

LE FABULEUX EN FRANCE SOUS LOUIS XIV : UNE STRATÉGIE DU REGARD

Aurélia GAILLARD

UNIVERSITE et I. U. F. M de La Réunion

Parmi toutes les formes de connivence entre les soeurs "Peinture" et "Poésie", la plus évidente est peut-être celle que propose le fabuleux. C'est au moment où rejaillit le conflit entre partisans du dessin en peinture (ou poussinistes) et du coloris (ou rubénistes) que Roger de Piles, chef de file de ces derniers, donne une *Dissertation où l'on examine si la poésie est préférable à la peinture*.¹ Entre la Peinture qu'on nomme communément "une Poésie muette" et la poésie (qu'on appelle une "Peinture parlante"²), le fabuleux occupe la place médiane. Son langage emprunte autant à la vue qu'à l'oreille: il s'expose et séduit immédiatement puis chemine lentement vers l'esprit. Ainsi, recourir aux fables, selon De Piles, (quelles qu'elles soient, *Métamorphoses* d'Ovide, apologues ou même paraboles évangéliques³), c'est d'abord utiliser des

¹Piles (Roger de), in *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, TEL, 1989 (Paris, Estienne 1708), p 203-228

²Ibid, p 206

³Rappelons que les mots "fable" et "fabuleux;" étaient, à la fin du XVIIème siècle et au début du XVIIIème siècle des mots à la polysémie active qui pouvaient désigner tout à la fois ce que nous appelons désormais un apologue, un mythe ou un conte. Le Père Le Bossu dans son *Traité du poème Épique*, ne reconnaissait ainsi qu'une différence secondaire entre l'épopée et l'apogée, distinction due au seul choix des personnages, humains dans le premier cas et animaux dans le second "il importe peu, écrit-il, pour la Fiction et pour la Fable que ces personnages soient nommés Chiens ou Oronte et Pridamant, ou bien Robert d'Artois, et le Comte de Nesle, ou enfin Achilles et Agamemnon" (Paris, Le Petit, 1675, deux parties en un volume in 12, p 42)

ressources propres à la peinture⁴. Le "raisonnement" de la fable, comme celui d'un tableau, n'est pas "pour toutes sortes d'esprits" mais pour "ceux qui ont un peu d'élévation" et se font un plaisir "d'entendre un langage d'esprit qui n'est fait que pour les yeux immédiatement"⁵.

Il n'est pas difficile de montrer que sous Louis XIV, puis sous la Régence, le fabuleux était avant tout affaire de regard: il était partout et partout mis en scène, dans les illustrations des recueils d'apologues, de contes ou d'*histoires poétiques*, dans les décors fastueux des demeures et palais, à Versailles, bien sûr, dans le château mais aussi le parc, la ménagerie, le labyrinthe, dans les fêtes qui y étaient données, et donc, également, *sur scène* à proprement parler, dans les ballets et les opéras. Au moment même où la fable était remise en question par les attaques des Modernes contre la mythologie des Anciens, les représentations fabuleuses, à force de surenchère ostentatoire et de théâtralisation, s'affichaient pour ce qu'elles étaient, des représentations. Pour le fabuleux au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles en France, le cheminement du sens épouse donc avant tout la courbe du regard, sa plus ou moins grande pénétration, ses hésitations et ses détours, ses plaisirs aussi. La fable, donc, *donne à voir*: comment, à qui et quoi? Telles sont les questions auxquelles cette étude se propose de répondre.

D'abord, la fable commence par s'envelopper de voiles. Apparemment, il n'y a rien là d'étonnant: la fable était traditionnellement associée à l'allégorie⁶ et, dans la logique de l'exégèse quadripartite médiévale, même réaménagée, à la quête d'une vérité accessible par soulèvement progressif de voiles ou "espluchage" d'écorces, d'enveloppes⁷. Les pratiques allégoriques appliquées au fabuleux païen permettaient, en effet, de concilier les univers profane et sacré: les parallèles entre les Ecritures et la Fable attestaient de la prééminence du Texte - tout au moins jusque clans les années 1660, car, précisément, l'allégorisme s'est trouvé alors remis en question, puis définitivement ruiné par

⁵Ibid, p 225

⁶ Le père Bossu dans son *Traité du Poème Epique* (Paris, M. Le Petit. 1675) définissait comme suit la fable "la Fable est un discours inventé pour former les moeurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action" (p. 31)

⁷Jean Baudouin écrit ainsi, dans un ouvrage intitulé *Mythologie ou explication des fables* (Paris, P. Chevalier et S Thiboust 1627): "Les Fables ne se doivent lire superficiellement, mais avec attention et sérieuse recherche (...) Ceux qui n'esplucheront de près le sens moral des Fables, et qui ne s'attachans par manière de dire à la première escorce, ne penseront pas qu'il y ait rien de plus divin caché là dessous. ne pourront en recevoir ceste utilité" (p. 5)

des penseurs comme Bayle Ou Fontenelle.⁸ Mais le *velum* allégorique prend, à la fin du XVII^e siècle, une dimension beaucoup plus concrète: il s'incarne dans les représentations picturales ou les rideaux de scène.

Plusieurs sortes de voiles apparaissent dans les illustrations ou les tableaux à sujet fabuleux: aux rideaux qui encadrent le tableau vient se joindre la multitude des draperies qui recouvrent les corps. Les illustrations originales des *fables* de La Fontaine par François Chauveau observent très souvent un dispositif frontal: la vignette se présente comme une scène de théâtre, bordée de rideaux, où les personnages sont dessinés de face ou de deux-tiers, en pied, parfois dans un décor à l'antique digne des meilleurs fronts de scène en perspective accélérée (celui, par exemple, que Palladio élabora, pour le *Teatro Olimpico* de Vicence), de sorte que l'oeil du spectateur arrive au niveau de la scène et l'embrasse tout entière⁹.

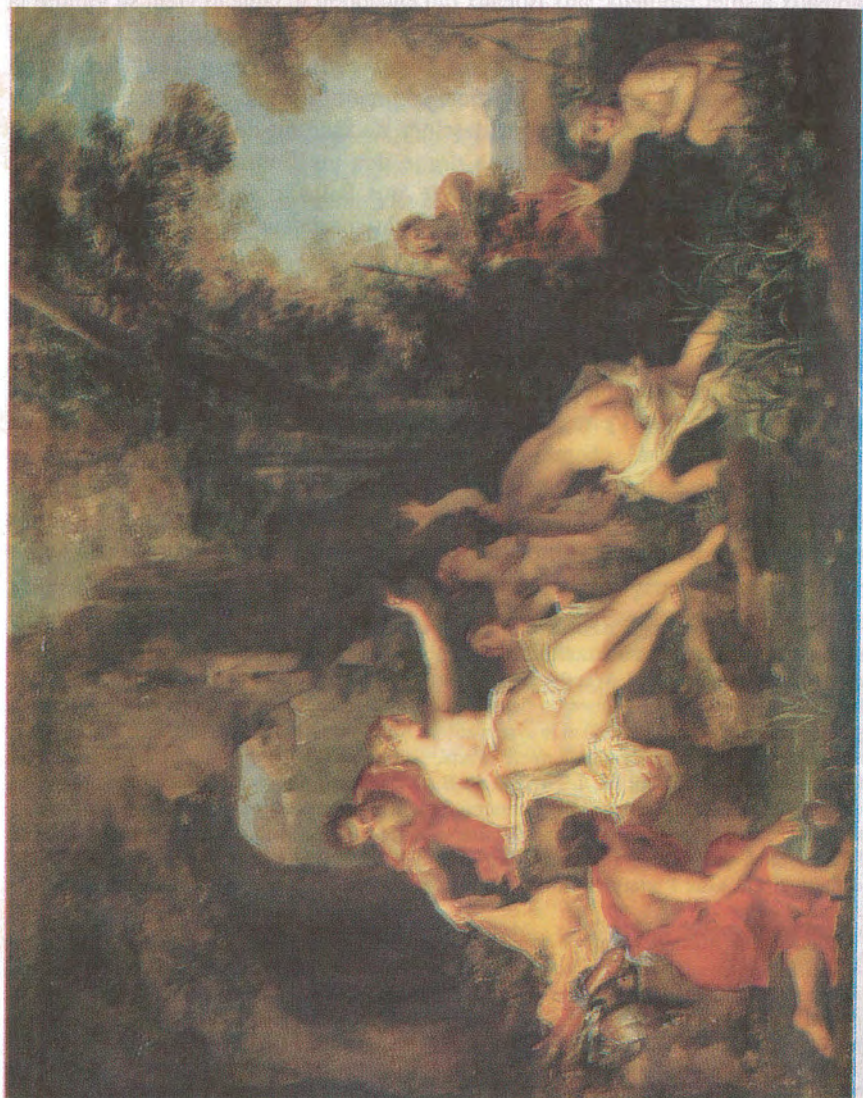
Dans le parc de Versailles, on retrouve le même dispositif, sauf que les rideaux sont de verdure. La *Manière de montrer les jardins de Versailles*¹⁰ indique où poser les regards, où embrasser de vastes perspectives, où s'arrêter; le jardin et son patrimoine sculpté sont des spectacles à part entière. L'arche de verdure qui marque l'entrée du Labyrinthe, aujourd'hui disparu, ouvre un chemin pour le regard, chemin également suggéré par les deux figures d'Esopé et de l'Amour encadrant l'arche, dont les visages convergent vers le centre de la trouée¹¹. Ce sont les mêmes rideaux de verdure qui limitent les scènes mythologiques des tableaux, notamment les nombreux *Bains ou Repos de Diane*

⁸L'un des derniers ouvrages mettant en place une argumentation fondée sur des parallélismes entre texte sacré et Fable est celui du célèbre évêque d'Avranches, Pierre-Daniel Huet: la *Demonstratio Evangelica* (Amstelodami J. Waesbergios et H. et Th. Boom 1680, 2 vol. in 8°) reprenait en effet, l'argument très ancien des Moïses (la figure de Moïse est traquée dans toutes les fables des païens, grecs, égyptiens, phéniciens etc.) et le systématisait. Alphonse Dupront a montré, dans *P.-D. Huet et l'exégèse comparatiste au XVII^e siècle* (Paris, E. Leroux 1930), comment l'argument s'était finalement retourné contre lui. L'ouvrage de Huet, qui visait à répondre aux attaques nouvelles contre l'authenticité et l'antiquité des Ecritures, formulées notamment par Hobbes et Spinoza, a ses détracteurs: la méthode comparatiste mise en avant par Huet a ainsi été utilisée pour contester l'authenticité de l'Ancien Testament. En 1721, dans *De l'origine des fables* Fontenelle rompt définitivement avec l'interprétation allégoriste et met en avant une vision plus historique des sources.

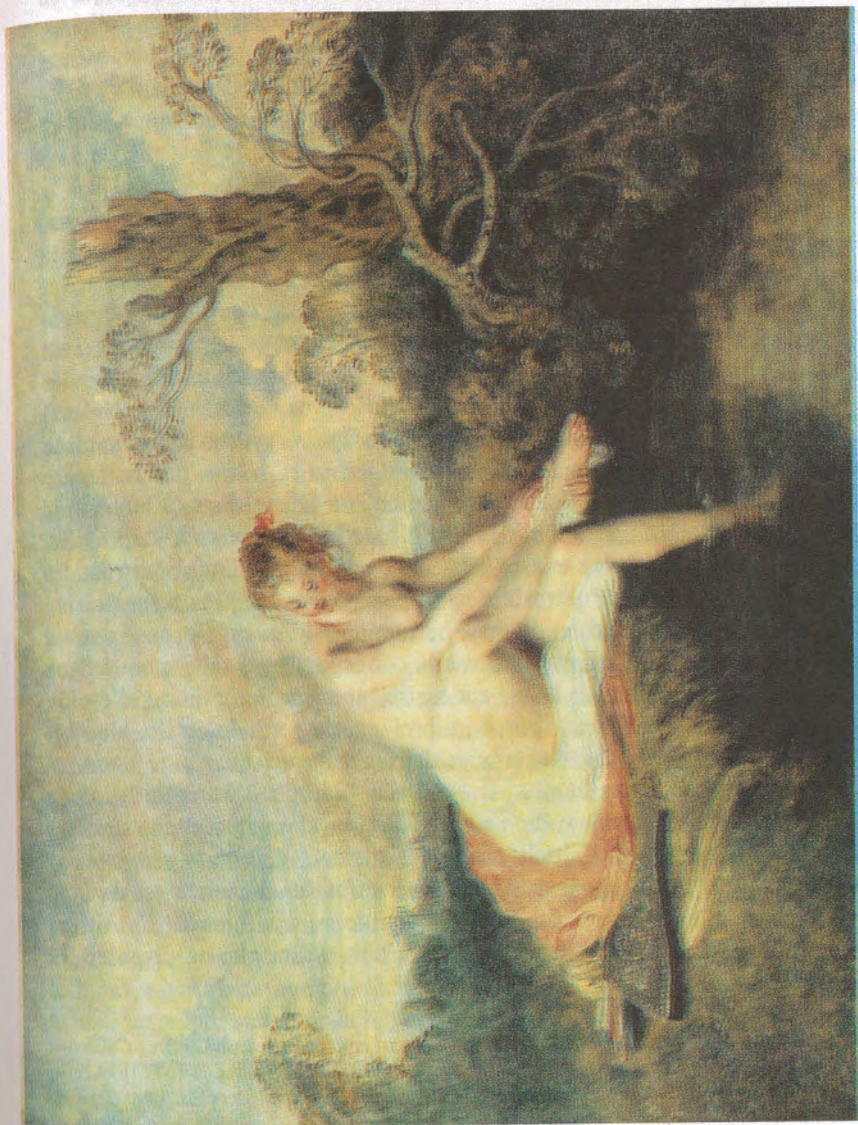
⁹Les dispositifs frontaux les plus évidents sont ceux des vignettes illustrant *L'homme et l'Idole de Bois* (IV,8) *le savetier et le financier* (VIII,2), *le Charlatan* (VI,19), *l'Homme qui court après la Fortune et l'homme qui attend dans son lit* (VII,11), *Le Dépositaire infidèle* (IX,1), *Le Lion abattu par l'homme* (III,10), *le Chien qui porte à son cou le dîner de son maître* (VIII,7) et *Le Pouvoir des fables* (VIII,4). Les vignettes de Chauveau sont reproduites dans l'édition des *Fables* établie par Jean-Pierre Collinet (in *Oeuvres Complètes* tome I, Paris, Gallimard, Pléiade. 1991).

¹⁰Louis XIV. *Manière de montrer les jardins de Versailles*. Paris, Réunion des Musées nationaux 1992

¹¹On peut s'en faire une idée en consultant les gravures de Le Clerc reproduites dans *Le Labyrinthe de Versailles, comprenant la Description du labyrinthe de Versailles par Charles Perrault avec des gravures de S. Le Clerc*, Paris Imprimerie Royale, 1676



Diane et Actéon - "Les amours des Dieux"



Diane au bain - "Les amours des Dieux"

directement liés à la thématique du regard¹². Ainsi, le voile-rideau signale la fable comme une scène à voir, met en scène le regard, le capte. Mais, poursuivons le chemin de l'œil.

Le voile ne s'écarte pas, l'écorce ne tombe ni l'enveloppe allégorique ne s'ouvre: une fois capté, le regard rencontre d'autres rideaux, d'autres voilages. Dans les vignettes de Chauveau pour les *Fables* de la Fontaine, des rideaux dissimulent aussi les seconds plans, voire les derniers plans¹³ - sans parler des rideaux de lit, présentés comme de véritables scènes dans la scène, qu'on retrouve d'ailleurs dans les vignettes originales des *Contes* de Perrault. Au lieu de se dissoudre, donc, le voile s'épaissit, se multiplie : dans les tableaux, le *velum* prend la forme du drapé, et, sous cette forme, se systématisé et se colore. Les nymphes qui assistent Diane dans son bain multiplient les jeux savants des drapés : ainsi en est-il dans le *Bain de Diane* d'Antoine Coypel (vers 1695. Musée des Vosges, Epinal) ou dans le *Repos de Diane* de Louis de Boullogne (1707, Musée des Beaux-Arts, Tours). Les drapés caressant les nus ne sont néanmoins pas les seuls voiles présents dans la peinture mythologique: des pièces d'étoffe sont disposées un peu partout, le plus souvent accrochées à quelque rocher ou étalées sur le sol en guise de siège. C'est sur une telle pièce de tissu que reposent par exemple Ariane dans *Bacchus et Ariane* de Charles De La Fosse (1699, Musée des Beaux-Arts, Dijon) ou Diane dans le tableau de Watteau au Louvre (*Diane au bain* 1715-1716). Mais, la présence de l'étoffe, loin de dissimuler quoi que ce soit, réhausse au contraire la nudité: l'incarnat des chairs nues respandit du contraste des draperies souvent plus ternes ou au contraire éclatantes d'orangés et d'ocres. La luminosité du corps exposé dans la *Diane* de Watteau tient ainsi largement à la correspondance subtile entre deux touches de blanc et d'orangé: Diane est assise, nue, sur deux pièces d'étoffe, l'une orange, l'autre blanche; le corps nu prolonge la seconde étoffe, blanche, tandis qu'un rappel de l'orangé se retrouve dans la tache du ruban piqué dans ses cheveux: la blancheur des chairs est ainsi réveillée par l'auréole des deux orangés et des deux draps. Le voile participe dès lors clairement d'une stratégie du voir. Roger De Piles, à l'article *Draperies* de son *Cours de peinture par principes* écrit très explicitement: "le premier effet des draperies est de faire connaître ce qu'elles couvrent, et principalement le nu des figures (...). Ainsi à l'exemple des plus grands maîtres, le Peintre doit, avant que de disposer ses

¹²Les livrets des Salons témoignent de la fréquence du motif, voir Jules Joseph Guiffrey *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, tome I (Salons de 1673, 1699, 1704, 1737, 1738, 1739, 1740), Nogent le Roi, J Laget, Librairie des Arts et Métiers Ed. 1990 (repr fac similé de l'ed de 1869-1872)

¹³Ainsi de *l'Ane et le Petit Chien* (IV,5), *l'Homme et l'Idole de bois* (IV,8), *l'Oracle et l'Impie* (IV,19), *Un Animal dans la lune* (VII,17), *l'Homme et la Puce* (VIII,5), *Les Femmes et le secret* (VIII,6) etc.

draperies, dessiner le nu de ses figures pour former des plis sans équivoque et pour conduire si adroitement les yeux que le spectateur s'imagine voir ce que le Peintre lui couvre par le jet de ses draperies"¹⁴. Néanmoins, dans les peintures mythologiques, ce sont moins les ressources de la transparence que du contraste qui sont utilisées: les draperies entourent, plutôt qu'elles ne les recouvrent les parties directement érotiques des corps, seins, fesses. Un magnifique tableau de Louis Galloche, *Diane et Actéon* (1725, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg), peut être tenu pour un manifeste de cette nouvelle stratégie du regard mis en place par le fabuleux, au moment de sa remise en question.

Le tableau, en effet, apparaît déjà comme une synthèse des différents *bains* des grands maîtres et notamment du Titien. La composition s'inspire visiblement de son *Diane et Callisto* (vers 1556-1559)¹⁵. Surtout, la variété des poses, les jeux de lumière et d'ombre, les drapés, proposent une savante mise en scène de l'oeil du spectateur. Trois scènes, de fait, sont données à voir: les deux-tiers (centre-gauche) de la toile sont occupés par le bain de Diane, entourée de cinq nymphes, le tiers à droite montre Actéon dissimulé derrière un feuillage, en cours de métamorphose, les bois du cerf pointant sur la tête, enfin, le premier plan en bas à droite dévoile une sixième nymphe, tournée vers l'extérieur du tableau. Le regard est ainsi successivement capté par ces trois ensembles qui échangent en outre entre eux des motifs: quatre taches orangées (dont trois draperies) relient deux nymphes à gauche, le carquois posé à terre, à côté de Diane, et Actéon. Les draps orangés servent donc ici, comme dans le tableau de Watteau, à auréoler la scène principale: la déesse, de face, et une des nymphes, de dos. Les deux corps sont, en effet, réunis au centre de la peinture, dans leur complémentarité (face et dos). De nouveaux linges viennent alors renforcer la nudité exposée: l'un court à la taille de Diane, l'autre enveloppe les cuisses de la nymphe, tous deux laissent ainsi découvert le reste du corps, exposant, soulignant même, seins et fesses. Un jeu s'instaure donc entre le voilé et le dévoilé - ce qu'il est interdit de voir est exhibé tandis que se trouve dissimulé ce qu'il est égal de voir. Mais le paradoxe va plus loin. La scène interdite est à la fois exhibée et dénoncée: les lignes de composition du tableau convergent clairement vers ce point - et, plus exactement, vers une sorte de cercle formé par les mains de Diane et de deux des nymphes. Une ligne part ainsi du coin gauche, en bas, où est accroupie une nymphe et s'élève (comme si le mouvement de la nymphe se prolongeait) vers le bras dressé, impérieux, de Diane. Le regard suit donc la ligne: mais, parvenu à son terme, il ricoche sur une

¹⁴ Op Cit p 55.

¹⁵ Voir Les *Amours des Dieux - la peinture mythologique de Watteau à David*, catalogue de l'exposition, Texas, Kimbell Art Muséum, Forth- Worth Paris, Réunion des Musées nationaux, 1991.

autre main tendue, celle de la sixième nymphe (en bas, à droite), qui répète le geste d'interdiction, non à l'adresse d'Actéon cette fois mais bien à celle du spectateur réel. Ainsi, l'oeil est à la fois attiré et chassé, renvoyé vers son origine, suggérant que l'objet final du dévoilement importe moins que le processus, bref, que l'objet réel du dévoilement c'est le dévoilement lui-même et non ce qui est dévoilé.

Quant à Actéon, dont la présence dans les représentations, au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, s'amenuise¹⁶, il sort du cadre pour y être mieux réintroduit sous la forme plus moderne de l'Actéon-spectateur: la démythification en cours se met en scène dans les représentations fabuleuses elles-mêmes. Dès lors se dessinent des ensembles thématiques qui jusqu'à présent pouvaient sembler épars: l'ancienne Fable (la mythologie) laissant place à la nouvelle (ou petite, ou encore ornementale), faite d'animaux-singes et de plumages chatoyants; les Anciens (ou encore, selon une très vieille topique, les géants) deviennent aveugles tandis que les Modernes (ou encore les nains) se font clairvoyants.

Dans la toile de Poussin, *Paysage avec Orion aveugle* (1658, New York, Metropolitan Muséum of Art), le géant Orion est guidé par un nain (Mercure) hissé sur ses épaules. Dans l'apologue de La Fontaine *L'Oeil du Maître* (IV, 21), "l'homme aux cent yeux", en faisant le tour de l'étable à boeufs, déniche le cerf qui s'y cachait: certes, "il n'est pour voir que l'oeil du Maître", mais l'identification ultime et galante de l'oeil du maître avec celui de l'amant¹⁷ laisse peut-être se profiler une autre lecture. Ce n'est plus le cerf-Actéon, "amant" de Diane, qui surprend mais un nouveau maître, plus clairvoyant que l'ancien. Dans la vignette de Chauveau, l'oeil est évoqué par une immense trouée solaire dans le mur du fond de l'étable: le regard, comme dans le tableau de Galloche, est présent dans l'image et tourné vers le spectateur.

Enfin, immanquablement, "l'homme aux cent yeux" appelle l'animal "aux cent yeux". Si les deux victimes de Diane, Actéon et Orion, sont condamnées par les nouveaux clairvoyants, l'oiseau de Junon, lui, déploie sa roue à tout venant. On le rencontre, bien sûr, dans plusieurs fables, avec "une si riche queue" qu'elle "semble à nos yeux / La boutique d'un Lapidaire"¹⁸, mais surtout dans de nombreuses *natures mortes* ou encore dans la statuaire du labyrinthe de Versailles: les représentations mettent toutes en valeur les "cent yeux" du plumage, qu'il s'agisse de la roue, sommet de la fontaine-pyramide *les Paons et le Geay*¹⁹ ou de la large traîne que présente la *Nature Morte au Paon*

¹⁶ Voir toute l'*Introduction de Les Amours des Dieux*, op. cit.

¹⁷ "Il n'est pour voir que l'oeil du maître. Quant à moi, j'y mettrais encor l'oeil de l'Amant".

¹⁸ La Fontaine, *Le Paon se plaignant à Junon* (II, 17)

¹⁹ Labyrinthe de Versailles gravure de S. Le Clerc, op cit.

de François Desportes (1715)²⁰

Les Païens ont "feint, écrit Furetière²¹, qu'on avait transporté les yeux d'Argus sur la queue du paon": de fait, ce sont bien des yeux que dessinent les peintres de natures mortes au paon, une multitude d'yeux bleus, écarquillés, qui interrogent le spectateur.

A travers ce rapide cheminement parmi le monde bigarré de la fable au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, avec sa population de géants aveugles, de nains clairvoyants, de cerfs-Actéon, d'hommes ou d'oiseaux au regard perçant, on mesure la distance parcourue depuis le *velum* allégorique: les voiles, rideaux ou draperies des représentations prennent le tour ornemental et transgressif qu'ils auront bien plus tard dans le XVIII^e siècle, chez Fragonard, par exemple. Ils commencent à dessiner non plus une topographie symbolique (sous le signe des énigmes, emblèmes et autres *hieroglyphiques*, comme l'on disait alors²²) mais une géographie amoureuse, où se confondent stratégie du regard et plaisir du caché.

Aurélia GAILLARD
UNIVERSITE et I.U.F.M.

²⁰ Voir l'explication du tableau qu'en a donnée Louis Marin dans *La Peinture française* Paris, Le Robert, 1983, p. 102-105.

²¹ *Dictionnaire Universel*, La Haye Rotterdam, R. Leers 1690.

²² On peut, notamment, consulter les ouvrages du Père François Menestrier, surtout *La Philosophie des images énigmatiques, ou il est traité des Enigmes, Hieroglyphiques, Oracles Prophéties, Sorts, Divinations, Loteries, Talismans, Songes, Centuries de Nostradamus, De la Baguette*, Lyon, H. Baritel, 1694.