



**HAL**  
open science

# Les métamorphoses des amours de Vénus et Adonis ou la naissance d'un mythe à l'opéra ” et “ La fable d'Adonis dans les collections de peinture de Louis XIV

Céline Bohnert

► **To cite this version:**

Céline Bohnert. Les métamorphoses des amours de Vénus et Adonis ou la naissance d'un mythe à l'opéra ” et “ La fable d'Adonis dans les collections de peinture de Louis XIV. Jean Duron; Yves Ferraton. Vénus et Adonis tragédie en musique de Henry Desmarets (1697). Livret, études, commentaires, Mardaga, pp.9-28, 2006, 9782870099209. hal-01091141

**HAL Id: hal-01091141**

**<https://hal.science/hal-01091141>**

Submitted on 21 Feb 2022

**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.

## LES MÉTAMORPHOSES DES AMOURS DE VÉNUS ET ADONIS OU LA NAISSANCE D'UN MYTHE À L'OPÉRA

Céline BOHNERT

L'histoire d'Adonis est bien connue. Ce jeune homme, que l'on fait habiter dans un orient aux contours incertains, était le plus beau des mortels. Fruit de l'inceste de Myrrha et de son père Cinyras, le roi de Chypre, il fut le fils de son grand-père et le frère de sa mère. Métamorphosée en arbre à myrrhe, Myrrha lui donna le jour en Arabie et le merveilleux nourrisson lavé par les nymphes dans la précieuse substance coulant de l'arbre, vécut bientôt en chasseur dans les forêts sauvages. C'est là qu'il séduit la déesse de la beauté et des amours et vengea par là la néfaste passion que Vénus avait infligée à Myrrha. De ce moment, la déesse connue sur terre un bonheur qui lui faisait quitter le ciel mais qui, comme tout ce que l'homme a de meilleur, trouva bien vite une fin tragique : Adonis périt sous la dent d'un sanglier furieux. Son souvenir lui survécut pourtant dans la fleur dite d'Adonis, l'anémone, que la déesse éplorée fit naître du sang répandu.

Des palais antiques aux jardins de Trianon, l'histoire du jeune chasseur est restée sensiblement la même, dans les grandes lignes du récit tout au moins : les versions anciennes, qui divergeaient entre elles sur quelques points, avaient été filtrées et synthétisées par Ovide dans ses *Métamorphoses*. Or ce poème, qui eut le statut de bible païenne et d'encyclopédie des savoirs antiques à la Renaissance, connut une diffusion extraordinaire : le texte, transmis par de nombreux manuscrits, fut imprimé très tôt en Italie ; bientôt, les plus grands savants, tels Regius et Moltzer au XVI<sup>e</sup> siècle, Farnaby, Renouard et Du Ryer au XVII<sup>e</sup>, commentèrent et annotèrent les fables où les collégiens apprenaient le latin, la géographie, l'histoire et la mythologie. Bien vite illustrées, les éditions du poème se répandirent dans les bibliothèques et créèrent un univers imaginaire commun à toute l'Europe. Les gravures de Bernard Salomon, imprimées à Lyon en 1557, furent ainsi reprises ou copiées dans de nombreuses éditions aussi bien françaises qu'italiennes ou allemandes et inspirèrent de nombreux peintres : les images débordèrent les livres pour orner les palais en Italie d'abord, en France ensuite lorsque François I<sup>er</sup> eut rassemblé autour de lui les Rosso, les Primaticci, et que se fut formée l'école de Fontainebleau. La *Mort d'Adonis* peinte dans la fameuse galerie François I<sup>er</sup> par Rosso Fiorentino en est l'un des plus célèbres témoignages. Les châtelains les plus obscurs imitaient alors le roi, et l'on trouve encore des fresques du goût de cette école dans des propriétés de province. À la toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle enfin, le décor, les jardins et les fêtes de Versailles ouvrirent un monde habité par la métamorphose : les fables y avaient pris chair, s'étaient faites pierre, couleur et trait et accompagnaient les gestes quotidiens.

Plus largement, et ce dès la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les reproductions gravées des plus grandes collections, les gravures d'après Titien de Giulio Sanuto et Martino Rota, ainsi que les tentures, les meubles et les objets décoratifs, les jeux de cartes même, offrirent à ceux qui n'avaient pas accès au monde fastueux des cours la vision mille fois diffractées de la fable d'Ovide.

Parmi les centaines de peintures, dessins et gravures consacrées à Adonis, et dont les objets décoratifs, les tentures notamment, étaient souvent inspirés, une scène en particulier eut un succès retentissant. Elle trouve son origine non chez Ovide, mais dans l'œuvre du Titien :

dans le *Vénus & Adonis* qu'il peignit pour Philippe II, et qui se trouve aujourd'hui au Prado, Titien montrait la déesse assise et implorante, tentant de retenir un Adonis qui se dégage de son étreinte pour se précipiter vers la mort. Les Français y ont probablement goûté l'image saisissante du plus grand bonheur au moment précis où, sans le savoir encore, il bascule vers le drame; ils furent sensibles, du moins peut-on le penser, au sentiment poignant, à la douce déchirure contenue dans l'instant précis inventé et représenté par le peintre. Car chez Ovide, comme dans toutes les sources anciennes, ce n'est pas la fuite d'Adonis qui signe la fin du bonheur, mais le départ de Vénus. Titien a concentré les moments du drame de façon à rendre le jeune chasseur responsable de sa perte; renforçant ainsi le sentiment de l'impuissance de la déesse, il suggère l'idée d'une passion qui annihile tout pouvoir, fût-il divin. Outre les dizaines d'œuvres inspirées de ce tableau – et Véronèse se situe parmi les tout premiers imitateurs – une commande française atteste le rayonnement de l'œuvre: dans les années 1650, le parvenu Charles Gruyn fit orner son hôtel particulier de l'île Saint-Louis, entre autres motifs à la mode, d'une œuvre de Michel Dorigny, fortement inspirée par le célèbre tableau du Prado. M<sup>me</sup> de Rambouillet avait orné sa chambre bleue d'une représentation d'Adonis. On ne sait pas, malheureusement, quel moment du mythe y était figuré; il est permis de rêver qu'il a pu s'agir de cette scène.

En littérature, les poètes de la Renaissance eurent tôt fait de s'emparer de la fable d'Adonis et d'en explorer les ressorts pathétiques. Dans les années 1550, un poème de Mellin de Saint-Gelais, la *Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis*, publié quelque cinq ans plus tôt, fut ainsi l'objet d'une importante controverse entre le grand poète de la cour des Valois et l'étoile montante qu'était alors Ronsard. Le chef de la Pléiade composa son propre *Adonis* quelques années plus tard.



Cet immense succès n'alla pas sans réticences. Le père Garasse – l'accusateur de Théophile de Viau, le poète brûlé en effigie en 1623 – François de Sales également, appelèrent les fidèles à abandonner le monde imaginaire païen et l'histoire du jeune amant de Vénus, dont ils voyaient d'un très mauvais œil les effigies accompagner les cérémonies de mariage: il est vrai que les épithalames comparaient volontiers le bonheur des nouveaux époux à celui des célèbres amants, et il avait été de mode en Italie d'offrir des coffrets où leurs amours étaient peintes.

De façon plus grave, dans l'édition de 1631 de ses poèmes latins, le pape Urbain VIII appela à suivre l'exemple de sainte Hélène et à détruire les temples d'Adonis pour édifier une littérature chrétienne purifiée de tout relent païen, dont notre héros devenait le symbole. Car le véritable scandale fut déclenché par le poème qui reste aujourd'hui le plus long de la littérature italienne, l'*Adone* de Marino. Le poète napolitain, attiré à la cour de France par Marie de Médicis, dédia sa grande œuvre au roi Louis XIII, et cet objet littéraire étrange, saturé des pointes et des *concetti* outrés qui font le style mariniste, parut simultanément à Paris et à Venise en 1623. C'est à cette œuvre qu'Urbain VIII pensait lorsqu'il exhortait les poètes à détruire symboliquement les temples d'Adonis établis en lieu et place des cultes chrétiens. Sa lutte contre le poème fut de longue haleine, puisqu'il l'avait déjà fait mettre à l'Index en 1627 et qu'il avait réitéré l'interdiction l'année suivante. C'est que l'*Adone*, dont ce n'était pourtant pas la seule ambition, poussait la sensualité mythologique jusqu'à un érotisme raffiné – ou au gré de chacun alourdi – par le style si amplement imagé de Marino; l'auteur avait ainsi poussé jusqu'à la rupture le hiatus entre l'imaginaire des dieux antiques et la culture chrétienne qui s'était fait sentir depuis le concile de Trente.

Malgré ces réserves vis-à-vis d'une fable jugée particulièrement dangereuse pour les âmes, l'histoire d'Adonis fut pourtant partie prenante de la culture française du XVII<sup>e</sup> siècle : les mises en garde, concentrées dans le premier tiers du siècle, ne vinrent pas à bout de l'intérêt que suscitait la figure pathétique de l'amant de Vénus.



Reste que, jusque dans les années 1650, la fable était encore assez peu exploitée en littérature, et singulièrement au théâtre. À l'ère galante, si *Le Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry, la *Couronne de Julie* ou les poèmes des recueils collectifs s'enrichissaient parfois d'allusions à Adonis, la fable semblait comme en marge de la production littéraire. Le mythe se diffractait, éclaté en mille petits éclats poétiques, apparaissant fugitivement au détour d'un sonnet ou d'une épigramme : entre 1623, date où parut le monumental *Adone*, et 1658, année où La Fontaine offrit son *Adonis* à Fouquet, les écrivains ne consacrèrent au héros qu'une ou deux pièces de quelconque étendue – encore ne furent-elles pas fort appréciées –.

C'est à la fin des années 1650 que le succès se fit sentir. En 1658, on l'a dit, la deuxième œuvre de La Fontaine, l'*Adonis*, vit le jour. Presque au même moment, Pierre Perrin fit chanter au coucher du tout jeune roi des extraits de la première tragédie lyrique française, composée en collaboration avec Jean-Baptiste Boesset, *La Mort d'Adonis*. Aux dires de l'auteur, Louis XIV aurait goûté l'œuvre d'un genre nouveau. Et si la pièce ne fut ni représentée ni éditée – elle tomba, victime d'une cabale – Perrin réitéra ses efforts et offrit à Colbert un manuscrit de ses œuvres incluant *La Mort d'Adonis* en 1667, tandis qu'en 1669 puis encore en 1671, La Fontaine publiait son poème resté jusque-là à l'état manuscrit. L'époque, comme le déclara La Fontaine, permettait cette reprise :

— « Combien y en a-t-il aujourd'hui qui ferment l'entrée de leur cabinet aux divinités que j'ay coûtume de celebrer. Il n'est pas besoin que je les nomme, on sçait assez que c'est l'Amour et Venus; ces puissances ont moins d'ennemis qu'elles n'en ont jamais eu. Nous sommes en un siecle où on écoute assez favorablement tout ce qui regarde cette famille. »

Le jeune amant de la déesse bénéficia au premier chef de ce bon accueil : en un temps où le goût des prouesses épiques laissa la place à des formes et des tons plus tempérés, le tendre Adonis supplanta le digne Anchise et sa lignée, et la victoire, au tournant des années 1670, sembla définitivement acquise. Elle était assez installée pour que l'on vît encore paraître dix ans plus tard dans un recueil collectif une nouvelle idylle héroïque chantant Adonis, calquée sur celle de La Fontaine.

Jalonnant la route vers l'opéra de Jean-Baptiste Rousseau et Henry Desmarest, créé en 1697, Adonis apparut encore dans trois œuvres significatives. En 1669, Benserade et Lully offrirent à Louis XIV l'occasion de sa dernière danse avec le *Ballet de Flore* ; l'une des entrées du ballet montrait Vénus commémorant la mort de son amant. L'année suivante, Donneau de Visé proposa à la scène *Les Amours de Vénus & Adonis*, une tragédie à machines dédiée au marquis de Beringhen, le Premier Écuyer du roi. Jouée au théâtre du Marais, elle fut accueillie favorablement et de Visé se targua bien haut de ses trois mois de représentations. Forte de ce beau succès, la pièce fut reprise quinze ans plus tard, accompagnée cette fois de divertissements mis en musique par Charpentier. Un an avant l'opéra de Rousseau et Desmarest enfin, *Adonis*, un divertissement en dix scènes mis en musique par Lalande, fut chanté devant Sa Majesté.

Six pièces furent donc consacrées à notre chasseur entre 1658 et 1697. Le chiffre n'est pas spectaculaire, il est vrai, et le succès ne doit pas être exagéré ; mais il est tout à fait significatif au regard de la production littéraire antérieure. Il faut relever de même la nature de ces pièces : toutes, les deux idylles héroïques exceptées, sont destinées à la scène et font la part belle à la musique. Jusque-là, l'on ne comptait qu'une seule œuvre dramatique abordant le mythe, et elle remontait aux toutes dernières années du siècle précédent.



Comment expliquer l'engouement nouveau dont bénéficia le mythe d'Adonis dans la seconde partie du siècle ? Pourquoi en outre ce penchant s'exprima-t-il plus particulièrement au théâtre ?

Jusque-là, chanter Adonis amenait à renoncer aux éclats épiques pour entonner un chant plus bas, plus sourd. Une certaine douceur pastorale, qui n'allait pas sans un charme mélancolique, était liée dès l'abord à cette fable : les accents plaintifs de Vénus, l'identité d'Adonis, à la fois chasseur et berger, son jeune âge, sa défaite, tout concourait à écarter le mythe des deux grands genres du début du siècle, l'épopée et la tragédie. Mais l'échec de *La Pucelle* de Chapelain sonna le glas de l'épopée à la française et, en ce milieu de siècle, les lecteurs se détournèrent également de la forme des romans fleuves pour lui préférer la nouvelle. Ce bouleversement du goût, qui s'accompagna de profonds changements, offrit à Adonis une place nouvelle dans le paysage littéraire, au prix toutefois d'un certain nombre de remodelages de la fable.

Le premier d'entre eux avait permis et précédé le changement plutôt qu'il ne l'avait suivi. Il était lié à l'oubli relatif qu'avaient subi les poèmes bucoliques de Théocrite. Au-delà des *Métamorphoses*, la tradition littéraire consacrée à Adonis plongeait en effet ses racines jusque dans la Grèce alexandrine : la quinzième idylle de Théocrite, *Les Syracusaines*, ainsi qu'une pièce plus tardive qu'on attribuait alors au poète, *Sur Adonis mort*, concurrençaient le poème d'Ovide, de même que la première idylle de Bion, le *Chant funèbre en l'honneur d'Adonis*. Or ces trois poèmes mettaient l'accent sur la fin tragique du héros. L'œuvre de Bion, inspiré des chants rituels en l'honneur du jeune dieu oriental, appelait à pleurer sa mort et peignait le désespoir de la déesse ; de même, les deux matrones de Syracuse écoutaient une déploration retranscrite pour le lecteur à travers elles. *Sur Adonis mort*, enfin, mettait en scène la vengeance de Vénus instruisant le procès du sanglier homicide. Tous trois formaient ainsi un ensemble relativement cohérent, mettant l'accent sur le versant pathétique de la fable, alors que le récit d'Ovide, plus complet, en retraçait la totalité. Or la tradition poétique de la Renaissance commencée par Mellin de Saint-Gelais et Pernette du Guillet, continuée ensuite par Ronsard et ses imitateurs, avait été friande des sources grecques, tout autant et peut-être plus que des *Métamorphoses*. Mais au tournant des deux siècles la tendance sembla s'inverser : l'on ne recense guère de traduction française de *Sur Adonis mort* entre 1611 et les années 1680.

Le mythe d'Adonis connut dès lors une homogénéité nouvelle. Car si l'influence des poèmes grecs avait incliné la représentation du mythe vers son angle élégiaque et rhétorique, mettant au premier plan Vénus au désespoir, l'image qui domina au temps des salons était empruntée au centre du récit : l'on fut peut-être moins sensible alors aux lamentations de la déesse qu'au fragile bonheur des amants aux sous-bois. L'élégie n'est pas loin, dira-t-on. Mais la nostalgie n'obéit plus au régime du deuil ou de la déploration : ce qui émeut désormais, c'est moins la mort d'Adonis que son annonce, le sentiment d'un tendre amour promis à la douleur et au néant.

Le second remaniement, plus significatif, touchait plus généralement à la définition de l'héroïsme. Lorsque le public se lassa des morceaux de bravoure pour se tourner vers une littérature plus modeste et de moindre étendue, les grands genres ne furent pas exactement rejetés aux oubliettes: le dernier tiers du siècle vit le triomphe de Racine et Quinault, et la tragédie, concurrencée par l'opéra, restait le genre par lequel se faisaient les plus grandes réputations littéraires. Et si l'on n'écrivit plus d'épopée, l'idylle héroïque en prit le relais, ainsi que d'autres formes hybrides, où l'héroïsme tenait sa part. Mais le héros de la fin du siècle n'était plus celui de Corneille ou de Scudéry. Si, pas plus que dans la période précédente, il ne pouvait se passer d'exploits et de grandeur, il fut dépouillé quelque peu de sa supériorité pour se montrer capable d'une large gamme de sentiments, où la tendresse tenait une place de choix. Cette inflexion est bien exprimée par Donneau de Visé, qui s'appuya sur elle pour autoriser la dédicace de ses *Amours de Vénus & Adonis* au marquis de Beringhen en 1670 :

— « Je croy pouvoir offrir une Piece dont les sentimens sont fort tendres, à une Personne qui ne manque pas de tendresse, & à qui la belle et parfaite Galanterie est connuë. [...] Qui n'a point l'ame tendre ne peut estre parfait, & c'est cette mesme tendresse qui accomplit les Héros. »

La passivité d'Adonis, dans un récit tout entier dominé par l'amour, avait disqualifié jusque-là le personnage, le plaçant au rang des efféminés, bien suspect si ce n'est méprisable; être qualifié d'adonis n'est alors guère flatteur. Mais dans le nouveau contexte, le jeune chasseur doté d'une beauté plus qu'humaine, d'un charme si puissant qu'il enchaîne une déesse, pouvait au contraire incarner l'image valorisée du héros amoureux.



Il restait une condition pourtant pour que l'amant de Vénus rejoignît les rangs des Médors ou des Atys: il fallait que sa mort eût un sens, ce qui supposait de redessiner légèrement les données de la chasse. L'affrontement d'Adonis contre le sanglier était la clé de la métamorphose héroïque du personnage. Ce qui à la lecture d'Ovide pouvait sembler un accident stupide et fortuit, imputable peut-être à l'imprudence d'un homme jeune qui s'aveugle au point de ne vouloir écouter de divins conseils, devint oblation, et par là victoire au-delà de la mort.

Dans toutes les pièces qui nous occupent, la mort du jeune chasseur représentait un événement tragique, ce que permettaient différentes innovations. Jean-Baptiste Rousseau les employa toutes: chez lui, la mort absurde, pitoyable, méritée peut-être, devint triplement signifiante.

Sous sa plume, Adonis devint en effet roi de Chypre. En tant que tel, il ne pouvait rester insensible aux peines de son peuple. Débarasser l'île du fléau qui la menaçait tenait de son devoir de souverain et engageait son honneur personnel. Car le héros ni le roi ne peuvent tolérer l'offense à la loi ni la mort de l'innocent. Le personnage, mort au service de ces valeurs, revêtait dès lors la dignité d'individu sacrifié pour une communauté souffrante, du premier de tous qui plus est, distingué de la plèbe par l'élection divine, mais immolé pour elle: le voici paré de l'héroïsme politique du tueur de monstre. Cette voie était déjà celle qu'avait choisie La Fontaine pour anoblir le jeune chasseur: dans la seconde version de son *Adonis*, la chasse n'apparaissait plus comme le délassement d'un propriétaire terrien enclin à distraire son ennui en défendant ses revenus; elle devenait l'entreprise courageuse de seigneurs ligués pour se porter au secours de la population exposée aux méfaits d'un terrible fléau.

D'autre part, sollicité par Cidippe, l'amoureuse éconduite, Adonis chez Rousseau reste loyal envers sa maîtresse et paie sa fidélité de sa mort. Cidippe déclenche en effet le drame

en dénonçant à Mars les amours de sa maîtresse avec le beau chasseur qu'elle-même ne peut posséder. Mais en animant contre celui qu'elle aime la fureur du terrible dieu, la jeune femme n'obtient aucune satisfaction réelle, car la vengeance n'en est pas une, et elle se tue, broyée par le remords. Par l'introduction du personnage de la jalouse, le duo amoureux se faisait ainsi triangle tragique et Adonis se voyait élevé dans les sphères bien connues de l'héroïsme galant. Rousseau put trouver l'idée de Cidippe chez Donneau de Visé, où le rôle de l'amoureuse jalouse de Vénus était tenu par un personnage du nom de Chriséis.

Dressé enfin au nom de l'amour devant le dieu de la guerre, l'Adonis de l'opéra de Rousseau ne pouvait que succomber, dans une victoire paradoxale. Le jeune héros ne plie pas devant les menaces de Mars, dont il connaît la puissance; vaincu d'avance, il ne renonce pas pourtant, défie le ciel, et gagne dans la mort une dignité qui l'égale aux dieux. En allant chercher chez les mythographes une version ancienne du mythe, où le sanglier n'est autre que Mars métamorphosé pour venir à bout de son rival, Rousseau, comme avant lui le librettiste de Lalande, conféraient au personnage l'aura tragique de l'homme qui ne renonce pas face au destin. Terrassé par une force bien supérieure à lui, et non par un simple animal, Adonis pouvait alors porter dans sa mort quelque chose de l'homme brisé dont rien n'explique la chute que la volonté mystérieuse, cruelle, inflexible, d'être divins.

Ces remaniements, dont aucun n'était nouveau en 1697 mais que l'on vit concentrés pour la première fois, conféraient au mythe d'Adonis une portée nouvelle: le jeune chasseur pouvait incarner sur le plan imaginaire les espoirs des hommes de ce temps, épuisés par un siècle de ravages à l'intérieur comme à l'extérieur du pays et que l'utopie des bergers ne pouvait plus satisfaire. L'aspiration à la paix, qui ne trouvait plus sa patrie dans les replis du Forez, s'incarnait de façon adéquate dans l'oxymore du guerrier pacifique. Amoureux et chasseur, notre personnage en a été, dans le dernier tiers du siècle, l'une des figures fabuleuses.



Ainsi remodelée, la fable d'Adonis put accompagner en sourdine l'avènement de l'opéra français, des expérimentations de Perrin à la scène d'après Lully, et ce au-delà même des pièces qui exploitèrent son histoire. Le maître de l'opéra ne s'inspira pas explicitement de notre fable, il est vrai, mais son *Atys* est un jumeau d'Adonis. Les deux mythes étaient d'ailleurs assimilés depuis bien longtemps dans les esprits par une même interprétation allégorique: Sabinus, l'auteur en 1555 d'une *Fabularum Ovidii interpretatio*, où les fables des *Métamorphoses* étaient associées à leurs allégorisations traditionnelles, rappelait qu'« Atys et Adonis signifient les fruits inutiles et les fleurs qui meurent avant que de porter du fruit ». Son ouvrage, qui servit d'usuel pendant tout le siècle, fut réédité en 1699. Des liens sous-terrains se tissaient ainsi entre notre mythe et le grand opéra de Lully; ils donnaient un soubassement savant aux similitudes des deux récits, où l'on voit un jeune mortel protégé par une déesse périr dans la fleur de l'âge. Ces liens se resserrent encore si l'on se souvient que Francine, le directeur de l'Académie royale de musique amena Rousseau vers *Vénus & Adonis* en lui donnant *Atys* pour modèle, comme le rappelle le *Mercurie galant*.

Mais c'est dans l'*Adone* de Marino que doit être cherché le modèle le plus étonnant de l'œuvre de Rousseau. Le librettiste suivait en cela ses prédécesseurs depuis Perrin. Ce dernier citait explicitement sa source lorsqu'il achevait sa *Mort d'Adonis* par un ballet inspiré de Marino. Au-delà de cette mention, le personnage de Falsirena, une magicienne amoureuse d'Adonis qui tient le rôle qu'occupèrent après elle Chriséis et Cidippe, renvoyait sans doute possible à l'épopée italienne. Dans l'opéra de Rousseau et Desmarest, toute la question du

pouvoir est, elle aussi, tirée de l'*Adone* : au chant seize de l'épopée, Vénus décidait de remettre la couronne de Chypre à son protégé, qui avait été éloigné de son trône légitime lorsque l'incestueuse Myrrha avait fui la colère de son père. Marino profitait du motif qu'il introduisait dans le récit antique pour développer la joute esthétique opposant des princes venus de tout l'orient, devenue le prétexte à de longues et habiles descriptions de leur beauté. La scène du *Vénus & Adonis* de Rousseau où Vénus trompe Mars en lui faisant croire à sa fidélité trouve également sa source dans l'épopée marinienne. Mais si Marino avait rendu le dieu de la guerre quelque peu ridicule, cette scène prend à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle une dimension très sombre : elle donne à voir la terrible faiblesse du plus puissant des dieux face à une passion qui le domine, l'aliène et le torture. C'est dans ce sens, croyons-nous, qu'il faut interpréter ses revirements successifs : loin d'être plaisante, la vision d'un Mars hésitant, impuissant, ajoute à la dimension tragique de la pièce.

Cette filiation a de quoi surprendre à plus d'un titre : il semblait que l'œuvre que Chapelain, dans une lettre-préface en français, tentait de définir en 1623 comme une épopée pacifique ne pût avoir quelque influence sur les auteurs français. Certains poètes, comme Tristan L'Hermite, sont connus pour avoir subi dans les deux premières décennies du siècle l'influence du marinisme, mais cette génération précéda la parution de l'*Adone*. Elle s'éteignit dans les années 1630 et rien ne permet de rattacher spécifiquement les affinités stylistiques entre les œuvres françaises et la manière de l'Italien à une influence particulière de la grande épopée. Dans les années 1640, un auteur comme Rampalle entreprit bien d'adapter la poétique mariniste au goût français, mais il se tourna pour cela vers les églogues de Marino, qu'il traduisit et fit paraître dans les recueils collectifs. On vit bien aussi un Scudéry détacher un lambeau de l'ouvrage pour en tirer une pièce de théâtre, *Le Prince déguisé*, qu'il fit représenter en 1636. Mais l'*Adone*, cette somme renaissante, semblait être arrivée trop tard ; l'on a longtemps pensé que l'esprit français y avait été réfractaire.

Il est clair aujourd'hui que cet ouvrage unique a exercé une influence importante en France. Mais il fallut près de trente ans et les changements de goût évoqués plus haut pour qu'elle pût commencer de rayonner. C'est en 1652 que parut la première traduction française d'un extrait du poème, limitée au premier chant. Elle était proposée par le président Nicole, que Sorel loua dans sa *Bibliothèque française*. L'entreprise, qui dut en effrayer plus d'un, fut pourtant servie par une autre plume : en 1667 et 1674 paraissait une traduction des huit premiers chants cette fois ; l'ouvrage, dont les principes et les solutions différaient de ceux de Nicole, resta anonyme. Il joua probablement un rôle important pour l'acclimatation de l'épopée dans l'esthétique française, de même que les différentes adaptations théâtrales tirées de l'*Adone* en Italie, même s'il est encore difficile de dire par quelles voies ces dernières auraient pu être connues de notre côté des Alpes.



Que des auteurs du temps classique aient pu choisir pour modèle l'*Adone*, qui concentre tout ce que l'on a pu reprocher en France à l'italianisme le plus outré, est une chose en soi étonnante et nouvelle. Lorsque ce choix est fait par les pères de l'opéra français, il devient parfaitement paradoxal. On sait en effet que la scène lyrique française se constitua en tournant le dos à l'art italien et par opposition à lui. Les spectateurs d'*Alys* et d'*Alceste* applaudissaient la réussite d'un modèle proprement français, dont le rayonnement s'étendit à l'Europe. Pour les pièces qui nous concernent, force est de constater que l'affirmation de la particularité, voire de la suprématie française vis-à-vis de la scène lyrique italienne passe par la réécriture et l'assimilation d'un modèle italien, et du modèle considéré comme le moins assimilable.



Le paradoxe est pourtant moins fort qu'il n'y paraît d'abord. Car au-delà des emprunts évidents à l'imaginaire de l'*Adone*, dont les dramaturges et librettistes n'imitent ni le style, ni les images, la filiation entre nos pièces et le poème italien est surtout le fruit d'une transformation générique: une communauté d'esprit s'établit entre la forme de l'épopée de paix et l'opéra.

Le nouveau genre qu'était l'opéra s'affirma en effet comme un spectacle de paix. C'est par là précisément qu'il nous semble répondre, à soixante ans d'écart, à l'appel lancé par Chapelain dans sa lettre au président Favereau, d'une façon que le censeur des lettres ne pouvait prévoir. Chapelain définit l'*Adone* comme le modèle d'une épopée hybride, tenue par le seul thème amoureux et compensant l'absence de grandeur guerrière par la multiplication des rebonds et la richesse des ornements. Il invita les poètes français à continuer sur la voie générique nouvelle ouverte par Marino. L'idylle héroïque telle que la pratiqua La Fontaine, cette épopée miniature, amoureuse et pacifique, ne fut pas une réponse à cette exhortation; elle semble au contraire une alternative toute française, et la plus réussie peut-être, quoique bien discrète, aux échecs de la grande veine épique. Et c'est plutôt sur scène, coulé dans une forme dramatique, que l'on retrouverait l'esprit du genre défini par Chapelain. L'opéra s'offre en effet comme un spectacle total, où tout brille et chatoie, où les figures de la danse et du chant relaient harmonieusement celles de l'intrigue pour célébrer des héros amoureux, et qui trouvent dans leur amour – fût-ce dans une lutte contre cet amour – le terrain de leur gloire. Le monde enchanté de Marino semble ainsi s'être incarné sur scène dans le faste des décors et la splendeur des costumes.

L'anamorphose qui fit de l'épopée de paix projetée par Chapelain un spectacle multiple déplaça aussi la gamme des affects visés: l'ambition de plaire succéda à celle d'instruire. L'admiration, que l'épopée cherchait à éveiller par le spectacle de la grandeur laissa la place à l'émerveillement: au processus intellectuel de l'édification, se substitua un ravissement de tous les sens. Mais c'est là, bien plus que dans le modèle tout théorique échafaudé par Chapelain, que l'*Adone* pouvait trouver un prolongement fidèle dans l'esprit et les principes. Dans le langage aussi, quoique ni le style poétique ni l'inspiration musicale des opéras français ne dussent rien à Marino. Mais leur union donnait naissance à un langage nouveau, fait d'une alchimie délicate, de jeux profonds entre l'expression verbale, la ligne musicale et son soutien à l'orchestre, dont les possibilités, les volutes et les subtilités traçaient de multiples paysages, héritiers lointains, plus déliés, des pointes et des effets cherchés par le poète italien.



Pour élaborer ce langage, l'opéra dut se donner des sujets relativement nouveaux, investir des mythes jusque-là secondaires, comme celui d'Adonis. En marge de l'édifice mythographique bâti à ce moment par les thuriféraires royaux, la scène lyrique ouvrait ainsi une voie nouvelle à la mythologie, dont la veine savante, héritée de l'humanisme, était désormais tarie. La formule progressivement élaborée par nos auteurs après Perrin dut plaire et il semble bien qu'avec l'opéra de Rousseau et Desmarest, un équilibre fut trouvé, car tout au long du siècle suivant, le public des théâtres écouta avec délice l'histoire et les amours de Vénus et Adonis.

ADONIS  
DANS LES COLLECTIONS DE PEINTURES DE LOUIS XIV

Céline BOHNERT

Nicolas Poussin, *La Mort d'Adonis*



Nicolas Poussin, *La Mort d'Adonis*, c. 1627, huile sur toile, 57 x 128 cm  
© Musée des Beaux-Arts de Caen, Martine Seyve photographe

Ce tableau se trouvait dans la collection de Louis XIV en 1683. Poussin y est très fidèle à la littérature ancienne : comme dans les *Métamorphoses* d'Ovide, l'on voit Vénus verser un onguent sur le sang d'Adonis tandis que les petits amours pleurent le jeune homme et répandent des fleurs sur sa tête, dans un rappel de la « Déploration funèbre en l'honneur d'Adonis » de Bion. La figure d'Adonis est ici l'occasion pour Poussin d'une méditation sur la mort qui traverse son œuvre à travers des figures telles que Narcisse ou le Christ.

Bibliographie :

Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994, n° 26.

Francesco Albani, *L'Histoire de Vénus*, 1621-1633

Commencée en 1621 pour le duc de Mantoue et terminée en 1633 pour le cardinal Jean-Charles de Médicis, cette série fut acquise par le roi en 1685. Elle connut en France un immense succès et assura la réputation du peintre : par l'intégration des figures dans la nature qui les entoure, elle satisfaisait à la fois le goût du paysage idyllique et celui de la fable ancienne, lié au plaisir du décryptage allégorique. L'Albane s'inspire en effet de différents épisodes mythologiques qu'il réunit leur donnant une interprétation personnelle : ce récit en quatre épisodes figure pour lui le combat de Diane et Vénus, de l'Amour et de la Chasteté. Des poèmes anonymes qui accompagnaient des reproductions gravées à Paris, ainsi que les titres donnés par Bailly aux tableaux, quant à eux, identifiaient tout le cycle à l'histoire de Vénus et Adonis, dont l'Albane n'évoque que le versant heureux.

Bibliographie :

Stéphane Loire, *L'Albane (1578-1660)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, cat. 16.

Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999.

Nicolas Bailly, *Inventaire des tableaux du roy, rédigé en 1709 et 1710*, éd. Fernand Engerand, Paris, Ernest Leroux, 1899.



Francesco Albani, dit l'Albane, *Le repos de Vénus et de Vulcain* (Bailly : *Vénus ordonne aux Amours de forger de nouveaux traits pour blesser le cœur d'Adonis*), 1621-1623, huile sur toile, 203 x 252 cm  
Musée du Louvre, inv. 9 © RMN, Hervé Lewandowski



Francesco Albani, dit l'Albanc, *La Toilette de Vénus* (Bailly : *Vénus se fait parer par les Graces pour charmer Adonis*), 1621-1623, huile sur toile, 202 x 252 cm  
Musée du Louvre, inv. 10 © RMN, Hervé Lewandowski



Francesco Albani, dit l'Albane, *Les Amours désarmés par les nymphes de Diane* (Bailly : *Diane irritée du triomphe de Vénus, profite du sommeil des Amours pour les faire désarmer*), 1621-1623, huile sur toile, 202 x 250 cm  
Musée du Louvre, inv. 11 © RMN, René-Gabriel Ojéda



Francesco Albani, dit l'Albane, *Adonis conduit près de Vénus par les Amours* (Bailly : *Sommeil de Vénus, ou nouveau piège qu'elle tend au cœur d'Adonis*), 1621-1623, huile sur toile, 203 x 252 cm  
Musée du Louvre, inv. 12 © RMN, Hervé Lewandowski

Francesco Albani, *Vénus et Adonis*



Francesco Albani, dit l'Albane, *Vénus & Adonis*, c. 1630-1640, huile sur toile, 45 x 60 cm  
Musée du Louvre, inv. 20. © RMN, Daniel Arnaudet

Acheté en 1671 par Louis XIV, qui le donne à Monseigneur son fils en 1685, ce tableau est mentionné à Versailles en 1695 puis à Meudon au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Inspiré du cycle de *Vénus & Adonis*, il centre l'attention sur le moment de la rencontre des amants, qu'Ovide n'a pas décrit, mais qui fut souvent évoqué par la littérature du temps, notamment par l'*Adone* de Marino que l'Albane avait rencontré à Rome. Antoine Schnapper souligne l'influence de ce tableau sur Verdier (*Vénus empêche Adonis de partir pour la chasse*), probablement par l'intermédiaire de gravures.

Bibliographie :

Stéphane Loire, *L'Albane (1578-1660)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, cat. 16.  
Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999.



François Verdier

En 1688, Louis XIV passe commande d'une soixantaine de tableaux pour décorer le Trianon de marbre. Il fait appel notamment à François Verdier, un fidèle élève de Le Brun, à qui est confiée la décoration du salon des cascades: il doit y peindre l'histoire de Vénus et Adonis, dont la commande avait d'abord été confiée à Gilbert de Sève. Verdier ne livrera que trois des sept toiles d'abord prévues: une *Naissance d'Adonis* en 1696, *Vénus & Adonis* et *Vénus veut empêcher Adonis d'aller à la chasse* en 1698.

L'ensemble se distingue par une facture toute classique et pourtant inhabituelle, comme si Verdier avait poussé à bout certains traits stylistiques de Le Brun. Le regard absent des personnages, la similitude de leurs traits inlassablement répétés, les positions alanguies et souples dessinant de multiples arabesques créent une atmosphère paisible et lisse, délicate et sans passion. Pour A. Schnapper, « la monotonie même [des] tableaux [de Verdier] produit une sorte de charme incantatoire pimenté par un coloris étrange. » La prédominance du vert, en particulier dans *Vénus & Adonis*, et des jeux de juxtaposition étranges distinguent en effet les trois tableaux.

T. Bajou, qui voit dans le deuxième tableau le moment de la séparation, Vénus devant quitter Adonis pour retourner au ciel, a cru reconnaître dans le personnage féminin assis au premier plan une allusion à la tragédie de Donneau de Visé: cette nymphe ne serait autre que Chriséis, l'amante repoussée. Si l'hypothèse nous paraît peu probable, elle souligne en tout cas les affinités souterraines qui lient ces pièces et la production littéraire contemporaine.

Bibliographie:

Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre, 1688-1714*, Paris, La Haye, Mouton, 1967.  
Thierry Bajou, *Peintures à Versailles: XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Buchet-Chastel, 1998



François Verdier, *Naissance d'Adonis*, 1696, huile sur toile, 221 x 188 cm  
Château de Versailles et de Trianon © RMN, Gérard Blot



François Verdier, *Vénus et Adonis*, 1698, huile sur toile, 221 x 196,5 cm  
Château de Versailles et de Trianon © RMN, Gérard Blot



François Verdier, *Vénus veut empêcher Adonis d'aller à la chasse*, 1698, huile sur toile, 222 x 154 cm  
Château de Versailles et de Trianon © RMN, Gérard Blot/Christian Jean

Louis II Boulogne, *Vénus & Adonis*



Louis II Boulogne, *Vénus & Adonis*, 1688, huile sur toile, 131,3 x 158,5 cm  
Château de Versailles et de Trianon © RMN, photographe inconnu

Louis Boulogne et son frère Bon participèrent eux aussi à la décoration du petit palais de Trianon. Louis peignit dans ce *Vénus & Adonis* la scène si répandue depuis Titien où le jeune chasseur s'échappe des bras de son amante. Les deux personnages séduisent par leur jeunesse et leur fraîcheur ; Louis Boulogne humanise leurs traits et laisse sentir à la fois la douce supplication de Vénus et l'élan joyeux, presque infantile, d'Adonis, dont on trouve un écho dans les jeux des *putti*. Cette scène idyllique est rendue poignante par la proximité de la mort : dans la perspective qui s'ouvre au fond, un chien poursuit déjà le sanglier.


Bibliographie :

Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre, 1688-1714*, Paris, La Haye, Mouton, 1967.

*Les hommes*

**VENUS**<sup>4</sup>  
und  
**ADONIS,**  
In einer/  
sowohl  
Der Poësie, als Musique nach/  
**Frankösischen OPERA,**  
Nebst einem  
**Teutschen Comiquen Vorspiel/**  
Auf dem  
**Hamburgischen Schau-Platz/**  
Im April des 1725sten Jahres/  
vorgestellt.

---



© Berlin, Staatsbibliothek

D-B Staatsbibliothek/ T 6 (4). Page de titre du livret de *Vénus & Adonis* publié à Hambourg à l'occasion des représentations de 1725. La tragédie fut chantée entièrement en français, le public disposant d'une traduction allemande imprimée en vis-à-vis. Le prologue parisien, en revanche, a été remplacé par un nouveau prologue comique en allemand, dont la musique n'a pas été retrouvée et dont on ignore même le nom du compositeur.



## Vor-Vericht

**D**ie zärtliche Unerbittlichkeit der Menschen in sinnlichen Vergnügungen verursacht auch bey den angenehmen derselben einen unmerklichen Eckel / wenn sie nicht durch unterschiedliche Arten beständig abgetwechelt werden.

Dem zur Folge hat man / nach so viel ausgefuchta-Italiänisch = Teutscher Stücken / die Liebhaber und Kenner derselben zu vergnügen / diesen Schauspiel jezt durch ein ganz = Französisches Schauspiel besetzt zu machen / gewaget.

Können die berühmte Nahmen der Meister eines Stückes demselben einige Annehmlichkeit geben ; So verspricht sich das Unfuge / welches sich von den grossen Virtuosen ROUSSEAU und Des MARETS herschreibet / hieselbst einen so grossen Beyfall / als es in Frankreich deswegen erlanget.

Die Liebe von VENUS und ADONIS mit ihren angenehmen und traurigen Folgen / ist auch den Anfängern in der Götter-Geschichte / als eine der artigsten bekannt / und deswegen mit unserm Lobe erzehlet zu werden unndtlig.

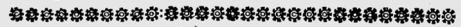
Was sonst noch zu erinnern / kan man in dem folgenden Teutschen Vorpiel ohne Mühe nachtrüchlichersehen.

X 2



## Personen des Vorspiels.

Momus, Terpsichore,  
Thalia, Polimnia,  
Melpomene, Apollo.



## Vorspiel.

(Der Schauspiel ist eine lustige Pöne / in deren Ferne man den Berg Parnassus erblickt.)

Momus mit den Mufen freitend,

Aria.

Die Mufen. Wir spielen. Mom. Es taugt nicht! Mufen.  
Zu lass' uns! Mom. Nein / nein!  
Benedekt euch! Muf. Wesswegen? (Dun mußt es schon) seyn.  
Mom. (Es kan ja nicht) D.C.

Thal. Was ist dann nun das deine Gall erheit?  
Und was beginnen wir / so Klugheit und Verstand  
Nicht kräftigst unerschlägt?

Mom. Nur still! Dein Affen-Spiel ist mir zuviel befannt!  
Du fängst solch fremdes Zeug auf diesem Schau-Platz an /  
So daß ich mich mit dir unndöglich stellen kan.

Epriß

# VENUS und ADONIS.

## Erste Handlung.

Der Schau-Platz stellet ein unweit der Stadt Amathuntis liegende des Eos'ilde / und ganz hinten den Venus-Tempel / vor.

Sc. I.

Cydipe allein.

**L**ieux écartés, demeure obscure,  
Solitaires témoins des peines que j'endure;  
Asile impénétrable a la clarté du jour:  
Redoublez, s'il se peut, l'épaisseur de vos ombres,  
Et cachez a jamais dans vos retraites sombres  
Mon desespoir & mon amour.

L'insensible Adonis ne connoit point encore  
Ce qui fait naître ma langueur.  
Quel supplice pour moi, si mon cruel vainqueur  
Savoit l'ardeur qui me dévore!  
Amour, seul confident du trouble de mon cœur,  
Ne lui révèle point un secret qu'il ignore.  
Puisque les maux que j'ai soufferts,  
N'ont pu me délivrer d'une chaîne cruelle;

**I**hr einsamer Gegenden / dunkle Wohnun-  
Einsame Zeugen der Qual / so ich erdulde;  
Stiller Ort / wo kein Tages-Schein hin kommen kan:  
Verdoppelt / wo möglich / eure dichte Schatten /  
Und verberget in euren düstern Gräften

Meine Verzweiflungsvolle Liebe / auf ewig.  
Der unempfindliche Adonis merck noch nicht /  
Worüber mein Kummer entsethet.  
Wie sehr solte mich schmerzen / wann mein grausamer Ubergewinder  
Das Feuer / so mich verzehret / wüßte!  
Ach Amor! außer dem seht niemand meines Herrschens Unruhe kennet;  
Entdecke ihm doch das ihm noch verborgne Geheimnis nicht.

Weil meine erlittene Pein  
Mich meiner grausamen Banden nicht zu befreien vermocht /

¶

Epac;

© Berlin, Staatsbibliothek

D-B Staatsbibliothek/ T 6 (4). Extraits du livret de *Vénus & Adonis* publié à Hambourg à l'occasion des représentations de 1725 : en haut à gauche, l'avertissement qui explique le choix d'une œuvre française et nomme à la fois le librettiste et le musicien ; en haut à droite, le début du prologue chanté en allemand ; en bas, l'édition bilingue de la tragédie.