



# DOSSIER PEDAGOGIQUE DE L'EXPOSITION

Musée **Domaine de Sceaux**  
départemental

# A l'Allegoria

Les clés de  
la symbolique  
baroque

15 SEP. 2023  
14 JAN. 2024

**EXPOSITION**  
Anciennes Écuries



[domaine-de-sceaux.hauts-de-seine.fr](http://domaine-de-sceaux.hauts-de-seine.fr)



**hauts-de-seine**  
LE DÉPARTEMENT

Département des Hauts-de-Seine / Pôle Communication • © CDS2 / Musée du Domaine départemental de Sceaux  
Photographie Vincent Luthère • Nicolas Lohr, Collect. protecteur des Arts (édition) 1670 • juillet 2023 • 00

## Introduction

L'exposition *Allegoria, les clefs de la symbolique baroque* présente un ensemble d'œuvres graphiques et picturales (dont beaucoup issues de collections privées), françaises en grande majorité, et datées pour la plupart du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce siècle fut en effet l'âge d'or du genre allégorique, particulièrement en Italie et en France.

**Le XVII<sup>e</sup> siècle voit se développer le mouvement baroque**, courant artistique qui émerge aux alentours de 1600 en Italie. Ce style plein de grandiloquence est encouragé par l'Église catholique, qui souhaite répondre à la Réforme protestante (initiée en 1517 par Martin Luther) en touchant les fidèles. Le Concile de Trente, qui a défini la stratégie de la contre-réforme catholique au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, encourage la création artistique comme **support de dévotion mais également comme outil d'enseignement**. Il s'agit de solliciter les sens, en particulier la vue : une architecture riche en ornements, des couleurs chaudes et vives avec de forts contrastes d'ombre et de lumière, une accentuation du mouvement et de l'expression des sentiments. Cet art se fait traduction visuelle du pouvoir, aussi bien politique que religieux, de l'Église comme des familles princières commanditaires.

### Qu'est-ce-qu'une allégorie ?

**Le terme vient du mot grec *allegorein* qui signifie parler autrement, parler en images. L'allégorie permet d'exprimer une idée abstraite par une figuration. Au sens strict – et notamment à propos de peinture baroque – une figure allégorique est la personnification d'une idée abstraite** par une femme, un homme ou un enfant, auxquels sont associés un ou plusieurs attributs permettant de l'identifier. Ces attributs, objets ou animaux, peuvent-eux-même signifier une idée. Dans ce cas, on parle de **symboles**.

**Au sens large, une allégorie est aussi une œuvre présentant un ensemble de symboles.**

On retrouve des allégories sur tous les grands décors baroques et grands ensembles décoratifs du XVII<sup>e</sup> siècle, particulièrement en Italie et en France (Versailles, Parlement de Rennes, Hôtel de Ville de Lyon, Galerie Médicis au Louvre). Plusieurs centaines de notions pouvaient ainsi être allégorisées et combinées entre elles pour former, aux plafonds des palais et des hôtels particuliers, de grandes dissertations figuratives proposées aux visiteurs comme autant d'énigmes à résoudre, composant un jeu intellectuel prisé des élites mais pas toujours évident à décrypter. Ainsi, dans le *Mercurie Galant* (revue française créée en 1672) daté de décembre 1684, un auteur s'adresse à une dame pour lui expliciter les décors de la Galerie des Glaces, inaugurée cette même année, et riches en allégories. Il précise : « en vous faisant part de cette description, je puis dire que je satisfais à la curiosité de toute l'Europe ».

L'exposition propose de renouer avec les sources de la codification allégorique oubliées au XIX<sup>e</sup> siècle, alors que peintres et sculpteurs sollicitent encore souvent ce langage. Ainsi, il ne s'agit pas d'une **interprétation des œuvres a posteriori, mais d'une traduction**, à partir d'un code élaboré au fil des siècles, que l'on retrouve dans plusieurs écrits.

Parmi ces livres, il faut citer en premier lieu l'*Iconologia* de Cesare Ripa, ouvrage de référence destiné non plus à des érudits mais aux artistes, véritable manuel pour codifier ces concepts, publié en **1593**, avant de nombreuses rééditions et traductions. C'est un ouvrage que les peintres Carrache, Velasquez, Rubens, Vermeer, Le Brun... avaient dans leur bibliothèque. Pour autant, Ripa a puisé son inspiration dans des ouvrages plus anciens présentés en première partie d'exposition - les *Hieroglyphica* d'Horapollon (1499), ceux de Pierio Valeriano (1556) ou les *Emblemata* d'Andrea Alciati (1531) - de même que cet imaginaire s'ancre dans une vision du monde plus ancienne, héritée à la fois de la culture de l'Antiquité gréco-romaine et de la tradition spirituelle judéo-chrétienne, qui finirent par fusionner.

## De la matière à l'esprit

Il faut noter qu'avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, on ne parle pas d'allégories mais de hiéroglyphes : l'allégorie est en effet un langage par l'image, que la Renaissance fait remonter aux hiéroglyphes égyptiens, pour lesquels les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles se passionnent.

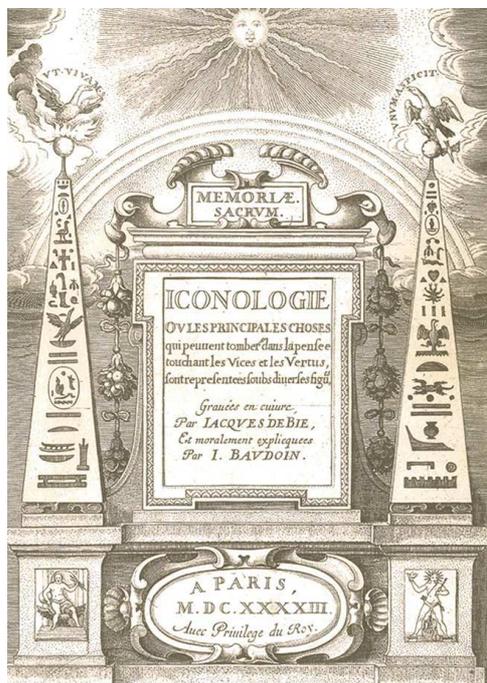
Le hiéroglyphe (= gravure sacrée) apparaît comme l'écriture absolue, qui rassemble en un seul signe le monde sensible (monde de la matière) et le monde intelligible (monde des idées). Après les hiéroglyphes (écriture disparue à la fin du IV<sup>e</sup> siècle), l'écriture a perdu le lien avec les objets désignés.

**Tout le discours allégorique de l'époque baroque repose sur cette question du passage de la matière à l'esprit.**



Ci-dessus : Illustration de l'édition padouane de l'*Iconologia* de Ripa pour *Le Colérique*, 1625, Creative Commons.

À droite : la même allégorie dans la version française de l'*Iconologia*, partie II, 1643. Au centre : couverture de la partie I (1636), photos M.N Mathieu, d'après l'ouvrage de Jean Baudouin réédité en 1999.



## I - Catégoriser le monde : un imaginaire ordonné et hiérarchisé

La question du passage de la matière à l'esprit, et donc l'origine de l'allégorie, est ancienne : elle est au cœur de la pensée de Platon (V<sup>e</sup>- IV<sup>e</sup> siècles av. JC), dont la doctrine repose sur un dualisme entre deux réalités, le monde sensible et le monde intelligible, celui des Idées. Le monde sensible change, se dégrade, périt. Mais il existe une seconde réalité, éternelle, incorruptible, qui contient les Idées.

Dans l'Antiquité tardive, à partir de Plotin puis Saint-Augustin (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles ap. JC), le platonisme va s'adapter au dogme chrétien, pour créer ce que l'on a appelé la **culture néo-platonicienne**. Cette culture est à la base de la pensée humaniste, d'abord en Italie puis elle s'impose en France sous François I<sup>er</sup>. Ce mouvement se propage en Europe grâce à l'invention de l'imprimerie (1448).



L'obélisque de la place Saint-Pierre, au Vatican, à Rome. Creative Commons.

Un monument emblématique de cette pensée est l'obélisque égyptien, qui traduit dans la pierre le passage de la matière à l'esprit. D'une base à section carrée (les quatre éléments), on va de la matière dense vers de plus en plus d'esprit. C'est pour cette raison que l'on a placé un obélisque égyptien devant les grandes églises baroques de Rome.

Les auteurs antiques vont s'attacher à catégoriser le monde qui les entoure (le monde sensible), pour en constituer une grille de lecture. Outre les quatre éléments, Aristote (IV<sup>e</sup> siècle av. JC) a ainsi catégorisé cinq sens, interface entre le monde matériel et notre intelligence.

Sur ce tableau, le jeune échanson servant à boire est une allégorie de la Tempérance, dont le filet de vin maîtrisé est un symbole traditionnel. La tempérance renvoie à la maîtrise des sens représentés par chacun des couples, afin que l'esprit ne soit pas dépendant de la matière.



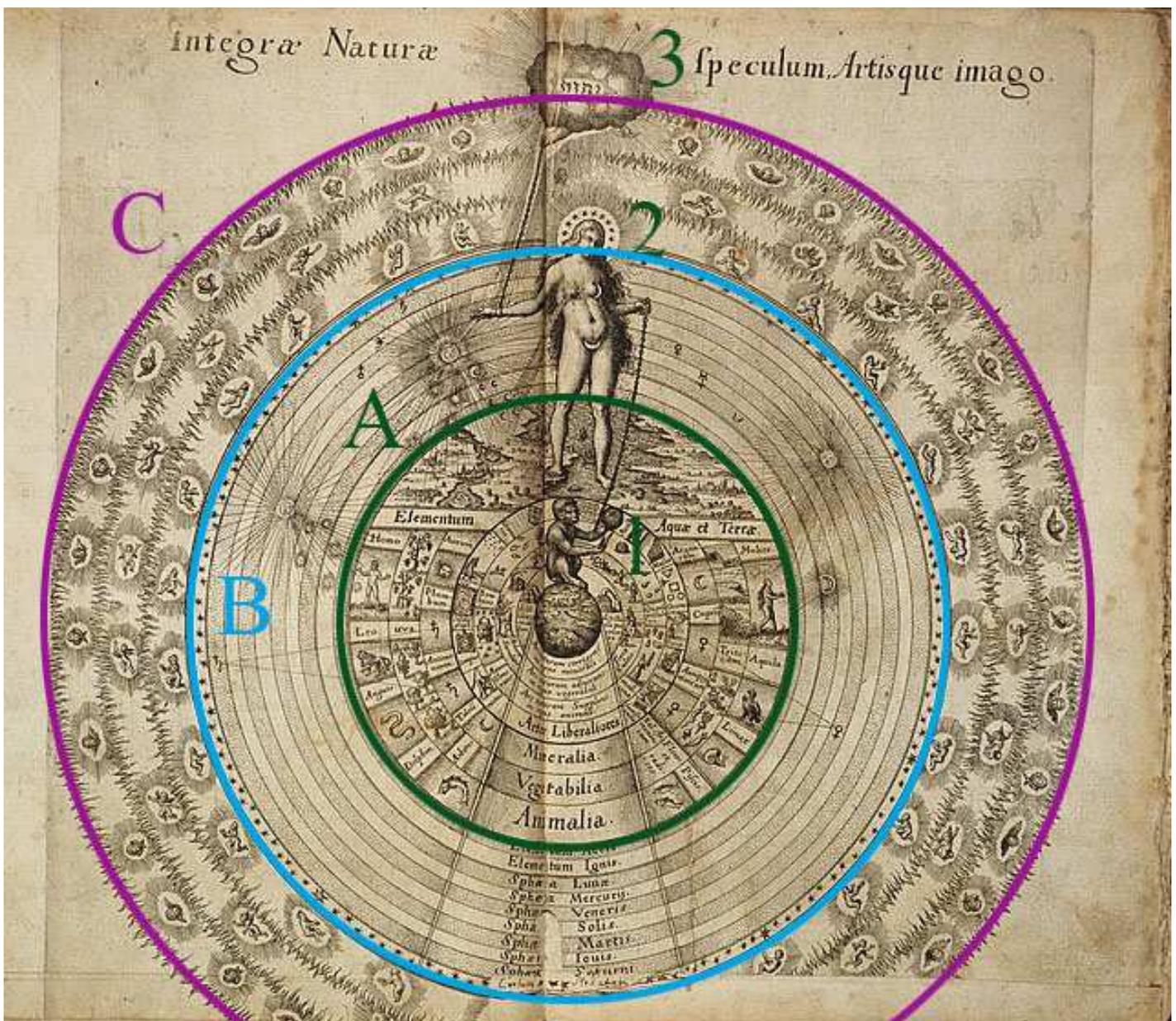
Anonyme flamand, *La Collation dans un parc*, première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, peinture à l'huile sur bois, Inv. 37.1.51, Pascal Lemaître © MDDS.



Espace, temps, règnes et catégories : les allégories feront le plus grand cas de cet ordre ancré au plus profond de l'imaginaire humain.

De saint Augustin (V<sup>e</sup> siècle) à saint Thomas d'Aquin (XIII<sup>e</sup> siècle), le Moyen Âge superposa ensuite au monde sensible décrit par les auteurs antiques (les éléments et les planètes) un monde intelligible ordonné par un Dieu unique. La Renaissance va articuler les visions de l'astronome et du théologien.

Cette vision unifiée des mondes sensible et intelligible atteint sa pleine cohérence à la transition des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles avec, par exemple, l'*Integræ Naturæ speculum Artisque imago* (« Miroir de la Nature entière et image de l'Art ») conçu par Robert Fludd (1617) et rassemblant tous les savoirs acquis depuis l'aube des temps.



Robert Fludd, *The great chain from God to nature and from nature to man. Utriusque cosmi maioris scilicet*, 1617.

Licence Creative Commons.

Sur cette image, le cercle vert **A** concerne la terre et l'eau, ce que l'homme peut toucher (monde tangible). Au centre se voit un petit singe **(1)** assis sur la terre, mesurant de son compas un globe fait à l'image du monde qui se déploie alentour. L'un de ses bras est enchaîné à la figure de la Nature **(2)** qui, elle-même, est tenue par la volonté de Dieu **(3)**. L'homme travaille pour jouir de la nature et l'améliorer. En même temps, il doit respecter la Nature pour respecter Dieu.

Au-delà du disque vert se succèdent les cercles bleus des éléments Air et Feu (intangibles mais visibles), puis ceux des planètes **(B)** dans l'ordre fixé dès avant Aristote (IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et confirmé par Ptolémée (II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) : la Lune, Mercure, Vénus, le Soleil, Mars, Jupiter et Saturne. Puis un cercle semé d'étoiles représente le ciel des Étoiles fixes, tellement éloignées que leurs mouvements relatifs sont imperceptibles. Le point commun entre toutes ces régions, depuis le centre, est qu'elles sont visibles de l'homme.

Notons que cette vision présente une vision géocentriste (la terre est au centre) : en ce qui concerne le système planétaire, il faut attendre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle pour voir se réconcilier la plupart des savants européens (en Angleterre, France, aux Pays-Bas et au Danemark, le reste de l'Europe gardant sa position anti-copernicienne), grâce à Newton (loi universelle de la gravitation, publiée en 1687). La vision géocentriste ne fut cependant totalement abandonnée par les savants et par l'Église que vers 1750. La théorie de Newton n'était évidemment d'aucune actualité à l'époque évoquée par l'exposition.

**Passé la sphère des Étoiles fixes commence le monde de l'esprit** (affranchi de la matière : invisible et intangible). Constituée de neuf degrés figurés par trois niveaux de perfection **(C)**, la Hiérarchie angélique élève les âmes, des Anges aux Séraphins.

**L'accomplissement de l'âme consiste à se débarrasser de la matière par l'action de l'esprit.** La pratique du genre allégorique est grandement conditionnée par cet environnement intellectuel. L'homme se livrant à l'élucidation du mystère porté par l'image fait usage de ses facultés supérieures, et se rend digne du Grand Œuvre divin.

## **II – *Vanitas vanitatum et omnia vanitas***

Le genre de la Vanité est l'un des plus caractéristiques de l'époque baroque. L'appellation – forgée postérieurement – dérive d'un passage célèbre du Livre de l'Ecclésiaste (I, 2) dans l'Ancien Testament : « *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* » (« Vanité des vanités et tout est vanité »). Cette locution latine apparaît dans nombre de natures mortes des années 1600 à 1640 environ. Ainsi, toute composition peinte réunissant des objets faisant allusion à la finitude de la vie et dénonçant l'attachement aux biens de ce monde porte le nom générique de « vanité ». Ce genre procède de la tradition de l'*Ars moriendi* (« Art de bien mourir », c'est-à-dire sereinement) apparue au XV<sup>e</sup> siècle, mais dans le prolongement d'un topos remontant à l'Antiquité, le *Memeto mori* : « souviens-toi que tu es mortel »).

Les raisons de cette vogue de la nature morte moralisante, au début du xvii<sup>e</sup> siècle, s'expliquent par le fait que le genre même de la nature morte, dédié à l'évocation de choses ordinaires, n'existait pas auparavant. Il venait de s'imposer peu à peu, depuis le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle. Pour trouver son autonomie et ses lettres de noblesse, il fallait que le genre fût aussi édifiant moralement qu'un tableau religieux ou historique constituant un exemple de vertu.

Les objets réunis en vanité sont de quatre catégories :

- symboles des biens matériels et des plaisirs auxquels il faudra un jour renoncer : les instruments de musique, partitions, cartes à jouer, bourse, échiquier, victuailles, etc...
- ceux qui constituent un rappel à la morale et au travail nécessaire de méditation sur le sens de la vie : les livres, essentiellement religieux, lunettes, feuilles de papier, plume et encrier
- ceux qui évoquent la fuite du temps et le caractère inéluctable de la mort : les sablier, montre, chandelle s'éteignant, fleur se fanant, citron dont la pelure se déroule en spirale sur le bord d'une table, boîte de copeaux, etc...
- ceux enfin qui font la promesse d'une continuité de la vie – d'élu ou de damné – au-delà de la mort : le papillon symbolise l'âme immortelle.



Simon Renard  
de Saint-André,  
*Vanité*  
Vers 1670  
Huile sur toile,  
50,5 x 60,4 cm  
France,  
collection particulière.

**Autrefois vanté pour le mérite de ses portraits, Renard de Saint-André est aujourd'hui surtout connu pour un ensemble de Vanités.** Comme souvent dans ces œuvres allégoriques, une part des objets représentés est en relation avec les plaisirs de la vie - ici les instruments de musique, dont une pochette (petit violon) sans cordes, la partition, les étoffes précieuses, les coquillages... - et une autre en rappelle la finitude (la bougie qui s'éteint, le sablier). Le livre religieux, au centre, évoque la fin des temps : il montre deux gravures représentant la résurrection des morts et le Jugement dernier. Le fait que le crâne soit représenté à l'envers n'est pas indifférent : il faut y voir l'évocation de la folie qui régna un temps dans ce réceptacle osseux pour diriger une vie dont il y a certainement lieu de se repentir. Derrière le livre et le crâne est représenté un serpent. L'aspic menaçant représente le Mal s'insinuant en tous lieux et sans relâche. et, au-delà, induit la question du salut de l'âme. Cette dernière est évoquée par le grand machaon (papillon) caché par le sablier. Mais le papillon n'échappe pas à la règle régissant le discours symbolique : il est ambivalent et, si sa métamorphose permet d'en faire une image de l'élévation de l'âme, sa courte durée de vie rappelle le caractère éphémère de celle-ci.

### III – Emblèmes

Le goût pour l'énigme impliquant une relation dynamique entre un texte et une image est également à l'origine de ce que l'on nomma l'*Emblema triplex* (c'est-à-dire en trois parties), constituée d'un titre (*motto*), d'une image (*imago*) et d'un commentaire (*subscriptio*) : c'est dans la relation entre le titre et l'image et avec l'aide du commentaire que le sens de l'emblème devait se nouer. Les *Emblemata* d'André Alciat (1492-1550), publiés pour la première fois à Bâle en 1531, constituent l'ouvrage fondateur du genre, diffusé partout en Europe et diversement imité.

Dans cette tradition de l'Emblème (image liée à un texte, avec un propos à valeur morale) se situe l'œuvre ci-dessous, réunissant mythologie et allégories.

Hercule, reconnaissable à sa massue et à la peau du lion de Némée, est partagé entre deux directions à prendre : à gauche l'allégorie du Vice tente de l'attirer vers lui en lui promettant un chemin agréable, à droite l'allégorie de la Vertu le prend par le bras pour lui montrer un chemin bien plus difficile mais au bout duquel se trouve dans un halo de lumière, le Temple de la Vertu. Les deux allégories manifestent le combat intérieur qui se livre dans le cœur de l'homme.



Henri Antoine de FAVANNE, *Hercule entre le Vice et la Vertu*, XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 36,7 x 34,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Rennes.

Ce thème d'*Hercule à la croisée des chemins* est issu d'un apologue dit de Prodicos, philosophe grec connu par les *Dialogues* de Platon. Après une éclipse durant le Moyen-Âge, il fut mis à l'honneur à la Renaissance, à une époque où l'image du héros faisant l'épreuve de sa liberté par le choix autonome de la Vertu rejoignait les réflexions humanistes sur l'autodétermination de l'individu. Ce sujet était encore très présent dans les livres d'emblèmes du XVII<sup>e</sup> siècle. Notons que l'épisode évoque un Hercule au sortir de l'adolescence : incarnant la force brutale, il a besoin d'être éclairé par un idéal. Plus mûr, Hercule devient une figure de la Vertu.

#### IV – CESARE RIPA ET L'*ICONOLOGIA*

Après Alciat, Pierio Valeriano publiait en 1556 des *Hieroglyphica*, reprenant le titre d'un ouvrage ancien (Horapollon, V<sup>e</sup> siècle) redécouvert à la Renaissance, en compilant les ouvrages précédents et les auteurs antiques. D'une érudition impressionnante, ce dictionnaire de symboles (dont l'index de 80 pages dit la complexité) flattait l'esprit des curieux mais ne pouvait que désorienter les peintres. Une synthèse prenant la forme d'un code s'imposait. Cette volonté de rationalisation du discours symbolique fut à l'origine du projet de l'Italien **Cesare Ripa**. L'auteur adressa explicitement son *Iconologia*, dès la page de titre de la première édition (1593), aux « poètes, peintres et sculpteurs pour représenter les vertus, les vices et les passions humaines. »

La première édition de l'ouvrage était riche de 699 allégories. La deuxième édition, en 1603, fut illustrée de 152 gravures sur bois. Le succès fut immédiat : les éditions s'enchaînèrent, de même que les traductions (à Paris, en 1636 et 1643, par Jean Baudoin, membre fondateur de l'Académie française ; aux Pays-Bas en 1644 et 1699 ; en Allemagne en 1705 ; en Angleterre en 1709).

Chaque notice de l'*Iconologia* est bâtie sur le même modèle : la nature de la figure est d'abord indiquée (homme, femme, enfant), puis son aspect général (âge, vêtement, expression) et enfin les attributs qu'elle a en main. S'ensuit l'explication, dans le même ordre, de ces différentes caractéristiques avec, dans le corps du texte, les sources utilisées.

Le plus grand mérite de l'*Iconologia* fut aussi sa plus grande faiblesse : si nombre d'artistes y trouvèrent une source précieuse leur permettant d'enrichir le sens de leurs œuvres, il leur arriva aussi de se sentir contraints par les représentations qui leur étaient imposées. Aussi les artistes adoptèrent-ils des attitudes contrastées dans l'application qu'ils firent des combinaisons allégoriques de Ripa. Certains – tel Laurent de La Hyre – considérèrent que ce code n'avait de sens que s'il était appliqué à la lettre. D'autres – comme Charles Le Brun – prirent le parti de réduire au strict nécessaire le nombre d'attributs associés à une figure, le risque étant de créer des ambiguïtés, voire des contresens. Enfin, d'autres artistes – comme Jean-Baptiste Jouvenet – n'hésitèrent pas à créer leurs propres allégories dans le cadre de chantiers décoratifs spécifiques (Rennes, parlement de Bretagne).



Jacques de Bie, *La Vérité*, eau-forte, dans Cesare Ripa et Jean Baudoin, *Iconologie*, Paris, 1643, 2<sup>ème</sup> partie, p. 145. et *l'Ignorance*, eau forte, *Ibid.* p. 160, Dijon, Bibliothèque municipale, cote 12136.

© D. Brême



Jacques Blanchard, *La Vérité et l'Ignorance*, Vers 1630-1635, Huile sur toile 85 x 70 cm, France, collection particulière.

Ce tableau présente deux allégories tirées de l'*Iconologie* de Cesare Ripa : la Vérité et l'Ignorance.

La première édition italienne de l'ouvrage (1593, sans illustrations) proposait quatre allégories pour désigner le concept de Vérité, la première étant « une jeune femme d'aspect noble, à la chevelure d'or et vêtue de blanc, tenant de la main droite un miroir orné de pierres et de l'autre une balance d'or ». L'édition illustrée de 1603 ajouta la figure d'une jeune femme nue, le pied droit posé sur un « globe du monde », tenant de la main droite un Soleil dans lequel elle se mire, dans la main gauche un livre ouvert et une palme.

Cette nouvelle proposition allait s'imposer, certainement grâce à la gravure qui lui était associée, comme le modèle canonique de l'époque baroque.

L'édition française de 1636 reprit cette combinaison mais, dans la deuxième partie de son *Iconologie* publiée en 1643, Baudoin introduisit une deuxième figure de la Vérité, celle de la jeune femme tenant un miroir et une balance. Cependant le peintre, Jacques Blanchard, était mort lorsque parut ce volume. Il fait donc ici référence aux propositions italiennes et, jouant de la possibilité de s'approprier le code en mêlant les variantes de la Vérité, choisit de la faire paraître nue dans son tableau.

La nudité indique que la Vérité n'a rien à cacher. Le miroir, qui renvoie la vraie forme des choses, indique que la Vérité est parfaite. La balance est signe de la justesse de la Vérité, ainsi que de l'égalité qu'elle favorise.

L'Ignorance est décrite comme un enfant nu assis sur un âne. Le personnage renvoie à la simplicité du jeune enfant dénué de toute connaissance, tandis que l'âne est vu comme un animal privé de raison et indiscipliné. Le roseau indique la fragilité de l'Ignorance.

## V – Le Temps se rit de tout

Le Temps est figuré chez Ripa par quatre combinaisons ayant toutes pour base la représentation d'un vieillard. Ces propositions entraient inutilement en concurrence avec la figure bien identifiée de Chronos, le dieu grec du temps, parfois confondu avec Cronos (Saturne pour les Romains), le roi des Titans. Cronos ayant dévoré ses enfants pour ne pas être renversés par l'un d'eux, il fut assimilé en effet à Chronos, père des Heures, qu'il dévore à mesure que le temps passe. Il en résulta une figure assez simple et consensuelle du Temps, celle d'un vieillard courbé, ailé, tenant une faux et parfois un sablier. Les ailes symbolisent évidemment sa fuite, la faux – qu'il partage avec la représentation traditionnelle de la Mort – évoque l'interruption de toute forme de vie. Le sablier – dit autrefois « horloge de sable » – est un symbole du temps déjà remarqué sur les tableaux de Vanité.

L'allégorie du Temps visait à faire valoir deux idées principales : la première est que le Temps triomphe de tout et notamment de la Beauté, de l'Amour, de la Gloire et du Mensonge (il est en cela l'allié précieux de la Vérité). La deuxième constitue en quelque sorte le pendant optimiste de cette acception et sonne comme un appel à tout faire, par un surcroît d'attention et de vertu, pour que la Beauté, l'Amour et la Gloire survivent au passage du Temps.



Sur ce petit tableau de Jacques Blanchard, le Temps muni de sa faux fait le geste de dévoiler la Vérité, au pied posé sur le globe du monde, laquelle correspond à la figure canonique de la première édition illustrée de l'*Iconologia*. L'idée exprimée est qu'avec le temps, la vérité finit toujours par être découverte.

Un autre tableau de l'exposition, dû au peintre florentin Francesco Botti, reprend ce thème du temps participant à la manifestation de la vérité, en ayant raison des mauvaises puissances. Le style de l'œuvre, qui cultive la dramatisation par le clair-obscur et anime les personnages de mouvements violents, trahit l'influence du Caravage (1571-1610).

Jacques Blanchard, *Le Temps dévoilant la Vérité*, vers 1625, Huile sur toile, 71 x 52 cm, France, collection particulière.



Francesco Botti,  
**Le Temps dévoilant la Duplicité**, Huile sur toile,  
76 x 94 cm, France,  
collection particulière.

Le Temps dénude ici la Duplicité (au visage d'homme mais à la poitrine de femme), dont il arrache également le masque, symbole du mensonge et de la fraude.

Cette toile de Pierre Mignard (1612-1695) est l'un des deux exemplaires que le peintre offrit à chacun de ses fils à la fin de sa carrière et de sa vie.

Le thème traité est celui de l'Amour vaincu – ou du moins affaibli – par le Temps. L'Amour est représenté par la figure mythologique de Cupidon, reconnaissable à ses attributs, un arc et des flèches, tombés à terre. L'enfant est ici en mauvaise posture, le Temps, très vigoureux, lui rognant les ailes à l'aide d'une paire de ciseaux.

Notons que le sujet inverse était également traité par les peintres et sculpteurs (notamment en décor de pendules et cartels). Ainsi du *Temps vaincu par l'Amour, l'Espérance et la Renommée* (1640-1645), dû à Simon Vouet.

Pierre Mignard, **Le Temps coupant les ailes de l'Amour**, 1694,  
Huile sur toile, 62 x 47,6 cm, France, collection particulière.



L'exposition présente une quatrième toile évoquant la figure du Temps. Ce dernier, identifiable à sa faux, déverse des richesses sur les genoux de la Gloire, elle-même couronnée d'étoiles par l'Immortalité. Ainsi, la Gloire ne fait que s'enrichir avec le Temps, et elle est immortelle.

De sa main droite, la Gloire, redevable à la Sagesse, lui tend à une partie de ses bijoux et une couronne de laurier.

Invincible, armée d'une lance, la Sagesse piétine la torche et l'arc de l'Amour, dont les yeux sont bandés et les ailes coupées, proclamant ainsi qu'elle échappe au feu du désir et de la passion. La devise *Nec Sorte Nec Facto* inscrite sur le bouclier indique que pour parvenir à la Sagesse, le destin et le hasard sont impuissants, seule la volonté compte.



Claude Vignon, *Allégorie du Temps, de la Gloire, de la Sagesse et de l'Amour*, apr. 1650, Huile sur toile, 92x 70 cm, Musée des Beaux-Arts de Tours.

## VI – Arts et Sciences

Laurent de La Hyre (1606-1656), qui fut très sensible au genre allégorique, réalisa pour la décoration d'une salle de l'hôtel particulier de Gédéon Tallemant, dans le quartier du Marais à Paris, une série de tableaux sur le sujet des Arts libéraux, en 1649-1650.



Laurent de La Hyre, *L'Astronomie*, 1649, Huile sur toile, 104 x 218,5 cm, Orléans, musée des Beaux-Arts.

La pièce que décoraient les œuvres du peintre (trois tableaux de grand format horizontal et quatre toiles plus petites, presque carrées) était probablement un cabinet de travail ou une bibliothèque. Constitué de sept tableaux, l'ensemble est aujourd'hui dispersé mais tous les éléments en sont connus. L'*Astronomie* du musée des Beaux-Arts d'Orléans, ici présentée, en faisait partie. Par opposition aux Arts mécaniques (manuels), les Arts dits libéraux regroupaient les disciplines intellectuelles considérées, depuis l'Antiquité, comme les plus représentatives du génie de l'homme et les plus nécessaires à son accomplissement. Au nombre de sept, ils manifestent la pratique du verbe (grammaire, dialectique, rhétorique) comme la maîtrise des chiffres (arithmétique, géométrie, musique, astronomie).

L'Astronomie est représenté ici par une femme ailée. Les ailes renvoient au fait que l'étude de l'Astronomie élève l'esprit. Cependant, l'allégorie de l'Astronomie, qui fit son apparition dans l'édition padouane de l'*Iconologia*, en 1625, n'avait pas d'ailes, contrairement à la figure de l'Astrologie, seule conservée dans la version française. Le manteau bleu, peint de pigments de lapis-lazuli pratiquement purs, évoque le ciel, vers lequel l'allégorie tourne le regard. Cependant, elle désigne aussi la terre d'une main, comme l'un des objets de son étude, tandis que l'autre main tient un compas, instrument de mesure. Sur la table figurent, outre de nombreux livres, une sphère armillaire, objet antique symbolisant la science astronomique mais aussi la connaissance, un cadran solaire et un almanach journalier mentionnant précisément les phases de la lune pour le mois de septembre 1649, année de réalisation du tableau.

La grande toile de Nicolas Loir montre un portrait de Jean-Baptiste Colbert, présenté dans un cadre ovale en haut à gauche, entouré de figures mythologiques et allégoriques. Le ministre y figure en tant que Surintendant des Bâtiments, Arts et Manufactures et protecteur de l'Académie royale de peinture et sculpture.



Nicolas Loir (attribué à), *Allégorie des Arts à la gloire de Jean-Baptiste Colbert*, vers 1675, huile sur toile, 175 x 251 cm., Southport, Atkinson Art Gallery, dépôt au MDDS.

Au centre de la composition, un jeune homme drapé de jaune est assis sur un nuage, appuyé sur une lyre. Ces attributs permettent d'identifier un dieu célèbre de la mythologie gréco-romaine : **Apollon**, dieu du soleil mais aussi des arts. Apollon montre le portrait de Colbert mais son regard s'adresse à la jeune femme qui figure à sa gauche, debout, vêtue d'un drapé violet. Cette dernière tient dans la main un ancien outil de peintre, encore utilisé aujourd'hui, l'appuie-main ou repose-poignet, dont elle désigne un tableau évoquant une histoire antique (l'origine de la peinture de portrait). Cette allégorie représente la Peinture, au sens large.

La femme figurée à droite près du tableau, munie d'une palette et de pinceaux, est elle-même l'allégorie du genre de peinture représenté, **la Peinture d'Histoire**. L'œuvre de Loir fait en effet référence à la hiérarchie des genres de peinture, énoncée depuis l'Antiquité, puis Alberti, et André Félibien dans l'une de ses conférences à l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648. Cette institution est elle-même présente sous forme allégorique - une jeune femme tenant deux grenades - à l'arrière-plan à droite. Les grenades symbolisent une société réunie pour la défense d'une même cause, ici l'union mutuelle qui doit exister entre les académiciens.



Les allégories des autres genres de peinture sont chacune accompagnée d'une toile évoquant ce genre : **le Portrait** (vêtue de bleu et jaune), **la Nature morte** à sa gauche (drapée de rose), **le Paysage** entre les deux à l'arrière-plan. À gauche est représentée **la Sculpture**, et derrière elle **la Gravure**.

Au centre de la toile, **le génie des Arts** (enfant ailé armé d'un flambeau) punit **l'Ignorance** (oreilles pointues, doublées d'oreilles démesurées), personnage tombé à la renverse dont le carton à dessin s'est ouvert, laissant échapper des dessins à la sanguine indignes d'être présentés au ministre. Notons que le tableau de Loir est daté de quelques années après l'achat par Colbert du domaine de Sceaux, dont l'élévation de la façade apparaît sur la plaque gravée noircie, à gauche de la toile.

## VII – Quand l'Allégorie se mêle d'Histoire

Outre le tableau de Loir, sur lequel Jean-Baptiste Colbert est portraituré, plusieurs œuvres de l'exposition mêlent personnages historiques et allégoriques. Une toile de Pierre Mignard faisant allusion aux débuts de la guerre de la Ligue d'Augsbourg (1688-1697) montre ainsi Louis XIV vêtu *en Imperator*, c'est-à-dire en chef de guerre à la romaine, donnant, de son bâton de commandement, un ordre à une allégorie de la Monarchie française, reconnaissable à son vêtement bleu de France, aux fleurs de lys ornant casque et bouclier, et aux régalia (objets symboliques de la royauté) qui l'accompagnent, portés par de jeunes enfants.



Pierre Mignard, *Louis XIV enjoignant à la France, inspirée par la Religion, de répondre aux attaques des puissances coalisées*, huile sur toile, 60 x 81 cm, France, collection particulière.

L'action de la France et du roi est inspirée par la Religion catholique, dont l'allégorie est allongée sur un nuage au-dessus d'eux. Le groupe de gauche, dans des attitudes nobles, fermes mais apaisées, s'oppose à celui de droite, mouvementé, chaotique et agressif, entraîné par une figure de la Discorde figurant à terre au premier plan, associée à l'Hérésie, symbolisée par les serpents sortant du livre. Les soldats portent les étendards des nations coalisées pour s'opposer à la France : l'aigle bicéphale (Saint Empire romain-germanique), le lion dressé des Habsbourg (Pays-Bas, Espagne), les trois léopards (Angleterre), enfin l'aigle de la Savoie. La France était elle-même alliée aux Jacobites anglais (partisans de Jacques II Stuart) et à la Turquie ottomane...

Le tableau est le modèle peint par Pierre Mignard pour la partie centrale d'une gravure de thèse (exécutée par François de Poilly), à l'occasion de la soutenance (24 août 1692) de la thèse de philosophie du jeune Camille Louvois (17 ans). Ce dernier, titré abbé de Bourgueuil, était le fils du marquis de Louvois (1641-1691) qui venait de mourir, après avoir demandé à Pierre Mignard, son peintre favori, de réaliser le modèle de l'estampe (le sujet de la toile correspond à la partie supérieure de la gravure).



Michel Corneille le jeune, **Le Repentir du Grand Condé**, 1691, huile-sur-toile, 66,5 x 81 cm, Musée du Grand Siècle, Saint-

Cette toile est l'esquisse du tableau commandé en 1691 à Michel Corneille par le fils de Louis II de Bourbon-Condé, dit le Grand Condé, pour la galerie du château familial de Chantilly. Henri-Jules de Bourbon souhaitait montrer une image positive de son père, en passant sous silence ses actes peu glorieux et en mettant l'accent sur le repentir du prince. En effet, ce dernier, cousin du roi Louis XIV, était un grand chef de guerre, célèbre pour ses victoires et en particulier celle de Rocroi, obtenue par la France sur l'Espagne en 1643. Cependant, dans les années 1650, sous la Régence, le Grand Condé avait pris la tête de la Fronde des Princes : non seulement il avait trahi le roi en s'opposant à Anne d'Autriche et au cardinal Mazarin, son premier ministre. Mais il avait négocié avec le roi d'Espagne Philippe IV et pris le parti de l'adversaire. Déchu, il avait été réhabilité par Louis XIV après le Traité des Pyrénées en 1659...

Le Grand Condé est figuré au centre, vêtu en chef de guerre romain, drapé d'un manteau rouge, entre deux allégories de la Renommée, reconnaissables à leurs ailes et leur longue trompette. Son attitude fière et énergique ne trahit aucune humilité : de la main gauche, il arrache la trompette qui publie ses hauts faits passés. Dans le même temps, il foule au pied les phylactères (banderoles) sur lesquels sont rapportées les victoires obtenues sur la France.

Au contraire, il envoie la Renommée présente à sa droite publier son ralliement à la France et à son roi... Au premier plan à gauche, une allégorie de l'Histoire (ou Cléo, qui en est la muse, mais la figure est ailée) est assise sur le Temps, identifiable à sa figure chenue et sa faux, écrasé au sol. L'Histoire s'applique à arracher les pages de son grand livre, afin d'en faire disparaître les faits déshonorants, comme si le repentir du prince et le pardon accordé par le roi les avaient annihilés. De même que sur le tableau précédent, l'allégorie sert la propagande et fait de l'art un moyen de diffusion de messages politiques et moraux.

## Conclusion

Si le XVII<sup>e</sup> siècle fut la grande époque du langage allégorique, celui-ci n'a pas disparu par la suite, mais ses sources ont été oubliées, sauf en Italie, à la fin du siècle suivant. Pour autant, la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle fit largement appel aux allégories (ainsi des artistes de la III<sup>ème</sup> République), sans connaître leurs sources. Rappelons que la plus célèbre statue au monde est une allégorie, *la Liberté éclairant le monde* (inaugurée à New York en 1886).



C'est un historien d'art, Emile Mâle (1862-1954), spécialiste de l'art chrétien médiéval, qui redécouvrit au début du XX<sup>e</sup> siècle, les écrits qui avaient inspiré les artistes de l'époque baroque. Nommé directeur de l'école française de Rome en 1923, Mâle occupait ses loisirs en visitant les églises de Rome et remarqua que les mêmes figures, dotées des mêmes attributs, avaient été peintes par des artistes différents. En appliquant la méthode de rapprochement des textes et des images qu'il avait mise au point pour l'iconographie chrétienne médiévale, il comprit que les représentations d'allégories avaient une source commune et retrouva l'ouvrage de Ripa.

Emile Mâle fit part de ses découvertes dans un livre, *L'Art religieux après le Concile de Trente* (1932). L'année suivante, la Revue des Sciences religieuses s'en fit l'écho dans une critique de l'ouvrage : *Il était entendu que, depuis la Renaissance, l'art c'était définitivement sécularisé, qu'il avait renoncé à la mission pédagogique où s'étaient complu les vieux maîtres des siècles de foi. On continuait à représenter des scènes religieuses - on en pouvait guère en concevoir d'autres pour la décoration des églises - mais le sujet n'avait en général pas grande importance, c'était un simple prétexte qui permettait à l'artiste de déployer sa virtuosité.*

Frédéric Auguste Bartholdi, Réplique en réduction de la statue de la Liberté de New-York, Jardin du Luxembourg, Paris, années 1880, Creative Commons.

*Or, Monsieur Mâle nous démontre que c'est là se méprendre entièrement. Non content d'interroger les œuvres d'art elles-mêmes, il a recherché dans les écrits de l'époque ce qu'avaient pensé d'elles les contemporains. Et il a constaté qu'elles avaient été conçues pour exprimer des idées, pour atteindre et gagner les esprits, pour affermir des convictions ou réfuter des erreurs. Les artistes n'avaient pas choisi leur sujet d'après leur seul caprice.*

Aujourd'hui, les allégories n'ont pas disparu de notre environnement, certaines en particulier nous sont restées familières, comme Cupidon devenu allégorie de l'Amour, ou Marianne, allégorie de la République française... Le langage allégorique est un code à déchiffrer, auquel plusieurs approches pédagogiques permettent de s'initier, pour se livrer à un passionnant travail de lecture d'images.

Outre la possibilité de visiter des sites où se déploient de grands décors baroques, comme la Galerie des Glaces à Versailles, le cycle de la vie de Marie de Médicis par Rubens au musée du Louvre, ou le pavillon de l'Aurore à Sceaux, il est envisageable de faire une recherche sur les décors sculptés allégoriques présents sur les monuments et bâtiments publics des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (monuments aux morts, tribunaux, Palais du Trocadéro et de la Porte Dorée...). Ce thème convient par ailleurs parfaitement pour organiser des ateliers de dessin et de collage, par exemple en imaginant des allégories contemporaines ou en composant son portrait en allégorie, à partir d'une photo. Il peut aussi se prêter à des jeux théâtraux, avec différents attributs.