ! ne me ravis pas l'objet de ta beauté, / Ne me fais point souffrir les maux de ton absence ; / Voy que pour toy je quitte & ma divinité, / Et le degré qu'au ciel me donna ma naissance. / Considere, Adonis, quel bien t'est presenté, // Et que si je fleschis sous ton obeissance, / Je suis celle pourtant qui cent fois ay dompté / De l'invincible Mars la superbe arrogance. // C'est ce que dit Venus quand ce jeune insensé / Interrompant le cours du propos commencé, / D'un pied prompt & leger se dérobe à sa veüe. / Mais à peine avoit-il avancé quelques pas, / Qu'un sanglier furieux & l'attaque & le tué : / Ainsi puissent perir tous ceux qui n'aiment pas.", d'Alibray, *Les œuvres poétiques du Sieur de d'Alibray*, s.l., Paris, 1653. (arsenal : Rés 8 BL 9105 ; t. 2) ; repris dans *Poesies choisies de Messieurs Corneille, Bensserade...*, Paris, Charles de Sercy, 1658, IV, p. 403 (BNF : Ye 11509). Ce sonnet semble avoir été à la mode dans les salons.

(36) Ovide, *Métamorphoses*, X, v. 534.

(37) Alain Mérot, "Le cabinet, décor et espace d'illusion", *XVII<sup>e</sup> siècle*, janv-mars 1989, n°162, p. 40 : "Le cabinet est la pièce emblématique par excellence. Le propriétaire des lieux peut s'y représenter tout entier. Son nom, sa famille, ses amours s'y expriment d'abord en un langage secret : armoiries, emblèmes ou simples initiales entrelacées."

(38) Il est bien difficile d'évaluer la réception de cette version du mythe par les contemporains : étrangement, aucun guide de Paris ne le mentionne, pas plus que Dézallier d'Argenville dans sa première édition. Il semble pourtant que le cabinet ait été tissé : on possède un *Adonis né de Myrrha changée en arbre*, cité plus tôt, que Maurice Fenaille suggérerait jadis d'inclure dans la tenture des *Amours des Dieux*, et que Denis Lavalley (*op. cit.*, p. 502) excluait de cet ensemble, soulignant la disparité iconographique qui se serait alors imposée. Il proposait plutôt de voir dans cette tapisserie le premier des six épisodes de notre cabinet. Le signalement par Maurice Fenaille d'une *Toilette de Vénus* dans une collection américaine, tissée d'après un tableau perdu de Vouet, mais gravé par Dorigny 1651 vient appuyer cette hypothèse (*op. cit.*, vol. 1, p. 335-345).

mande est passée en 1688 à Gilbert de Sève, mais la guerre de la ligue de Augsbourg, qui entraîne une interruption des travaux, lui interdit de mettre au jour le cycle prévu, dont on possède une description dans les papiers de la maison du roi (O 1794). C'est alors à François Verdier qu'est confié ce travail, qui reste lui aussi inachevé, en raison de l'inimitié de Hardoin-Mansart. Verdier ne livre que trois tableaux, qui seront décrochés dès 1705.

Avant de s'arrêter au travail de Sève et Verdier, il faudrait prêter un instant attention au palais lui-même. Car Trianon se situe d'emblée entre mythe et réalité. Il a été conçu pour être un lieu enchanté, le Palais de Flore, image lointaine et arcaïenne d'un âge d'or miraculeusement retrouvé<sup>(39)</sup>. C'est bien par cette image que les textes contemporains célèbrent les charmes du lieu. Cette variante du mythe d'un âge d'or originel et hors du temps tout à la fois trouve une ascendance dans la chambre bleue de Madame de Rambouillet: la fameuse chambre, devenue le palais de Cléomire dans le *Grand Cyrus*, était célébrée en ces termes :

l'air est toujours parfumé dans son palais : diverses Corbeilles magnifiques pleines de fleurs, sont un Printemps continu dans sa chambre : et le lieu où l'on la voit d'ordinaire est si agreable et si bien imaginé, qu'on croit estre dans un enchantement, lors qu'on est aupres d'elle<sup>(40)</sup>.

Cette merveilleuse alchimie est bien celle que vise le palais des fleurs qu'est Trianon, où la mythologie semble devenue réalité, dans un échange galant ; les tableaux sont pris dans cette fiction délicieuse faite pour enchanter les visiteurs.

## Le projet de Gilbert de Sève

Du projet du Gilbert de Sève, on possède une description, peut-être autographe, selon Jules Guiffrey<sup>(41)</sup>. Ce texte a un statut tout particulier, entre description documentaire et éphémère fictive, puisqu'il s'agit de décrire comme réels des tableaux à venir, dont Sève a seulement ébauché des esquisses et qui ne viendront jamais. Le cycle devait se déployer en sept tableaux, dont deux dessus de porte de dimensions réduites, tandis que le récit occupait les cinq autres éléments.

Cet ensemble, comme chez Vouet se caractérise d'abord par l'importance accordée au paysage, mais sur un mode différent, non intégré à la fable : le cadre est évoqué à deux reprises pour lui-même<sup>(42)</sup>. Il l'est une fois encore, comme participant à l'effet pathétique du dernier tableau : "Cella représenté dans un paysage, un soleil couchant et d'un costé sombre, qui semble marquer l'action funeste de la mort d'Adonis."<sup>(43)</sup> On voit ici que la dimension forestière prend la place de la métamorphose florale, qui, absente du cycle, n'est plus que suggérée en arrière-fond par la décoration du palais. Le mythe reste ainsi connecté à la dimension naturelle qui lui

est propre depuis l'origine, mais d'une façon toute moderne et parfaitement dégagée de ses significations premières. Cet intérêt marqué pour le paysage va de nouveau de paire avec une insistance sur la chasse, mais qui devient même un motif dégagé de l'histoire, comme ce qui la symbolise et la prolonge : pour les deux dessus de porte qui accompagnent les cinq tableaux du cycle

il a semblé à propos [au peintre] de représenter des Amours avec des cerfs, des daims, des lievres morts qui sont les animaux marquez n'estre pas dangereux, et pour marquer aussi les plaisirs de la chasse d'Adonis et de Vénus.

Ces "plaisirs de la chasse" donnent sa couleur particulière à cette fable, la distinguant par exemple de l'histoire de Narcisse ou de Hyacinthe dont elle était rapprochée à Trianon.

Mais ce qui attire l'attention dans ce document, qui pourrait sembler à l'abord une simple pièce d'archive, toute neutre, c'est son affinité avec les textes littéraires, à plusieurs niveaux.

Le cycle projeté par Gilbert de Sève témoigne en effet d'une fidélité marquée à la littérature. Pour la quatrième toile, il va jusqu'à préciser que le peuplier sous lequel les amants sont étendus est l'"arbre marqué par la fable"<sup>(44)</sup>. La description de certains tableaux est au bord de la citation, en particulier celui qui dépeint la déesse chassant à la suite de son amant :

Elle le suit partout dans les bois, dans les taillis, dans les montagnes, ses habits retroussés comme une Diane, et conduit ses chiens.

(39) Plusieurs textes des contemporains sur le Trianon de porcelaine sont donnés par Pierre Nolhac, "Trianon de porcelaine", *Revue de l'histoire de Versailles...*, 1901, p. 1-16.

(40) Mlle de Scudéry, *Artamène ou le grand Cyrus*, passage sur le palais de Cléomire, Paris, A. Courbé, 1656, partie 7, livre 1, p. 299 ; <http://www.artamene.org/cyrus.xml>, page 601 sur le site consacré au roman par l'Institut de Littérature Moderne Française de l'Université de Neuchâtel.

(41) J. Guiffrey, "Peintures commandées sous Louis XIV pour Trianon sous bois, 1689", *Nouvelles archives de l'art français*, 3<sup>e</sup> série, t. VIII, 1892, p. 80-81 pour Sève. Il semble que la plupart des descriptions soient autographes, mais la cas du documents concernant Gilbert de Sève n'est pas certain.

(42) A propos du tableau n°3 : "Cella représenté dans un beau paysage, à la sortie d'un bois pour courre les cerfs, les daims et les lievres" ; en note : "Le paysage, un temps beau propre à chasser".

(43) Ce coucher de soleil, qui ne semble choisi ici que pour sa force de suggestion pathétique, rejoint l'une des significations prêtées au mythe, selon laquelle Adonis serait le soleil, arraché à Vénus pendant l'hiver et reparaissant pour son bonheur, faisant refluer la terre et amenant la belle saison (Boccace, *Généalogie des dieux...*, Livre II, chap. LIII ou Natale Conti, *Mythologie, ou Explication des fables... revue en cette dernière édition... par J. Baudoin*, Paris, Pierre Chevalier et Samuel Thiboust, 1627, p. 518 et 1066).

(44) Ovide, *Métamorphoses*, éd. cit., X, v. 555, t. 2, p. 140 : "... et ecce / Opportuna sua blanditur populus umbra".

On entend là un écho très fidèle des vers 535-537 du livre X des *Métamorphoses*<sup>(45)</sup>. Gilbert de Sève, ensuite, a dû compléter cet apport par le recours à des compilateurs. La description du cinquième tableau est ainsi tissée de citations de Natale Conti, dans la traduction française de la *Mythologie*<sup>(46)</sup>. Enfin, se mêle à ces voix nettement perceptibles celle, plus impersonnelle, du langage littéraire de l'époque, dans un passage tel que celui-ci :

Adonis, enfant de dix ou douze années, orné de toutes les beautés et perfections par les Grâces, propre à donner de l'amour à l'Amour même,

où la description *stricto sensu* brouillée par un langage mi-métaphorique, mi-descriptif ("orné de toutes les beautés et perfections par les Grâces"), est relayée et dotée d'un pouvoir évocateur grâce au recours à la topique galante ("propre à donner de l'amour à l'Amour même"), dont la présence est bien étonnante dans ce type de document. Ce langage n'évoque rien de visuel : il suggère un style et vise un effet particuliers, immédiatement repérables pour les contemporains. L'ensemble se présente donc comme une succession de *topoi* poétiques, issus d'une symbiose entre littérature et peinture, bien plus que comme un approfondissement ou une variation autour du texte ovidien.

Cette fidélité à un soubassement littéraire, outre son rôle évocateur pour le commanditaire, doit soutenir d'autre part la qualité narrative du cycle, où l'image devient séquence et s'épaissit d'une durée et où, en outre, chaque élément fait signe vers le suivant, qu'il appelle : ainsi, dans le premier tableau, les Amours préparent-ils le char dans lequel la déesse est représentée au tableau suivant, pour suivre son amant partout, nous dit-on, ce qu'elle fait effectivement dans le troisième épisode.

Enfin, elle nous donne à voir les protagonistes dans des postures et des situations qui ont été les leurs dans la littérature et que les tableaux n'auraient pas manqué de rappeler aux visiteurs de Trianon. Il est remarquable par exemple que le cycle projeté n'évoque pas la naissance d'Adonis, qui a "dix ou douze années" dès le premier tableau. Cette absence marquait les textes consacrés au mythe dès les années 1620. Dans son roman des *Amours de Vénus et d'Adonis*, de 1627, Puget de la Serre passe sous silence l'ascendance du héros, devenu Prince, qu'on devine choyé à la cour de son père, resté anonyme : les circonstances de sa naissance sont tout simplement gommées et neutralisées. La Fontaine, quant à lui, ne fait qu'une brève allusion à la naissance merveilleuse du jeune homme, dans une périphrase qui emprunte sa forme et ses résonances à Corneille plutôt qu'à Ovide, comme pour soutenir le statut du personnage, non pour rappeler son ascendance incestueuse. Les textes, et particulièrement les héroïdes<sup>(47)</sup>, où l'écriture restitue comme dans un instantané l'éblouissement amoureux de Vénus, ont

préférentiellement mis l'accent sur la naissance de l'amour et ses péripéties, s'attachant souvent au premier regard, comme le premier de nos tableaux.

Les œuvres italiennes sur lesquelles s'appuyaient Dorigny et ses contemporains semblent sinon oubliées, du moins bien lointaines dans ce santon qui exploite une suite narrative de poses plaisantes et très littéraires. Mythe amoureux, où la chasse intervient comme motif ornemental, le destin d'Adonis est ainsi déployé en des images devenues topiques. L'affleurement littéraire aurait-il été aussi net dans les tableaux que dans ce texte ? Peut-être pas. Pourtant, la façon dont il se constitue montre que le scripteur comme probablement les visiteurs appréhendaient les tableaux à travers un filtre tout littéraire qui informait leur regard.

### François Verdier

Concernant le travail de François Verdier, on ne connaît pas le sujet des quatre pièces qui auraient dû, conformément à la commande initiale, compléter les trois que nous possédons, et qui présentent une *Naissance d'Adonis, Vénus qui veut empêcher Adonis d'aller à la chasse*, et un tableau dont il est difficile de dire s'il dépeint le départ de la déesse ou sa première rencontre avec l'éphèbe<sup>(48)</sup>.

Verdier modifie donc légèrement la construction initiale, dans une intention que l'on ne peut déceler. La représentation de la naissance d'Adonis pourrait laisser penser que le parti pris est plus traditionnel et plus proche des décors de la Renaissance avec lesquels Vouet jouait dans le cabinet Perrault. Mais l'iconographie laisse bien loin les gravures et fresques du siècle précédent, enregistrant l'évolution que Vouet avait fait subir à cette scène : Myrrha est de dos comme chez ce dernier. Mais elle est en lisière du tableau, désormais dans l'ombre, alors que la scène s'organise autour du nouveau-né, entouré de nymphes émerveillées. La métamorphose et le caractère merveilleux de cette naissance sont ainsi définitivement passés à l'arrière plan, laissant l'attention se porter sur le charme du nourrisson et de ses protectrices.

(45) éd. cit., p. 140 : "elle erre çà et là à travers les montagnes, les forêts et les roches buissonneuses, sa robe retroussée jusqu'au genou à la façon de Diane ; elle excite les chiens..." (*Per iuga, per silvas dumosaque saxa uagatur, / Fine genu uestem ritu succincta Dianae; / Hortatur canes...*).

(46) Natale Conti, *ibid.*, Paris, 1637 p. 368 : "Mars joloux (sic) de cet amour luy fit apparoir un grand Sanglier (...). Elle regretta sa mort plus qu'on ne sçauroit imaginer." Gilbert de Sève : "Adonis mort par un coup de dent donné par un grand sanglier que Mars luy fait apparoir. Vénus dans la dernière affliction regrette sa mort plus qu'on ne sçauroit l'imaginer."

(47) Voir en particulier Malleville, "Vénus à Adonis", dans *les Lettres amoureuses...*, Paris, Toussaint du Bray, 1624.

(48) Jules Guiffrey, *op. cit.*, p. 89.

Ainsi, comme les descriptions de Sève, les tableaux de Verdier semblent-ils imprégnés du traitement littéraire français du mythe et épurés de tout soubassement exégétique ou savant. Il développe des images de convention qui devaient plaire précisément par leur caractère topique et convenu. Le paysage se simplifie même tandis que les draperies, les accessoires et les postures raffinées peuvent évoquer la tragédie à machine écrite et montée en 1670 par Donneau de Visée, *Les Amours de Vénus et Adonis*. Le dernier tableau, en effet, fait de l'apparition de Vénus, juchée sur un char soutenu par un nuage, une théophanie de théâtre, grâce aux deux divinités qui tournent le dos au spectateur du tableau et redoublent son regard sur la déesse<sup>(49)</sup>. Deux ballets montés à la cour en 1696 et 1697 autour d'Adonis venaient raviver le souvenir de la pièce<sup>(50)</sup>. Ces lectures renforcent l'impression laissée par le traitement du mythe à Trianon: il est devenu coquille brillante mais vide, prétexte plaisant aux charmes de la danse et du chant, aux figures du spectacle, traduits dans de somptueux tableaux visuels et auditifs.

Reste enfin le lent processus d'acclimatation du mythe en France, qui passe par des rapports divers à la littérature. Dégagé d'abord de la plupart des sources qui avaient séduit les hommes de la Renaissance et de leurs exploitations en peinture, le mythe d'Adonis est réduit, sauf peut-être dans le cabinet Vouet, à son moment amoureux, en rapport avec le travail de l'école vénitienne. C'est alors qu'il se mêle à la littérature galante pour se figer en une série de *topoi* plaisants. Ce parcours glisse de la rose aux paysages giboyeux, d'abord intégrés à la fable, puis lui servant de simple cadre ornemental. L'évolution générale glisse ainsi vers un plaisir de plus en plus gratuit et sensuel et s'ouvre vers les fêtes galantes du siècle suivant: mais ce sont là d'autres musées.

Céline BOHNERT  
École Doctorale de Paris-Sorbonne

## Conclusion

Nous voudrions pour conclure revenir brièvement sur trois aspects dégagés ici. Tout d'abord, le contexte privé et comme en marge dans lequel apparaît le mythe d'Adonis, y compris autour du roi: si le jeune homme trouve une place naturelle à Trianon, il est en revanche absent des grands appartements de Versailles, où un salon est pourtant consacré à Vénus.

Ce point nous amène directement au suivant, le problème du régime de l'image et du statut, de la dignité corollaire de la mythologie. Plus personne, on le sait, ne croit aux dieux et aux héros antiques au XVII<sup>e</sup> siècle: ils en sont réduits, mais c'est aussi là leur force, au statut de figures. Avec le mythe d'Adonis, nous ne sommes en présence ni des rébus savants de l'allégorisme, où il arrive que la Fable en s'usant ne soit plus que le vêtement d'un sens qui prime sur elle; ni dans le régime épigrammatique analysé par Marc Fumaroli, où chaque morceau vaut par sa pointe, et dont le plafond de la galerie Farnèse, la *Galeria* de Marino ainsi que le *Cabinet* de Scudéry, dans un crépitement spirituel, offrent les meilleurs exemples. Adonis fournit un cadre à la fois noble et tendre à la vie mondaine, un écrin lui-même charmant aux charmes d'une conversation moins faite d'*argutezza* que de politesse raffinée, où l'on goûte moins la pointe que le piquant. Ici, la figure n'est ni support, ni voile, ni rhétorique. Elle devient ronde de poses, arabesques colorées et poétiques. Il est vrai que ces différents régimes cohabitent au XVII<sup>e</sup> siècle et qu'un mythe aussi proche du nôtre que celui de Hyacinthe fait l'objet chez Félibien d'une exégèse compliquée au profit du roi<sup>(51)</sup>.

(49) La scène serait à rapprocher par exemple de ce passage de Donneau de Visé, I, 6: "(...) le Globe s'ouvre, & paroist tout rempli de brillans. Un grand nuage s'en détache, & vient imperceptiblement jusques au milieu du Theatre. Adonis ne sçait quel presage il doit en tirer: mais il est agreablement surpris de voir surgir Venus du fond de ce nuage, qui en s'écartant remplit toute la face du Theatre, par mille petites nuées qui semblent s'en détacher. Dans le fonds de ce nuage paroissent cent Cristaux de couleurs différentes, qui font cent reflets capables d'éblouir les spectateurs." (*Les Amours de Vénus et Adonis, tragédie*, dans *Recueil de Tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672)*, présenté par Christian Delmas, Société de Littératures classiques, Toulouse, 1985, pagination multiple.)

(50) Anonyme, *Adonis, divertissement en musique chanté devant Sa Majesté en 1696*, Paris, C. Ballard, 1696; Jean-Baptiste Rousseau, *Adonis, tragédie en musique, représentée par l'Académie royale de Musique*, Paris, aux dépens de l'Académie, C. Ballard, 1697 (Livret: J.-B. Rousseau; musique de Henry Desmarest. BN MUS Rés f. 1716. Première représentation: 17 mars 1697, Académie Royale de musique. Tragédie lyrique en un prologue et cinq actes.) On pourrait y ajouter une cantate de Nicolas Bernier (1665-1734) sur un livret du même J.-B. Rousseau éditée en 1703 (BN MUS Vm7-228).

(51) Félibien, *op. cit.*, V, 9, p. 82.