



HAL
open science

“ La Fontaine peintre de mythologie : art de l’ecphrase et goût pictural dans l’Adonis (1658-1669) ”

Céline Bohnert

► To cite this version:

Céline Bohnert. “ La Fontaine peintre de mythologie : art de l’ecphrase et goût pictural dans l’Adonis (1658-1669) ”. Dix-septième siècle, 2009, Actes de la journée d’étude de la Société d’étude du XVIIe siècle organisée à Nancy par Alain Génétiot et Emmanuel Bury, 242, p. 683-698. 10.3917/dss.094.0683 . hal-01091093

HAL Id: hal-01091093

<https://hal.science/hal-01091093>

Submitted on 18 Apr 2020

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.

LA FONTAINE PEINTRE DE MYTHOLOGIE : ART DE L'ECPHRASE ET GOÛT PICTURAL DANS L'ADONIS (1658-1669)

Céline Bohnert

Presses Universitaires de France | « Dix-septième siècle »

2009/4 n° 245 | pages 683 à 698

ISSN 0012-4273

ISBN 9782130572640

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2009-4-page-683.htm>

!Pour citer cet article :

Céline Bohnert, « La Fontaine peintre de mythologie : art de l'ecphrase et goût pictural dans l'Adonis (1658-1669) », *Dix-septième siècle* 2009/4 (n° 245), p. 683-698.

DOI 10.3917/dss.094.0683

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

La Fontaine peintre de mythologie : art de l'ecphrasis et goût pictural dans l'*Adonis* (1658-1669)

La Fontaine est dépeint par ses biographes comme un observateur attentif de la gent animale, capable de passer plusieurs heures penché sur une fourmilière. Le poète, quant à lui, se brosse en incorrigible rêveur, en arpenteur du pays des songes. De la contemplation à la distraction, de l'examen attentif du réel à l'introspection pensive, l'œuvre de La Fontaine déploie toutes les modalités : fables et contes reflètent l'infinie variété des regards, lucides, naïfs, aveugles ou amoureux. Aussi peut-on se demander comment La Fontaine regardait les œuvres d'arts. *Les Lettres d'un voyage en Limousin* ne révèlent pas en lui un esthète averti : l'épistolier se plaît à évoquer les circonstances du voyage, les anecdotes cocasses, voire coquines, bien plus que les merveilles du château de Richelieu¹. Mais il en va tout autrement dans *Les Amours de Psyché et Cupidon*, où l'architecture, la sculpture, les peintures et les tapisseries, jusqu'aux merveilles de la musique et du théâtre, voire à l'art des jardins, sont évoqués avec une précision qui, loin de déparer la poésie, l'enrichit encore. Dans le roman, la projection du rêve et les fantasmagories du poème se mêlent à la description de choses vues comme le vers se mêle à la prose. Ce mélange n'est pas propre à *Psyché* : les œuvres galantes dans leur ensemble enregistrent la présence d'œuvres d'art et leur importance au sein des cours de Vaux et de Versailles, pour les métamorphoser en matière poétique². Œuvres réelles et imaginaires s'y juxtaposent : Versailles et Vaux côtoient le palais du Sommeil et celui de Cupidon. Mais loin d'une hybridité qui la maintiendrait à l'intersection du réel et du songe, la poésie de La Fontaine transfigure les œuvres réelles. Elle métamorphose aisément

1. Voir Claude Mignot, « Le regard de La Fontaine sur l'architecture et le paysage dans *La Relation d'un voyage de Paris en Limousin* », *Le Fablier*, n° 15, 2004, p. 31-36.

2. Voir Patrick Dandrey, « La Fontaine et Félibien à Vaux : du songe à la réalité », *Le Fablier*, n° 15, 2004, p. 67-77.

la tenture des *Amours de Mars et Vénus* en conte orné, digne de figurer parmi les nouvelles que La Fontaine emprunte à l'Italie : ce morceau initialement prévu pour *Le Songe de Vaux* est édité dans les *Contes et Nouvelles en vers* de 1665 puis 1669. Aussi l'examen des premières œuvres du poète révèle-t-il d'abord un goût, qui est celui d'une époque et d'un milieu. Il porte la trace de l'art de vivre des galants, dont on sait qu'il se mue en art d'écrire : la littérature contribue à une vaste entreprise qui transfigure le réel, le prenant aux rets de pratiques et de codes qui le magnifient autant qu'ils le règlent. L'art en fait partie, au point que l'on peut parcourir les poèmes de cette période, plus encore que les œuvres de la maturité, comme les galeries d'un musée imaginaire³.

C'est ce que révèle l'*Adonis*⁴. Si le texte a connu de nombreux remaniements, les deux vers qui ouvrent la narration, eux, n'ont pas changé :

Ly cette aventure
Dont pour te divertir j'ai tracé la peinture.

La comparaison entre texte et tableau est somme toute banale. On y lit pourtant l'*ut pictura poesis* de La Fontaine. Cette union intime du poème et de l'image a déjà été étudiée, particulièrement pour *Psyché* et *Le Songe de Vaux*. Jean-Pierre Collinet a cherché à cerner les étapes d'une initiation de La Fontaine à la peinture italienne, initiation restée selon lui sommaire et qu'il situait entre 1661 et 1663, en signalant le caractère de généralité topique des descriptions dans les œuvres antérieures⁵. Partant précisément de cette généralité, où se joue une métamorphose de la tradition allégorique, l'étude de Patrick Dandrey sur le régime de l'image dans les œuvres galantes⁶ a révélé l'éthique et l'esthétique qui habitent indissociablement les œuvres des années 1658-1669, et dont le rapport du poème aux arts plastiques est une facette : cette question particulière est fondue au creuset d'une réflexion sur les effets et les pouvoirs de l'image poétique. Ainsi se trouvaient définis le cadre et l'enjeu d'un *paragone* implicite mais omniprésent dans les œuvres galantes, où tout ce que touche le crayon de La Fontaine semble devenir art, la beauté naturelle au premier chef : l'*ut pictura poesis* lafontainien se définit entre *imitatio*, par la modulation de motifs picturaux, et *emulatio*, dans une concurrence qui vise *in fine* l'initiation

3. Ou comme un « jardin des arts », suivant l'expression de Graça Abreu (« Poétique du regard, voies de l'imagination : l'art et la vie chez La Fontaine », *Le Fablier*, n° 15, 2004, p. 15-20 [citation p. 15-20]. Voir les actes du colloque *Le Musée imaginaire de Jean de La Fontaine*, organisé à la Sorbonne et au Palais du Luxembourg les 27-28-29 mai 2004 par Patrick Dandrey pour la Société des Amis de Jean de La Fontaine et le CELLF 17-18, éd. G. Peureux dans *Le Fablier*, n° 15, 2004 et n° 16, 2005.

4. Dans *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1968, p. 5-19. Nous citerons aussi la version manuscrite offerte à Fouquet en 1658, dont Clarac donne les variantes ou qu'on peut consulter dans le fac-similé *Adonis...*, avec une introduction par Jean Cordey, Paris, F. Le François, 1931. Ci-dessous les références sans l'année renverront à la version imprimée.

5. J.-P. Collinet, « La Fontaine et la peinture italienne », *La Fontaine en amont et en aval*, Pise, Editrice Libreria Goliablica, 1988, p. 49-67.

6. P. Dandrey, « Les Temples de Volupté : régime de l'image et de la signification dans Adonis, *Le Songe de Vaux* et *Les Amours de Psyché* », Paris, Littératures classiques, janvier 1997, n° 29, p. 181-210.

du lecteur par le détour du poème, sans cesse désigné comme artefact : sagesse du plaisir poétique, élevé au rang d'un art de vivre. Restait alors à suivre l'élaboration de tel ou tel motif – ce à quoi s'est employée Barbara Piqué à propos des beaux endormis, révélant les modes et les moyens de la description, de l'ecphrasis à l'hypotypose, dans *Psyché* et *Le Songe de Vaux*⁷ – ou à étudier, comme l'a fait Graça Abreu, l'optique particulière de La Fontaine, qui définit une « poétique du regard », entre « l'art et la vie »⁸. *Adonis*, qui ouvre la série des œuvres galantes, est resté quelque peu en marge de ces relectures. En nous appuyant sur ces travaux, nous étudierons ici les modalités et le sens d'un rapprochement entre poème et tableau dans la première œuvre de La Fontaine.

En quoi *Adonis* est-il une peinture ? Et de quel type de peinture peut-on parler pour ce poème ? *L'Adonis*, à proprement parler, n'est pas une ecphrase, il ne décrit nulle œuvre d'art, fût-ce imaginaire. Il n'installe pas plus une relation agonistique avec la peinture, pas du moins de façon explicite : La Fontaine réserve la mise en scène d'un *paragone* pour *Le Songe de Vaux*. Mais son idylle héroïque lie implicitement ces deux questions de l'ecphrase et du concours des arts, alors articulées autour du célèbre vers d'Horace, de deux manières. D'abord, en renouant avec les définitions premières de l'idylle comme *eidyllion*, petite image, par l'intermédiaire d'un dispositif ecphrastique. *L'Adonis* se constitue comme une peinture dans laquelle le regard joue un rôle dominant et La Fontaine veut donner l'impression qu'il décrit l'image à mesure qu'il la constitue. Ensuite, dans la tradition de l'*epyllion* cette fois, le poète interroge par la pratique le pouvoir et la nature de l'ornement poétique. Cette écriture qui fait image s'éclaire en outre à la lumière de la peinture. Car le poète, en choisissant de conter pour Fouquet les malheurs d'Adonis, ne se situe pas seulement dans la lignée, purement littéraire, de *l'Adone*, offert à Louis XIII et qui avait déjà fait des émules, notamment à la cour de Gaston d'Orléans. Il choisit un sujet éminemment pictural. C'est pourquoi nous rapprocherons le poème des tableaux dont la présence à Paris signale un goût, une manière mythologique en vogue. De là pourra s'établir un parallèle qui mettra en valeur le travail de La Fontaine sur la Fable. Car il nous semble que le dispositif ecphrastique de *l'Adonis* est précisément le moyen d'une réinvention du mythe, en relation avec le goût des contemporains pour la peinture de mythologie.

Si *l'Adonis* trouve place dans la tradition de la poésie imagée, c'est d'abord, de façon thématique, par un jeu sur le regard qui le structure et lui donne son sens. La vue domine dans la narration. La vision se décline tout au long de l'intrigue en une vaste gamme, de la rêverie à l'éblouissement, à tel point que le poème tout entier se présente comme un drame du regard. L'articulation de ses trois moments, le pastoral (le bonheur au jardin), l'épique (la chasse au monstre) et l'élégiaque (les lamentations de Vénus), se noue ainsi autour de regards échangés ou orphelins, en des jeux

7. B. Piqué, « Les "Beaux andormis" dans l'œuvre de La Fontaine et la peinture de son temps », *Le Fablier*, n° 15, 2004, p. 21-30.

8. G. Abreu, art. cité.

parallèles. La rencontre des amants est précédée par une première chasse amoureuse. L'image d'Adonis, dont la louange envahit l'univers, poursuit le cœur de Vénus :

Paphos sur ses autels le void presque eslever,
Et le cœur de Venus ne sçait où se sauver.
L'image du Heros qu'elle a toûjours presente...⁹

Le poème bascule une première fois lors du départ de Vénus, une seconde à la mort du chasseur. Or le regard vide qu'Adonis pose sur le monde après le départ de la déesse¹⁰ annonce l'appel désespéré de sa maîtresse, avide de voir encore une fois le jeune défunt, fût-ce par le truchement d'une fiction¹¹.

Au-delà de ces moments clés, le poème fait miroiter toutes sortes de visions, allant de la transparence à l'illusion. Transparence, en ce que les yeux éloquents de Vénus offrent à l'amour le seul langage qui lui convienne, capable de traduire parfaitement les mouvements du cœur. En cette rhétorique, il n'est guère de tromperie : il suffit que l'amour soit pour qu'il soit vu¹². L'immédiateté du regard amoureux trouve son contrepoint pathétique lorsqu'à la certitude de la présence succèdent le vide et le doute. Il suffit que Vénus ne soit pas en vue pour que tout, pour Adonis, devienne un affreux désert : le passé heureux (« tout ce qu'il vient de voir ») n'est lui-même peut-être qu'une « ombre vaine »¹³. Dissipée, la fascination emporte avec elle toute réalité. L'expérience amoureuse s'avère une expérience du regard, où se dit l'ontologie instable du désir. Entre ces deux modalités, qui tracent les limites du spectre, elle se décline en éblouissement, en fascination, en rêverie, en admiration, en paisible contemplation, en sidération angoissée.

Autour des grandes scènes de vision qui forment l'intrigue principale, le poète multiplie mises en abymes et jeux de miroir, créant par là une machine optique complexe. La Fontaine se plaît à collectionner différents types d'images : allégorique, artistique, poétique et narrative, emblématique enfin. Ainsi la critique a-t-elle été tentée de voir en Adonis un *alter ego* de Fouquet, le poème prenant alors le tour d'une œuvre à clé. Si cette hypothèse est largement battue en brèche, il n'en reste pas moins que, dans la version de 1669, Vénus devient le double de la destinataire,

9. *Adonis*, v. 51-52.

10. *Op. cit.*, v. 207-210 : « Adonis void un char descendre de la nuë : / Cytherée y montant dispa-roist à sa veuë. / C'est en vain que des yeux il la suit dans les airs ; / Rien ne s'offre à ses sens que l'hor-reur des deserts / Les vents sourds à ses cris renforcent leur haleine : / Tout ce qu'il vient de voir lui semble une ombre vaine » et v. 218-220 : « Semblable à ces amans trompez par le sommeil, / Qui rap-pellent en vain, pendant la nuit obscure, / Le souvenir confus d'une douce imposture ».

11. Les deux versions diffèrent, la seconde estompant le motif du regard. *Op. cit.*, 1658, v. 577-581 : « Grottes, qui tant de fois avez veu mon Amant / Me raconter des yeux son fidelle tourment, / Lieux amis du repos, demeures solitaires / Qui d'un tresor si rare estiez depositaires/Representez-le moy » (1669, modifiés, v. 588-592) et v. 549-551 : « Mais l'enfer à mes yeux se cache vainement, / Je le trouve par tout où n'est point mon Amant » (non repris en 1669) ; v. 585 commun aux deux versions : « Je ne te verray plus, adieu, cher Adonis ».

12. *Op. cit.*, v. 106-107, 111.

13. *Op. cit.*, v. 212.

Amynte, suivant un autre jeu de miroir entre fiction poétique et réalité. Plus exactement, le portrait de Vénus trouverait son « modèle » dans l'image qu'une « glace fidelle » présenterait à la jeune femme¹⁴... la médiation des reflets complexifie l'offrande. Le compliment galant permet couramment de tels vertiges : le poème devient une ombre imparfaite, un reflet allégorique de la réalité. À ces jeux entre la matière du poème et ses destinataires successifs, s'ajoute une suite de mises en abyme au sein même de la fiction. Ainsi La Fontaine organise-t-il de discrets *paragone* lorsqu'un personnage devient lui-même peinture ou statue, arrêtant un instant le cours de la narration : la mort est « empreinte » dans les yeux d'un combattant, mieux encore qu'elle n'est « peinte » « sur le teint des mourans »¹⁵. Les personnages se figent soudain dans la mort et deviennent pour d'autres, l'espace d'un instant, œuvre d'art. Nisus « contemple » un chasseur « étendu comme un marbre »¹⁶. Ces *paragone* miniatures jouxtent un autre type de mise en abyme, purement poétique cette fois : car La Fontaine inclut au sein de l'épisode cynégétique une vignette qui figure, annonce et résume à elle seule l'intrigue principale. Les amours d'Aréthuse et de Palmire offrent le double exact de celles de Vénus et d'Adonis. Ce drame en raccourci s'articule lui aussi en trois moments : l'amour partagé, la chasse et la mort, euphémisée en une blessure peu dangereuse. Ces étapes, comme celles du récit principal, sont marquées par des échanges de regards : ceux qui ont conquis le cœur de Palmire, ceux qu'Aréthuse inquiète jette vers son amant au combat, ceux, enfin, éteints, du chasseur blessé¹⁷. La jeune amazone concentre en sa personne ce jeu de reflets. Aréthuse entre sur la scène du poème comme un double d'Adonis, annonçant son entrée (« Et comme elle Adonis attire tous les yeux »¹⁸) et la quitte en image de Vénus éplorée. Enfin, La Fontaine ne néglige pas le régime moral de l'image poétique : Vénus, sur un ton élégamment didactique, désigne à son amant les « ruisseaux et leur course » sur le modèle de l'*Art d'aimer*¹⁹. Cet ensemble forme ainsi un jeu à multiples rebonds, qui se cristallise dans le personnage central, objet par excellence du regard. Adonis est « ornement ». La Fontaine restreint d'abord cette idée en faisant de la beauté du héros une qualité paradoxale (« Et bien qu'enfant du crime il plaist à tous les yeux ») avant de lui donner une portée universelle en 1669 et d'en faire la nature même du personnage : « Il semble estre formé pour le plaisir des yeux »²⁰. Plus loin, Adonis est « de ces forêts l'ornement, & la gloire, / Le plus beau des mortels, l'amour de tous les yeux »²¹. Sa mort, enfin, est signifiée par l'effacement de ses charmes²².

Le sujet central du poème, la captation par le regard, est ainsi diffracté de multiples façons. L'Idalie où La Fontaine nous convie est certes la terre de la passion ; elle

14. *Op. cit.*, v. 79-80.

15. *Op. cit.*, v. 363-364.

16. *Op. cit.*, 1658, v. 344 ; 1669, v. 368 : « Rit de voir ce chasseur plus froid que n'est un marbre ».

17. Respectivement v. 438 pour l'initiation amoureuse, v. 433-434 et v. 456-457.

18. *Op. cit.*, v. 310.

19. *Op. cit.*, v. 151. D'après Ovide, *Art d'aimer*, III, v. 62-66.

20. *Op. cit.*, pour les deux versions v. 38.

21. *Op. cit.*, v. 507-508.

22. *Op. cit.*, v. 511.

est aussi, et peut-être d'abord, un pays des songes. L'usage d'un modalisateur comme « sembler », qui ouvre la fiction²³, et de l'image récurrente du voile, qui la ferme²⁴, projettent le poème dans l'irréalité du rêve. D'où, sans doute, la rapidité des derniers vers : l'obscurité, qui annule toute vision, est la seule fin possible du récit, elle signe la fin de l'illusion.

La Fontaine approfondit le sens du poème dans la version imprimée²⁵. Par des remaniements de détail d'abord : Narcisse, par exemple, à qui le poète compare la beauté d'Adonis, n'est plus nommé en 1669. Il devient « celui qui jadis ay moit une ombre vaine » : la périphrase déplace la comparaison entre les deux personnages, au prix d'un décentrement du mythe de Narcisse. Peu importe que ce dernier se perde dans sa propre contemplation. Le sens de la fable est éludé au profit de l'une de ses circonstances : seul compte le reflet dans l'eau. Comme Adonis, que Vénus trouve plongé dans un songe éveillé au bord des ruisseaux²⁶, Narcisse devient l'amoureux d'une image irréaliste, d'une fiction – et l'on sent bien tout ce que cette comparaison, à l'ouverture du poème, contient d'anticipation pathétique. Un peu plus loin, l'*innamamento* de la déesse est développé et devient une vision entêtante²⁷. De même, les vers qui évoquent les regards avides que Vénus pose sur Adonis endormi gagnent en intensité²⁸. Surtout, La Fontaine enrichit son texte du portrait de Vénus et retouche la rencontre des amants. Il modifie par là la définition de la beauté supposée dans la première version. La beauté se manifestait en 1658 sur un mode glorieux, elle s'imposait comme évidence : Vénus apparaissait en majesté, « d'éclat environnée ». Elle évoquait sa puissance sur les mortels, tout en y renonçant : « Je pourrais employer mon fils, & tous ses traits ; / Mais je ne veux devoir ton cœur qu'à mes attraits ». Et Adonis se défendait un instant de l'aimer en évoquant sa majesté divine : « Et si je n'eusse veu vos celestes attraits, / J'eusse empesché mon cœur d'estre en bute à ses traits »²⁹. Dans ce premier état du poème, la beauté était présentée comme un principe qui a seul le pouvoir de renverser l'ordre du monde et autorise un mortel à aimer au-dessus de sa condition. Dans la version imprimée, la beauté est surpassée par la grâce, qui est un pur effet de l'apparence. Et Vénus, qui s'offre à son amant avec une touchante humilité, produit sur lui l'effet d'un songe ravissant, au sens le plus fort. Adonis éperdu s'exclame :

Ô Dieux ! s'écria-t-il, n'est-ce point quelque songe ?
Puis-je embrasser l'erreur où ce discours me plonge ?

23. *Op. cit.*, v. 29-30 : « Aux monts Idaliens un bois délicieux / De ses arbres chenus semble toucher les Cieux ».

24. *Op. cit.*, v. 596-601.

25. Sauf aux v. 581/592, dans le lamento de la déesse : « Représentez-le moy » devient « Déserts rendez-le moy ».

26. Ce motif ne se trouve pas chez Ovide. La Fontaine a pu le lire dans l'*Adone*, où Vénus contemple le jeune chasseur endormi sur les bords d'une fontaine (*Adone*, chant III, 67-101). Marino, friand pourtant de ce type de jeu, n'exploite pas le thème du reflet aquatique à ce moment.

27. *Adonis*, v. 91-92.

28. *Op. cit.*, 1658, v. 120-122 ; 1669, v. 144-146.

29. *Op. cit.*, 1658, v. 63-90.

De la glorification du beau à l'éloge de la grâce, La Fontaine s'éloigne de Marino. Dans l'*Adone*, les arguments échangés par le mortel et la déesse célèbrent le pouvoir de la beauté et l'adoration d'Adonis touche à la dévotion religieuse³⁰. Notre poète ne renonce pas pour autant à son modèle dans la seconde version. Celui-ci lui fournit encore des motifs et des images dont on trouve trace dans le portrait de Vénus³¹. Mais le sens du poème a changé et ces souvenirs servent une recomposition de la fable où s'accomplit l'esthétique propre de La Fontaine.

Dans l'*Adonis*, l'amour est regard. Et tout regard est susceptible de tromper. Cette vérité mélancolique baigne le poème tout entier. Ainsi le poème d'amour devient-il un prisme où miroitent tour à tour les nuances de la passion. Mais loin de traiter cette dernière comme une causalité psychologique ou narrative, ou comme un mouvement du corps et de l'âme, La Fontaine en fait conjointement une modalité du regard et un signe offert à la vue : elle est une optique, ouvrant sur le monde une perspective qui lui est propre. D'où son caractère d'indépassable irréalité, qui emporte toute saisie du réel.

En faisant du mythe d'Adonis un mythe du regard, La Fontaine remanie la fable en profondeur. Il la met ainsi au service de la réflexion métapoétique évoquée au commencement de cette étude, en s'appuyant sur une double tradition, celle de l'idylle et celle de l'écphrase : ces genres où l'écriture fait image donnent toute leur profondeur aux fantasmagories d'Adonis.

Il est vrai qu'on chercherait en vain de véritables développements descriptifs, le morceau de bravoure que constitue le portrait presque botticellien de la déesse mis à part. L'art de La Fontaine est ici, comme dans toute son œuvre, un art de l'esquisse et de la suggestion. Le poète ne brosse pas même un portrait d'Adonis qui ferait pendant à celui de Vénus : on aperçoit seulement le héros, au cours de la chasse, dans une aura apollinienne³². Ailleurs, sa beauté est suggérée hyperboliquement par ses effets. D'où vient dès lors l'impression très forte que le poème fait image ? De la précision des notations et de leur nature fonctionnelle, d'abord. La nature, dont l'évocation se borne à quelques termes topiques, n'en devient pas moins paysage. C'est que ruisseaux, tapis de fleurs et antres bienveillants tracent par touches discrètes le support et le cadre des scènes successives, aussi rapidement ébauchées soient-elles. Fontaines et ruisseaux, qui offrent leurs « bords » aux amants³³, tracent une ligne limpide et mou-

30. *Adone*, chant III, 132, v. XXX : « ma qualche 'n lui più ch'altro ebbe possanza, / fu la divina oltramortal sembianza ». La beauté de Vénus est plus puissante que les doux mots de la déesse et que sa ceinture magique. Adonis s'incline jusqu'à terre et proclame sa dévotion (III, 137 sq.). Ovide ne conte pas qu'Adonis se soit mis à genou devant la déesse. Ce motif est pourtant allégué par Raffaello Borghini lorsqu'il condamne l'invention de Titien montrant Adonis qui s'enfuit à la chasse comme contraire à la tradition (*Il Riposo* [1584], Florence, Michele Nestenus et Francesco Mouïcke, 1730, p. 49). Un dessin de Michel II Corneille, montre Adonis agenouillé : *Vénus et Adonis*, dessin à la plume, lavé d'encre de chine, 19 × 28 cm, provenant de la collection Jabach, musée du Louvre, inv. 25548 r°.

31. *Op. cit.*, chant III, 133 : évocation d'un voile qui découvre habilement le corps de la déesse ; chant XVII, 75 pour la natte à demi défaits, tressée d'or, qui flotte sur les joues de la déesse ; pour les guirlandes de fleurs, chant XVII, 78 sq.

32. *Adonis*, v. 311-314.

33. *Op. cit.*, v. 61, 143, 148, 468.

vante. Les troncs d'arbres qui grandissent avec l'amour du couple et portent leur chiffre jusqu'aux cieux³⁴ déploient une verticalité glorieuse et protectrice³⁵, tandis que la profondeur est signalée à maintes reprises par les cachettes qui abritent le couple aussi bien que le sanglier. Les éléments naturels existent en fonction des personnages : ils reflètent l'amour ou la fureur, signalent la perte, suggèrent le bonheur. Reste que La Fontaine adoucit le trait : le dessin, quoique nettement tracé, est sans cesse atténué par l'emploi du pluriel (les bords, les fontaines, les troncs...) qui baigne le récit dans une atmosphère irréaliste³⁶. Ainsi la manière de La Fontaine peut-elle être rapprochée de l'atticisme parisien, étudié par Alain Mérot³⁷ : La Fontaine partage avec les artistes de son temps, les Le Sueur, Stella, La Hyre, Champaigne, un même goût, fait d'économie de moyen et d'attention au détail, une même attention à la composition d'ensemble, dont la clarté évite pourtant toute rigidité, une tendance à la théâtralité qui exclut la pompe, une palette à la fois claire et tendre, énergique et modulée³⁸. Le style de La Fontaine dans l'*Adonis*, poème dénué de tout pittoresque, est éminemment pictural.

Ces éléments descriptifs se trouvent mis en valeur par un jeu de regards multipliés : le délicat tracé des lignes est souligné par un système d'encadrement. L'intimité des amants est sans cesse signalée par les regards d'Amour, des arbres, des antres, de la lune³⁹... La nature, d'accord avec Cupidon, devient tout entière témoin du couple : c'est par elle que le lecteur voit les personnages. Ce dispositif est récurrent dans les œuvres galantes du poète. Il est aussi présent dans les tableaux consacrés au héros : la plupart des peintres isolent le couple dans un paysage protecteur⁴⁰, tout en postant Amour en tiers. Le récit d'Ovide, lui, ignore le fils de Vénus, qui disparaît après avoir blessé la déesse. Tour à tour enfant joueur, compagnon endormi, complice du désir d'Adonis, il intervient dans le jeu amoureux et en signale la nature. Doté d'un rôle mi-narratif, mi-heuristique, Cupidon est à la fois dans le drame et au-dehors, acteur du sujet représenté et partie prenante de son interprétation⁴¹.

Cet effet d'encadrement est contrebalancé dans le poème par une discrète mais insistante métalepse : La Fontaine invite son lecteur à franchir un cadre qu'il dessine

34. *Op. cit.*, v. 137-138.

35. *Op. cit.*, v. 29-30.

36. Voir le fameux vers dans la fable «Le Chêne et le Roseau», «Sur les humides bords des royaumes du vent», analysé par Jules Brody, *Lectures de La Fontaine*, Charlottesville, Rockwood Press, 1994.

37. Alain Mérot, *L'Éloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin, 1640-1660*, Paris, RMN, 1998.

38. De sorte que le thème et la manière du poème sont mieux en adéquation dans la seconde version.

39. *Adonis*, 1658, v. 89 ; 1669, v. 140 ; v. 158-162 et 163-164 ; 329-330 ; v. 575-578.

40. Un espace ouvert, vers lequel court le chasseur, s'oppose chez Titien et Véronèse, entre de nombreux autres, à un espace fermé, derrière la déesse. Cette bipartition se trouvait déjà dans la gravure de Bernard Salomon, *La Métamorphose illustrée*, Lyon, Jean de Tournes, 1557, p. 126.

41. Voir parmi de nombreux exemples possibles Annibal Carrache, *Vénus et Adonis. L'Opera completa di Annibal Carracci*, présentation J.-P. Cooney, éd. crit. G. Malafra, Milan, Rizzoli Editore, 1976, 44.

pourtant si nettement et l'inclut dans la communauté des témoins du drame. Ainsi l'expression « on voit » revient-elle à de nombreuses reprises, principalement pour introduire de nouveaux personnages, comme si le poète, tout en s'effaçant derrière l'indéfini, invitait son lecteur à suivre avec lui les différents plans d'un tableau⁴². L'expression confère au poème un aspect spectaculaire, sans assigner une origine précise au regard. Cette généralité n'est pas dépourvue d'une charge subjective : le bois idalien « semble » « toucher les cieus » ; les amants de leur amour « semblent douter encore », la monture d'Aréthuse « semble » glorieuse de sa charge, etc.⁴³. L'atmosphère irréaliste qui baigne le poème s'en trouve renforcée : la fiction apparaît comme une somptueuse illusion. Une fois le rideau de la nuit tombé sur le poème (« Le jour voilà ses charmes... »), le lecteur pourra se demander, comme Adonis après le départ de Vénus, s'il ne vient pas d'assister à un spectacle d'« ombres vaines ». L'idylle tire sa force énergique de l'activité même du lecteur qui, doublement spectateur, se voit contempler la peinture de mots.

Adonis est ainsi sous-tendu par un dispositif ecphrastique, dont les interventions du poète sont le procédé le plus clair. Elles fondent ensemble plusieurs traditions, définissant par ce mélange le régime propre de l'idylle héroïque. La formule « on voit » croise l'héritage pétrarquiste et renaissant, la description ecphrastique et le catalogue épique. Les interventions directes du *je*, elles, renvoient aux pratiques épiques, galantes et descriptives. Au seuil de l'œuvre, le poète épique adresse ses vœux à la Muse, lui confiant son entreprise, tout comme ses héros prient leur divinité tutélaire de guider leur bras au moment crucial. La Fontaine marie cet usage à la pratique du compliment et de la dédicace liminaire : il fait de ses destinataires la source de son inspiration. Mais ces interventions de l'auteur sont aussi le propre de l'ecphrase où elles recouvrent plusieurs enjeux. Christian Biet et Dominique Moncond'huy l'ont souligné à propos du *Cabinet* de Scudéry. Dans ce livre-galerie, l'enjeu de la présence explicite du poète en son œuvre est éthique et social autant qu'esthétique : il s'agit pour lui de s'affirmer en imposant « une leçon », mais aussi de faire en sorte « que le texte écrit du *Cabinet* jou[e] lui-même le rôle du cabinet réel, lieu ostentatoire où l'on exprime son statut social, où l'on laisse observer ses compétences artistiques et son goût »⁴⁴. Il n'est pas exclu que l'œuvre qui devait introniser La Fontaine poète de Vaux obéisse à ces visées. Le poète cherche à séduire, à attirer sur lui l'attention de son prestigieux destinataire. Mais elle nous installe aussi dans le registre intime d'une participation émotive et contribue grandement à la qualité lyrique de l'œuvre. Sur un mode qui n'est pas encore celui de la conversation des fables, le poète s'affiche comme intermédiaire entre le lecteur et le pème, soulignant par là son pouvoir créateur.

42. Pourrait-on considérer cette formule comme l'équivalent poétique de la mise en scène théâtrale des compositions plantées sur « plateau de théâtre » par les artistes contemporains ? (*Éloge de la clarté*, *op. cit.*, p. 32).

43. *Adonis*, v. 30, 38, 112, 212, 309, 401, 420.

44. *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, éd. Christian Biet et Dominique Moncond'huy, Paris, Klincksieck, 1991, p. 50 sq.

Paradoxalement, c'est par la prétériorité que La Fontaine affirme sa liberté. Le poète feint de ne pouvoir intervenir sur le cours du récit et se donne pour simple héritier de son sujet : il établit une cascade de relais vers la matière ancienne du poème. Si lui-même peut la rapporter à ses contemporains, c'est que d'autres avant lui ont chanté une aventure gravée en de secrètes cavernes, rapportée par Écho et consignée au « temple de Mémoire ». Il en transmettra le souvenir aux générations futures grâce à l'énergie que lui insufflent des êtres hors du temps, comme les « filles de Mémoire », inspiratrices de ses prédécesseurs ; ou grâce au souffle que lui transmettent les témoins du drame eux-mêmes. L'aventure et ses représentations se déploient ainsi dans le temps d'une réception à multiples niveaux. De cette façon, La Fontaine suggère une existence intrinsèque de son sujet. Loin de s'en présenter comme le créateur, il suit fidèlement les étapes d'une narration fatalement ordonnée. S'ébauche alors le drame d'une parole poétique qui ne peut dévier son cours :

Que n'en ay-je oublié les funestes momens !
 Pourquoi n'ont pas péri ces tristes monumens !
 Faut-il qu'à nos nepveux j'en raconte l'histoire !

Le poète semble aussi impuissant que les divinités protectrices d'Adonis, les « Nymphes de qui l'œil voit les choses futures », qui ne sauraient « s'opposer aux destins » et retenir le héros près des cours d'eaux⁴⁵. Ainsi La Fontaine redouble-t-il le jeu de l'écphrase en se donnant des représentants dans la narration. Aux Nymphes évoquées ci-dessus, s'ajoute Vénus elle-même, qui réclame aux lieux de son amour un récit ou une image de son bonheur passé :

Grottes, qui tant de fois avez veu mon Amant
 Me raconter des yeux son fidelle tourment,
 [...]
 Representez-le moy...⁴⁶

Ces grottes ont-elles « représenté » aux poètes l'aventure d'Adonis, leur offrant ce qu'elles refusent à la déesse ? Ces trois vers offrent l'image des « antres sourds » où les premiers chantres d'Adonis ont trouvé son aventure gravée : « Vous les vistes gravez au fond des antres sourds »⁴⁷.

La Fontaine inscrit ainsi la définition de l'idylle au cœur même de son poème. Les traités sur les genres pastoraux le rappellent fréquemment : l'idylle est originellement une petite image tracée sur une pierre précieuse :

Il [ce terme] ne veut dire que Chansonnette, ou petit Ouvrage en Grec *Eidyllium* ; en Latin *Speciuncula*, *Imaguncula*, par comparaison avec ces figures delicates gravées sur des pierres précieuses qui servent de Bagues & de Cachets.⁴⁸

45. *Adonis*, v. 463.

46. *Op. cit.*, v. 577-578, 581.

47. *Op. cit.*, v. 122.

48. Charles-Claude Genest, *Dissertation sur la poesie pastorale, ou de l'Idylle et de l'églogue...*, Paris, J.-B. Coignard, 1707.

L'idylle est poésie gravée, comme l'épigramme, mais poésie précieuse aussi, par la matière même sur laquelle elle s'inscrit, et poésie raffinée, par son usage ornemental. Poésie imagée, enfin, ou, plus exactement, figurée. En intégrant cette définition dans le corps même du poème, La Fontaine transforme *Adonis* en objet d'art. C'est également l'effet de sa présentation somptueuse dans le manuscrit de 1658 : Chauveau, Jarry, Le Gascon et le poète concourent à créer un objet digne de Fouquet. Le bijou poétique de La Fontaine trouve une matérialité particulière qui le rapproche des anciennes idylles ou, du moins, de leur origine mythique.

C'est ainsi que l'ecphrase s'approfondit en méditation sur l'art. Mais le rapport du poème avec la peinture est à la fois plus direct et plus intime. Plus direct, en ce que la surdétermination culturelle du sujet place immédiatement l'*Adonis* en sympathie avec la tradition picturale. Plus intime, car La Fontaine semble s'être inspiré des chefs-d'œuvre d'Italie pour élaborer sa propre lecture du mythe.

Quelques vers suffisent au poète pour faire passer devant les yeux du lecteur l'image d'un couple heureux dansant aux rayons de la lune. Dans *Adonis*, les lieux communs poétiques rejoignent les sujets picturaux les plus célèbres et les plus appréciés, dans un entrecroisement souvent indéfinissable et à plusieurs niveaux entre textes et tableaux, entre citations voulues et rencontres de hasard. Vénus à sa toilette et, dans une moindre mesure, l'image du jeune chasseur couché près d'un ruisseau évoquent des œuvres bien connues. Combien de peintres ont représenté la déesse au miroir⁴⁹ ? De façon significative, Vouet avait associé ce sujet à notre mythe dans le cabinet commandé par le président Perrault pour son hôtel particulier⁵⁰. Il allait par là contre le texte d'Ovide : le poète latin signalait la métamorphose de la déesse qui abandonne toute coquetterie par amour pour le chasseur. L'Albane intégrera également dans le cycle dont Mazarin possédait une copie⁵¹ et que Louis XIV acquit en 1684, après avoir reçu les gravures d'Étienne Baudet envoyées à Louvois douze ans plus tôt⁵².

Mais l'image la plus célèbre est sans doute celle du couple enlacé, Adonis couché dans le giron de son amante. Tout lecteur des *Métamorphoses* (et tout honnête homme ne l'est-il pas ?) aura reconnu les gravures qui accompagnent la fable d'Adonis dans les éditions illustrées depuis *La Métamorphose figurée* de Bernard Salomon⁵³. Cette

49. Jabach possédait deux versions du sujet, dont une copie d'après Annibal Carrache : dans son inventaire après décès (1696), n. 109 pour Carrache et 541, anonyme (Emmanuel-Henri de Grouchy, *Everhard Jabach, collectionneur parisien*, 1894). L'original du Carrache se trouvait en 1672 à Paris dans la collection de l'abbé de La Noue (suivant Bellori) ou de Tambois (suivant Félibien) : *L'Opera completa di Annibal Carracci*, *op. cit.*, 106 et 140. Pour mémoire, ce motif se trouve dans l'*Adone*, chant XVII, 65-82.

50. Voir notre article « Un aspect des demeures parisiennes au temps de La Fontaine : le mythe d'Adonis », *Le Fablier*, n° 15, 2004, p. 45-56.

51. Mazarin avait fait orner le plafond de la Chambre d'audience de son palais de médaillons d'après l'Albane, qui seraient des répliques de *tondi* de la galerie Borghèse (Catherine R. Puglisi, « L'Albane et la France », *L'Albane, 1578-1660*, Stéphane Loire [dir.], Paris, RMN, 2000, p. 17). Sur ce cycle qui représente la rivalité de Diane et Vénus, voir Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999, cat. 48 i-iv, pl. 121, 122, viii et 123.

52. C. R. Puglisi, *Francesco Albani*, *op. cit.*, cat. 71.

53. B. Salomon, *op. cit.*

scène intense, marquée dans la gravure (mais non dans le texte ovidien) par les regards avides des amants, a connu une fortune immense. Non seulement la planche de Salomon a-t-elle été reprise dans de nombreuses éditions à travers l'Europe : encore Virgil Solis l'imita-t-il de très près⁵⁴. Et son œuvre est à son tour remployée, copiée et imitée à maintes reprises, rayonnant des pays germaniques vers l'Italie et la France. Peter van der Borcht, Antonio Tempesta, Crispin de Passe, Johann Wilhelm Baur, Sébastien Le Clerc, François Ertinger et Bernard Picart, entre autres, ont gravé ce sujet. En outre, le motif lui-même, que La Fontaine a pu trouver chez Marino⁵⁵, recoupait très précisément quelques vers de la *Jérusalem délivrée*, où Renaud et Armide, observés par Charles et Ubalde, ne peuvent se rassasier des regards l'un de l'autre⁵⁶. L'épisode, l'un des plus appréciés de l'œuvre, a donné naissance à une tradition iconographique que La Fontaine et ses lecteurs pouvaient bien connaître⁵⁷. La Fontaine renouvelle discrètement cette scène topique en la dédoublant. Il réserve l'échange avide des regards pour la rencontre amoureuse, à l'orée du poème ; lorsqu'il montre le couple enlacé, Adonis endormi s'offre à la contemplation de Vénus. Or le sommeil d'Adonis est un motif marinien. En peinture, il n'apparaît qu'à deux reprises : à Fontainebleau, peint à fresque dans la Salle de Bal⁵⁸, et sous le pinceau de Véronèse⁵⁹. Il ne semble guère que La Fontaine leur soit redevable : Véronèse représente une Vénus protectrice, qui veille sur le sommeil de son amant et fait signe à Cupidon qui retient un chien prêt de réveiller son maître. Le jeu des regards n'est donc pas traité, alors qu'il fait tout le prix de la scène chez La Fontaine, car il anticipe la mort du héros, que Vénus priera en vain d'ouvrir les yeux. Le poète rectifie ainsi la tradition iconographique à l'aune d'un poème qui exploite de toutes les manières possibles le *paragone*. Lorsque Vénus contemple le chasseur endormi, Marino emploie précisément la métaphore de la gravure : la déesse est si amoureuse de l'image d'Adonis qu'elle la grave au fond de son cœur comme un peintre habile⁶⁰. Le

54. Dans *Johan. Posthii Germershemii Tetrasticha in Ovidii Metamorphosis Libri XV*, Francfort, G. Corvinum, S. Fergerobendt (*sic*) et W. Galli, 1563.

55. Ovide ne dit pas que Vénus dévore son amant des yeux mais qu'elle entremêle ses mots de baiser : le motif naît avec la gravure. Dans l'*Adone*, chant III, 68 : « Beve con occhio cupido e lascivo / le bellezze del volto innamorato ». Marino s'inspire ici du Tasse, *Jérusalem délivrée*, éd. J.-M. Gardair, Paris, Bordas, 1990, XIV, 66.

56. Le Tasse, *op. cit.*, XVI, 19.

57. Outre les nombreux tableaux de chevalet sur ce thème, les amours d'Armide ornaient l'intérieur de Claude Bullion : Demonts, « Les amours de Renaud et d'Armide, décoration peinte par Simon Vouet pour Claude de Bullion », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1913, p. 58-78. Dans le salon que Blanchard a décoré pour Louis Le Barbier, à côté du cabinet d'Adonis par Vouet, dans l'hôtel du président Perrault, le chasseur et la magicienne se côtoient : les thèmes choisis mêlent mythologie et *romanzo* (J. Thuillier, *Jacques Blanchard, 1600-1638*, Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1998, p. 168).

58. *Vénus et Adonis, avec Cupidon endormi ; Adonis endormi*, fresques pour la Salle de Bal, Fontainebleau. Exécutée par Niccolo del Abbate sous la direction du Primatice en 1551-1552.

59. Prado, Madrid, inv. 482, c. 1580-1582 (T. Pignatti et F. Pedrocco, *Véronèse. Catalogue complet des peintures*, Paris, Bordas, 1992, 195).

60. Les représentations du sommeil d'Adonis sont souvent liées à l'*Adone*. Sébastien Le Clerc le grave deux fois pour l'illustration de l'*Adone*, Amsterdam, Elsevier et Paris, T. Jolly, 1678. Il s'intègre dans des cycles consacrés à Adonis : Zanimberti, *L'Histoire de Vénus et Adonis*, Camera Loredana di San

motif, qui inverse le topos de la belle endormie, apparente aussi la fable d'Adonis au mythe de Psyché.

La fable d'Adonis en elle-même est à l'époque de La Fontaine un sujet éminemment pictural et La Fontaine ne peut l'ignorer : son choix place immédiatement son œuvre en résonance avec la peinture. Aucun texte d'envergure, en effet, n'exploite ce sujet en France après l'*Adone* de Marino. Et se souvenait-on alors des poèmes de Ronsard et Saint-Gelais ? Autour de 1660, l'imaginaire du mythe d'Adonis se formait au croisement des *Métamorphoses*, de l'*Adone* et d'une tradition picturale que l'état des collections parisiennes, malgré de lourdes lacunes, permet de cerner. Les amours d'Adonis, en effet, ont orné bien des intérieurs parisiens. La fameuse chambre bleue d'Arthénice en était décorée – mais le tableau, resté dans les documents sans nom d'auteur, conserve son mystère⁶¹. Les archives semblent indiquer que Fouquet ne possédait pas de toile traitant ce sujet, mais il est développé dans plusieurs hôtels : celui du président Perrault, de Mme de Ménéstrel et de Gruyn des Bordes notamment⁶². Les grandes collections n'en sont pas dépourvues : le maréchal de Créquy, Charles I^{er} de Blanchefort, possédait trois *Vénus et Adonis*, dont un de Véronèse. Il n'est pas interdit de penser, quoique cela fût une pure supposition, que l'un des deux autres revenait à l'Albane : on sait que cette collection assemblée lors de l'ambassade du maréchal à Rome en 1633 comportait des tableaux de ce peintre⁶³. Parmi les hommes de cette génération, Du Houssay, ambassadeur de France à Venise, avait acheté un autre Véronèse⁶⁴. La génération suivante, au temps de l'*Adonis*, n'est pas en reste. Mazarin avait fait décorer son palais du cycle où l'Albane met en scène la rivalité de Diane et de Vénus autour d'Adonis. Le petit-fils du maréchal de Créquy pouvait s'enorgueillir de posséder le *Vénus et Adonis* du Titien, fleuron de sa collection⁶⁵. Charles III de Créquy avait en outre rassemblé des versions du mythe par Le Josep-

Stephano (Venise) d'après l'*Adone* (décrites par Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, II, Venise, G. B. Sgava, 1648, p. 275) ; projet de Gilbert de Sève pour le Trianon de marbre (Jules Guiffrey, « Peintures commandées par Louis XIV pour Trianon sous bois (1689) », *Nouvelles archives de l'art français*, 3^e série, t. VIII, 1892, p. 77-89) ; Marcantonio Franceschini, salle d'Adonis, Garten Palast de Vaduz (Dwight C. Miller, *Marcantonio Franceschini*, Turin, Artema, 2001, 165 I 4-9). Un tableau perdu de Pietro Liberi (1614-1687) montrait également *Adonis endormi* (Ugo Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini, Stefano Pataconi editore, 1996, p. 275). En revanche, la toile de Palma le Jeune où Th. V. Frimmel (*Blätter für Gemäldekunde*, IV, 1909, p. 122 d'après Pigler, *op. cit.*, p. 256) décrit un Adonis endormi dans le giron de Vénus et qui se trouvait dans la collection de Marino devait représenter Vénus pleurant au chevet du mort (voir la commande qu'en passe Marino, *Lettere*, éd. Marziano Guglielminetti, Turin, G. Einaudi, 1966, p. 230-231).

61. 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.

62. C. Bohnert, « Un aspect de la décoration intérieure des demeures parisiennes au temps de La Fontaine : le mythe d'Adonis », *Le Fablier*, n° 15, 2004, p. 45-55.

63. J.-C. Boyer et L. Volf, « Rome à Paris en 1638 : les tableaux du maréchal de Créquy », *Revue de l'art*, n° 79, 1988, p. 22-41. Aucun tableau de l'Albane n'est encore identifié.

64. Rapporté par l'ambassadeur anglais Evelyn dans son *Diary*. Voir Sylvie Béguin, « Le goût pour Véronèse en France », *Tout l'œuvre peint de Véronèse*, Paris, Flammarion, 1970, p. 5-9.

65. L'inventaire est publié par Émile Magne, *Images de Paris sous Louis XIV*, Paris, 1939, p. 185-201. Le *Vénus et Adonis* du Titien est prisé 5 000 livres, il est le plus cher de la collection, avant *La Découverte d'Achille* de Poussin prisé 4 500 livres.

pin et Alexandro Turchi. La collection de Jabach, qui passa en partie dans les mains du roi en 1671, faisait la part belle à l'amant de Vénus. Louis XIV acheta deux *Vénus et Adonis* par l'Albane⁶⁶. Les dessins, surtout, faisaient miroiter l'étendue du thème. Le banquier possédait des reproductions des fresques de Fontainebleau, du Vatican, de la campagne véronaise et mantouane⁶⁷, des copies d'après Caliari et Bertoià⁶⁸, des originaux d'Annibal Carrache, Paolo Farinati, Michel II Corneille, Paul Bril, Hans van Aachen⁶⁹. Après les ventes au roi de 1662 et 1671, Jabach conservait encore deux versions du sujet par Titien (un original et une copie), ainsi que des toiles de Giovanni Lanfranco, Giovanni Francesco Grimaldi et Rosso Fiorentino⁷⁰. Dans les années 1670, l'hôtel parisien des Sourdis s'ornait d'un *Vénus et Adonis* du Titien suivant Félibien, qui en mentionne un second chez Monsieur le Grand⁷¹. L'inventaire après décès de La Vrillière, enfin, signale en 1681 un *Vénus et Adonis dans un paysage*, « maniere du Titien »⁷². La liste est déjà longue. Une recherche plus poussée révélerait sans doute d'autres versions présentes dans les cercles parisiens. Elle permettrait peut-être de mieux identifier ces toiles et de comprendre leur histoire, ainsi que leur circulation d'une main à l'autre.

En se fondant sur ce relevé provisoire, trois noms ressortent nettement, ceux de Titien, de Véronèse et, plus discrètement, de l'Albane⁷³ : Adonis, pour les parisiens de ce temps, est un sujet essentiellement italien. Le fait est d'autant plus notable que les écoles du Nord sont loin d'avoir ignoré l'amant de Vénus, pas plus qu'ils ont méconnu le thème titianesque du départ d'Adonis. Peut-on imaginer que La Fontaine ait vu l'une de ces toiles ? Rien ne le prouve, même si ces collectionneurs comptent parmi les plus fameux du royaume. On sait que Richelieu a puisé dans le fonds du maréchal de Créquy pour orner sa collection, dont une

66. *Vénus et Adonis*, tableau, 45 × 60 cm, Louvre inv. 20, acheté par Louis XIV en 1671, qui le donne à Monseigneur, son fils, en 1685 ; mentionné à Versailles en 1695 puis à Meudon au début du XVIII^e siècle (Stéphane Loire, *L'Albane*, op. cit., n° 16 ; Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, op. cit., cat. 71.iii.v.c). Il faut y ajouter une seconde version, aujourd'hui perdue, également achetée à Jabach en 1671 d'après C. R. Puglisi.

67. Voir les collections du Louvre inv. 8541, 3696 r°, 4853, 4855, 4854, 3659 r° (base de données Joconde : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/Joconde/fr/pres.htm>).

68. *Ibid.*, inv. 4717 r°, 6064 b.

69. Carrache : *Naissance d'Adonis*, perdu, gravé par Michel Corneille le Jeune (Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990's*, Oxford, Oxford University Press, 1993, t. II, p. 691 ; A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974, Band II, p. 10). Farinati : musée du Louvre, inv. 25548 recto, 4717 r°, 4718 r°, 4853, 4853 r°, 4854, 4854 r°, 4855, 4862, 4862 r° (ce dernier est gravé par Jean Le Pautre, BNF, Estampes, Est. microfilm M 55736). Michel II Corneille : inv. 25498 recto, 25548 r°, 25563 r°. Paul Bril : inv. 19775 r°. Han van Aachen : inv. 21071 r°.

70. E.-H. de Grouchy, *Everhard Jabach*, op. cit.

71. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Genève, Minkoff reprint, 1972, II, 3, p. 39 et III, 5, p. 70.

72. 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.

73. Dans le cadre de ce travail, nous nous arrêterons aux deux premiers. Un parallèle entre le cycle du Louvre de l'Albane et l'*Adonis* de La Fontaine éclairerait le régime de la Fable, entre allégorie, hiéroglyphe décoratif et conte orné, ainsi que la question afférente du temps dans le poème.

partie est échue à la duchesse d'Aiguillon. Créquy était un ami des Rambouillet, Sourdis, un familier de Mme de Sablé et du cercle de Mersenne. Le surintendant lui-même, enfin, n'a-t-il pas servi d'intermédiaire entre Jabach et Mazarin en janvier 1661 pour l'achat de tableaux que le cardinal légua à Louis XIV⁷⁴ ? En réalité, peu importe que La Fontaine ait eu une connaissance directe ou non de ces œuvres, même s'il est difficile d'imaginer une ignorance totale du poète en la matière. Comme dans *Psyché* et le *Songe de Vaux*, le poète orchestre un monde de références pour mieux faire ressortir son propre traitement du sujet : sur fond de connivence avec le lecteur, se déploie une stratégie « du décalage et du détour tempéré » qui favorise « l'ostentation de l'artifice littéraire »⁷⁵. C'est ainsi qu'il inscrit volontairement son idylle dans la continuité d'une tradition dont il se nourrit et qu'il enrichit en retour.

Si La Fontaine est à notre connaissance le premier (et peut-être le seul) poète qui fait du mythe d'Adonis un mythe du regard, plusieurs tableaux célèbres et dont certains se trouvaient à Paris métamorphosaient déjà la fable dans une optique similaire. Il semble que La Fontaine se soit souvenu des tableaux de Titien et Véronèse, articulés autour du regard des amants. Titien a renouvelé l'iconographie du mythe – et sa signification – dans ses deux séries représentant le départ d'Adonis. Il dramatise le récit et le concentre en un instant crucial, symbolisé par le regard implorant de Vénus et la réponse tendre mais décidée de son amant. Ce faisant, il réécrit le mythe de Psyché. On sait bien que *Le Lit de Polyclite*, qui représente Psyché regardant l'Amour endormi, est la source iconographique majeure du tableau. Titien fait plus qu'imiter des formes plastiques, la position de la déesse, le bras tordu de l'amant : son emprunt à un mythe aussi lourd de signification dans la tradition renaissance ne saurait se borner à la citation. Le peintre superpose les deux mythes. Le personnage d'Adonis se trouve enrichi par le parallèle. Ovide comparait déjà le merveilleux nourrisson aux petits cupidons peints. Titien reprend doublement cette idée : en transformant l'Amour endormi du *Lit de Polyclite* en un Adonis sur le point de mourir et en laissant flotter dans le corps et les vêtements du jeune chasseur une grâce mi-féminine, mi-virile, bien remarquée par les contemporains⁷⁶ et qui fait du héros un double plus âgé du petit Amour placé à gauche de la toile, endormi dans le tableau du Prado et ses reprises⁷⁷. Cette circulation du sens et des figures d'une fable à l'autre se cristallise, encore une fois, dans l'échange des regards. Celui-ci introduit en outre un *paragone* entre peinture et sculpture : accrochée près de la *Danaé* et de l'*Andromède*, *Vénus et Adonis* devait montrer un aspect du nu féminin, l'ensemble devant permettre d'en admirer toutes les facettes. La position de dos de la déesse était une invite à imaginer son corps nu, une

74. A. Schnapper, « Jabach, Mazarin, Fouquet, Louis XIV », *BSHLAF*, 1982, p. 85-96 et « Encore Jabach, Mazarin, Louis XIV mais non Fouquet », *BSHLAF*, 1989, p. 75-76.

75. P. Dandrey, « Les Temples de Volupté », art. cité, p. 201-202.

76. David Rosand, « Inventing mythologies : The painter's poetry », *To Cambridge Companion to Titian*, éd. Patrick Meilman, Cambridge UP, 2004, p. 35-47 (pour les grâces d'Adonis, p. 54).

77. *Vénus et Adonis*, huile sur toile, Madrid, Musée du Prado (Filippo Pedrocchio, Titien, Milan, Liana Levi, 2000, n° 180).

incitation à se projeter dans la toile, à poser sur la déesse le regard d'Adonis. On trouve là, sur un mode différent, des traits que nous avons relevés dans le poème : l'invitation à participer, à voir, l'appel à l'imagination et aux sens. Mais aux séductions érotiques du tableau répond la suggestion lyrique du poème.

Parmi les émules de Titien, la toile de Véronèse nous arrête particulièrement. Le peintre si prisé des collectionneurs parisiens a rivalisé de très près avec Titien, à qui il répond point par point. M. Brock a relevé que l'Adonis de Titien, contrairement à celui de Véronèse, ne peut voir le corps de son amante. Dans la version de Véronèse, le chasseur est arrêté par la nudité de la déesse. Les deux peintres auraient ainsi illustré la même idée, l'une de façon négative, l'autre positive : la vue est plus puissante que le toucher, motif essentiel du *paragone* entre peinture et sculpture⁷⁸. La célébrité de ces toiles rend peu utile de savoir si La Fontaine a pu les voir ou non. Il a pu connaître l'une des multiples imitations par un autre peintre. Ce qui compte, c'est la réélaboration de la fable d'Adonis centrée autour de la vue, de ses pouvoirs, de ses limites, articulée à une réflexion de l'art sur lui-même.

L'*Adonis* apparaît ainsi comme une méditation sur les arts par le truchement de l'une des fables les plus souvent traitées en peinture et dans laquelle le regard joue un rôle central. Prolongeant la signification dont les peintres avaient investi la fable, La Fontaine transforme ce mythe de beauté en un mythe de l'art, interrogeant les pouvoirs et les limites de la vision. Par une contamination de l'idylle et de l'ecphrase, par un style pictural qui s'apparente au courant attique émergent en peinture au mitant du XVII^e siècle, La Fontaine métamorphose la fable d'Adonis, tout en s'inscrivant dans une riche tradition, où se fondent expérimentations littéraires et élaborations iconographiques. Il trouve par là le régime poétique propre de l'*Adonis*, qui n'en préfigure pas moins la suite des œuvres galantes, unies par une même réflexion sur les enchantements trompeurs mais indispensables de l'art, défini comme un songe, une fastueuse illusion. *Adonis* en signale la fragilité, alors que *Psyché* en célèbre la fécondité.

Céline BOHNERT,
Université de Reims - Champagne-Ardenne.

78. Maurice Brock, « Titien et Véronèse : Adonis à l'épreuve de Venus », *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, Paris, Klincksieck, Musée du Louvre, 1996, p. 223-253.