

Musée **Domaine de Sceaux**
départemental

Attila gorilla

Les clés de
la symbolique
baroque

DOSSIER
DE PRESSE

Contact presse

Simon Thollot
01 47 29 32 32
sthollot@hauts-de-seine.fr



domaine-de-sceaux.hauts-de-seine.fr



hauts-de-seine
LE DÉPARTEMENT

Sommaire

Introduction

Le musée du Domaine départemental de Sceaux..... p. 5

***Allegoria* : une exposition**..... p. 6

I/ Quand la Nature imite l'Art

- ❖ Une vision cohérente du monde.....p. 8
- ❖ 2. Les grands cycles de la Nature.....p. 9
- ❖ 3. L'homme cosmique.....p. 10
- ❖ 4. Mirabilia.....p. 11
- ❖ 5. L'élévation de l'âme.....p. 12

II/ L'âge d'or du discours symbolique

- ❖ 6. « *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* »p. 14
- ❖ 7. Du hiéroglyphe à l'emblème.....p. 14
- ❖ 8. Fleurs et insectes.....p. 15

III/ L'*Iconologia* de Cesare Ripa

- ❖ 9. Cesare Ripa et l'*Iconologia*.....p. 17
- ❖ 10. Respect du code, variations et inventions.....p. 17

IV/ Variations sur un thème

- ❖ 11. Le Temps se rit de tout.....p. 18
- ❖ 12. Laurent de La Hyre, lecteur assidu de Ripa.....p. 19

V/ L'allégorie, un genre royal

- ❖ 13. L'éducation des princes.....p. 20
- ❖ 14. La transfiguration du pouvoir.....p. 20
- ❖ 15. Un art fait pour le grand décor.....p. 21

VI/ Liste des œuvres exposées.....p. 23

Clichés disponibles pour la presse.....p. 25

Programmation autour de l'exposition *Allegoria*.....p. 28

Renseignements pratiques.....p. 32

EXPOSITION ALLEGORIA, LES CLÉS DE LA SYMBOLIQUE BAROQUE

Domaine départemental de Sceaux
Du 15 septembre 2023 au 14 janvier 2024

Georges Siffredi, Président du Département des Hauts-de-Seine, inaugurer le 16 septembre la nouvelle exposition temporaire du Domaine départemental de Sceaux : *Allegoria, les clés de la symbolique baroque*.

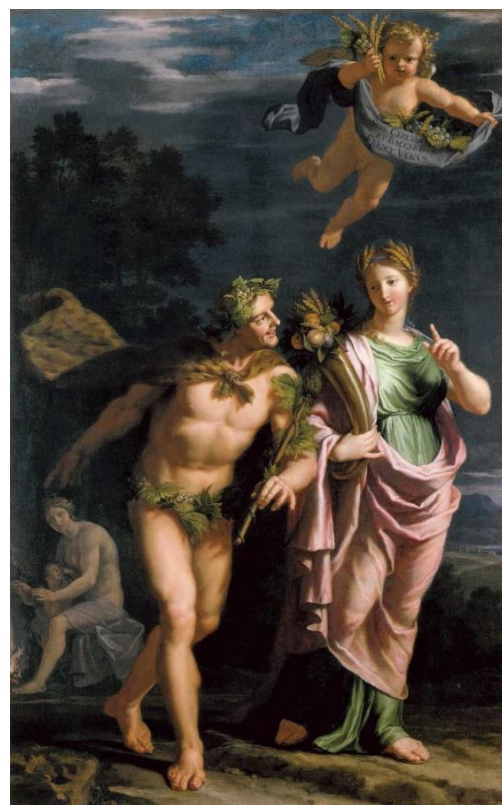
Présentée du 15 septembre 2023 au 14 janvier 2024 au musée du Domaine départemental de Sceaux, *Allegoria* retrace à travers des tableaux, dessins et estampes l'évolution et l'importance du genre allégorique en France, au XVII^e siècle. **Le genre allégorique se définit par la représentation d'une idée abstraite ou d'une fable par une figure humaine**, quelquefois animale ou hybride (lion, dragon, centaure). Des attributs donnent des indications sur l'interprétation qu'il convient de faire de l'ouvrage. Le genre allégorique combine ainsi à la fois la symbolique, la personnification d'une idée abstraite, et l'exemplification, laquelle vise à exprimer une idée à travers la représentation générique d'une situation exemplaire.

Présentation de l'exposition

Les œuvres présentées de Claude Vignon, Simon Vouet, Jacques Blanchard, Laurent de La Hyre, Philippe de Champaigne, Jean Tassel, Charles Le Brun, Pierre Mignard, Jean Jouvenet, Antoine Coyppel et de quelques autres, permettront au plus large public d'entrer dans le secret d'un langage symbolique. Ainsi, chaque œuvre fera l'objet d'une étude détaillée précisant le sens des éléments constitutifs de son discours, sous le commissariat d'exposition de Dominique Brême, Directeur du Musée du Domaine départemental de Sceaux.

L'exposition sera ponctuée d'objets (miroir, obélisque, œuf, éléphant en porcelaine, chandelier, sablier, etc.) dont le sens symbolique sera précisé, et qui permettront au plus jeune public d'entrer de façon ludique et efficace dans le message crypté des tableaux exposés à proximité. Les œuvres exposées proviennent indifféremment de collections publiques et de collections privées.

L'exposition sera présentée dans les Anciennes Écuries du Domaine départemental. La mise en valeur de la coupole du pavillon de l'Aurore, peinte par Charles Le Brun à la demande de Jean-Baptiste Colbert pour son domaine de Sceaux, en 1672, constituera également le prolongement monumental de l'exposition.



Une exposition en deux parties

À travers une dizaine d'ouvrages anciens, une première partie de l'exposition se concentrera sur l'émergence du langage symbolique, du signe à l'emblème en passant par le hiéroglyphe, à travers des thèmes connus du grand public (nature morte, langage des fleurs, insectes, proverbes et fables, etc.), afin de rendre accessible l'exposition.

Une seconde s'ouvrira ensuite sur une galerie de peintures allégoriques du XVII^e siècle illustrant l'âge d'or de ce genre en France. Les œuvres, huiles sur toile, et dessins, seront présentées suivant les différentes thématiques qu'elles illustrent : le Temps, les Savoirs, Vice et Vertu, Paix et Justice, Pouvoir et Gouvernement.

Les 100 ans de l'acquisition du Domaine départemental de Sceaux

L'exposition *Allegoria* intervient dans le cadre de l'année historique des 100 ans de Sceaux. Cette année marque en effet le centenaire de l'acquisition du Domaine de Sceaux par le Conseil Général de la Seine en 1923. Pour l'occasion, le Département des Hauts-de-Seine, aujourd'hui propriétaire, revient sur son histoire et son évolution à travers l'évènement « *100 ans de partage ! 1923-2023, la Renaissance du Domaine de Sceaux* ». De nombreux temps forts seront proposés tout au long de cette année 2023. Au programme : une exposition historique, des expositions photos, une installation monumentale, des *escapes games*, des activités pour la Nuit européenne des musées ainsi que les Journées européennes du patrimoine, un colloque, et bien d'autres choses encore.

Contact presse

Simon Thollot
01 47 29 32 32 / sthollot@hauts-de-seine.fr



www.hauts-de-seine.fr

Introduction

Le Musée du Domaine départemental de Sceaux développe une politique d'acquisition et d'exposition en relation directe avec le site historique qui l'abrite, c'est-à-dire centrée sur l'art de vivre en Île-de-France de Louis XIV à Napoléon III. L'art du dessin étant le point de rencontre de toutes les pratiques artistiques – « *le père de tous les arts* », écrivit Giorgio Vasari au XVI^e siècle – le Musée propose depuis quelques années un programme soutenu d'expositions d'arts graphiques dans le cadre de partenariats raisonnés avec de grands musées régionaux, formule vertueuse permettant tout à la fois de **faire connaître au public francilien des collections peu visibles (car conservées en réserves), d'étudier et de publier scientifiquement des ensembles particulièrement remarquables et, enfin, d'organiser des manifestations répondant aux préoccupations environnementales** dont se sont légitimement saisis les musées (scénographie modulable et réutilisable, un seul partenaire, un seul transport d'œuvres, aller et retour).

Le musée a ainsi présenté les expositions *Le Dessin français de paysage aux XVII^e et XVIII^e siècles* (2011), *Ingres en miroir* (2012), en partenariat avec le musée Ingres de Montauban, *Dessiner à l'Académie royale, dessins de la collection Christian et Isabelle Adrien* (2013), *De Rubens à Delacroix : 100 dessins du musée des Beaux-Arts d'Angers* (2014), *De Vouet à Watteau, Un siècle de dessin français, Chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon* (2016), *Le Trait et l'ombre, dessins français du musée des Beaux-arts d'Orléans* (2022-2023).

Cette orientation – qui identifie désormais le musée du Domaine de Sceaux à l'un des lieux majeurs de promotion du dessin français – se double d'une programmation ayant pour objet la valorisation du site, l'évocation de ses propriétaires ou, en relation avec ceux-ci, l'étude de certains aspects de la culture d'Ancien Régime. Ainsi furent présentées durant ces dernières années les expositions *1704, le Salon, les Arts et le Roi* (2013), *Les Colbert, ministres et collectionneurs* (2019-2020) ou, tout récemment, *1923, Le domaine de Sceaux, Aux origines d'une renaissance* (2023).

L'exposition *Allegoria, les clés de la symbolique baroque* participe de cette politique et propose d'aborder un pan méconnu de la culture humaniste à son âge d'or, d'en révéler les origines, la méthode et les pratiques, au travers d'une sélection de tableaux et de dessins du XVII^e siècle français.

Le Musée du Domaine départemental de Sceaux

Le domaine de Sceaux fut créé à la fin du XVII^e siècle par Jean-Baptiste Colbert et son fils le marquis de Seignelay. Au tout début du XVIII^e siècle, il devint la propriété des princes issus de la branche naturelle des enfants de Louis XIV et de la marquise de Montespan : le duc du Maine et ses enfants, puis le duc de Penthièvre. Confisqué à la Révolution puis vendu, transformé en terre agricole au début du XIX^e siècle, il fut réhabilité sous le Second Empire par le duc et la duchesse de Trévise. Le Conseil général du département de la Seine le sauva de la spéculation immobilière en le rachetant, en 1923, pour l'ouvrir au public. Le Musée de l'Île-de-France y fut créé en 1937. **Depuis 1971, le domaine de Sceaux fait partie du patrimoine départemental des Hauts-de-Seine qui veille à son entretien et sa mise en valeur.**

Pour en savoir plus :

<https://domaine-de-sceaux.hauts-de-seine.fr/le-domaine/histoire-du-domaine/frise-chronologique>



Château et Parc du Domaine départemental de Sceaux. © CD92 / Olivier Ravoire

Allegoria : une exposition

Le langage allégorique, si mal connu de nos jours, était considéré au XVII^e siècle comme le plus élevé des genres iconographiques. **Par allégorie, il faut entendre représentation d'un homme, d'une femme ou d'un enfant tenant des attributs en relation avec l'idée qu'ils incarnent** : la Justice (une balance et une épée), la Prudence (un miroir et un serpent), un homme chevauchant un lion (le Commandement sur soi-même) ou une femme arrosant un pot de primevères (la Grammaire) sont parmi les quelques centaines d'allégories réunies et publiées par Cesare Ripa, à Rome, en 1593. L'auteur de l'*Iconologia* indiqua dès la page de titre de l'ouvrage que celui-ci était conçu à l'usage des artistes peintres et sculpteurs désireux de représenter, de façon codée, quantité de notions, concepts, vertus, vices, qualités ou défauts. Utile à la clarification du discours symbolique, ce manuel le serait également aux amateurs impatientes de comprendre le sens des grandes dissertations visuelles, conçues selon le principe esthétique de l'*Ut pictura poesis*, destinées à la décoration des plafonds de châteaux, palais, et autres hôtels particuliers partout en Europe.

Rapidement traduite en plusieurs langues, l'*Iconologia* servit aux plus grands artistes européens, tels Pierre Paul Rubens, Annibal Carrache, Diego Velázquez, Johannes Vermeer ou Charles Le Brun... **En France, l'apogée du genre advint sous le règne de Louis XIV, durant lequel Le Brun – le décorateur de la galerie des Glaces – peignit pour Colbert, à Sceaux, la somptueuse coupole à sujet allégorique du pavillon de l'Aurore (en place).** L'exposition *Allegoria* propose ainsi, pour tous publics, une approche captivante de la symbolique baroque : que signifiaient l'éléphant, l'obélisque, l'abeille, la tulipe, le rameau de chêne ou le chameau, l'œuf d'autruche, le tournesol ou le coquillage ?

Le parcours de l'exposition répond à toutes ces questions en présentant objets, livres anciens de référence et, surtout, un exceptionnel florilège de tableaux du XVII^e siècle provenant de nombreux musées et collections privées. Un rendez-vous à ne pas manquer pour tous les curieux de sens caché...

Le parcours de l'exposition comprend cinq grandes sections :

- ❖ **Quand la Nature imite l'Art.** Cette partie s'intéresse aux fondements de la culture humaniste dont l'étendue et la cohérence conditionnèrent l'émergence même du genre allégorique à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles.
- ❖ **L'âge d'or du discours symbolique.** Cette deuxième section montre comment se cristallisa le goût du hiéroglyphe, de l'emblème et plus généralement du symbole à la transition des XVI^e et XVII^e siècles.
- ❖ **L'*Iconologia* de Cesare Ripa.** Cette partie porte naturellement sur l'ouvrage de référence en matière d'allégories, publié une première fois à Rome en 1593, puis une deuxième fois, avec illustrations, en 1603.
- ❖ **Variations sur un thème.** Les différents emprunts faits auprès de collections publiques et privées ont permis de réunir quatre tableaux autour de la figure tutélaire du Temps, cet ensemble constituant une sorte de cas d'école montrant différentes interprétations possibles du sujet.
- ❖ **L'allégorie, un genre royal.** Cette dernière section se concentre sur l'usage fait de l'allégorie au plus haut degré de l'aristocratie française, du roi Louis XIV lui-même, de Jean-Baptiste Colbert ou des princes de Condé.

I/ Quand la Nature imite l'Art

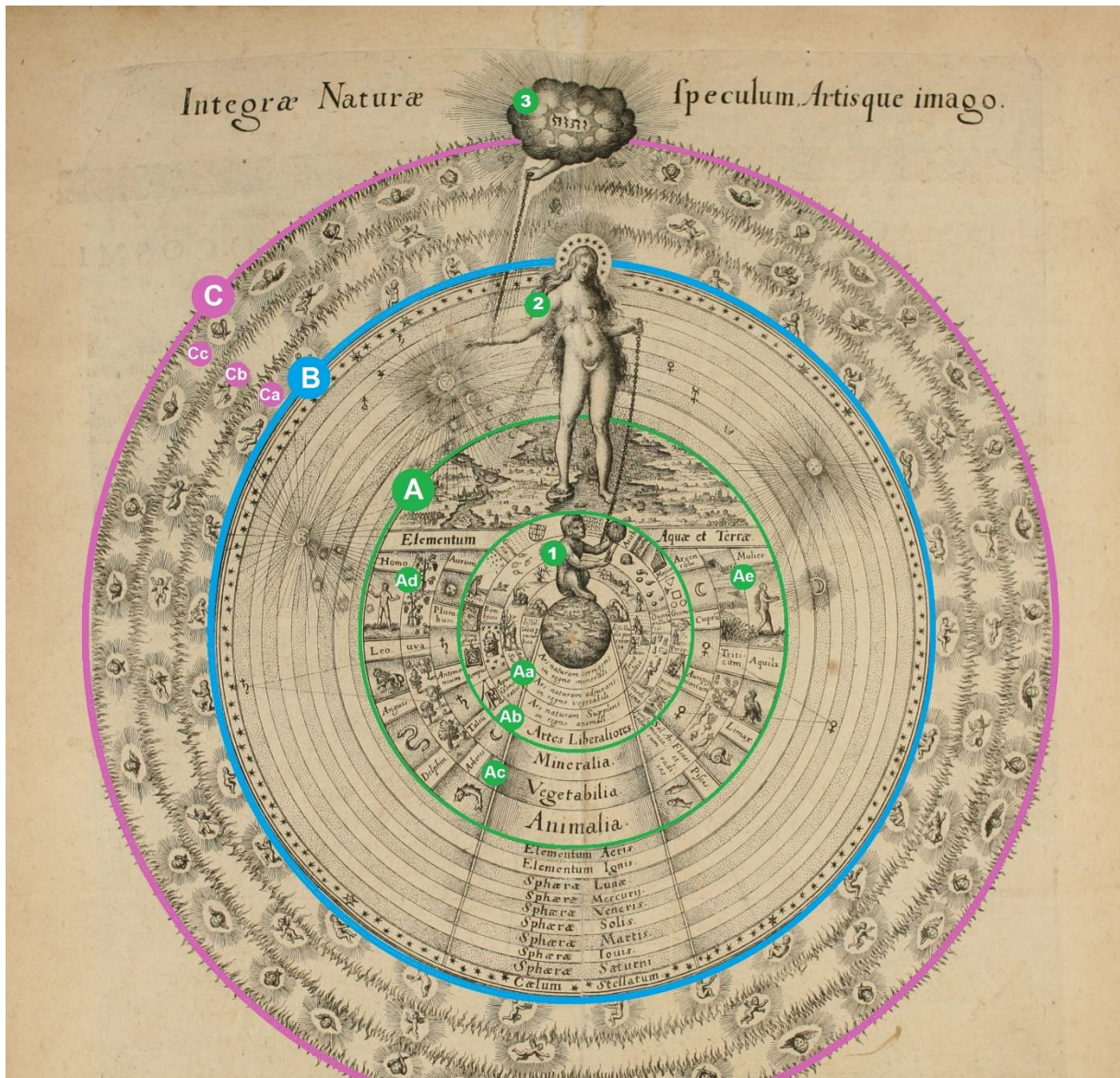
1 – Une vision cohérente du monde

Un système symbolique ne se conçoit pas en dehors d'une vision globale du monde. **Durant les xv^e et xvi^e siècles, la Renaissance réussit ainsi la fusion longuement préparée de la culture gréco-romaine – porteuse de savoirs positifs touchant à l'astronomie, à la médecine, à l'histoire naturelle et à la philosophie – et de la tradition spirituelle judéo-chrétienne.** De saint Augustin (vi^e siècle) à saint Thomas d'Aquin (xiii^e siècle), le Moyen Âge avait fait son œuvre en superposant au monde sensible décrit par les auteurs antiques (les éléments et les planètes) un monde intelligible ordonné par un Dieu unique. Cette vision unifiée des mondes sensible et intelligible atteint son plus haut degré de cohérence à la transition des xvi^e et xvii^e 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 consacrant la compatibilité de tous les savoirs acquis depuis l'aube des temps (voir gravure page suivante).

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. Il est dit ainsi que l'homme doit imiter la Nature, car elle-même procède de lois divines. Le disque **A** contient les éléments Terre et Eau, accessibles à l'homme qui peut y aider la Nature à s'accomplir par un travail appliqué à ses différents règnes (**Aa**) : le minéral (métallurgie, alchimie), le végétal (agriculture, horticulture) et l'animal (apiculture, médecine). Puis viennent les Arts libéraux (**Ab**) convoquant le génie propre de l'homme : fortification, peinture, perspective, arithmétique, géométrie, etc. Les règnes eux-mêmes de la Nature (**Ac**) viennent ensuite (*Mineralia*, *Vegetabilia* et *Animalia*), évoqués dans chaque cercle par leurs représentants, dont l'homme (**Ad**) et la femme (**Ae**) au plus haut degré du règne animal.

Au-delà de ce disque se succèdent les cercles des éléments Air et Feu, puis ceux des planètes (**B**) dans l'ordre fixé dès avant Aristote (iv^e siècle av. J.-C.) et confirmé par Ptolémée (ii^e 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. Mais 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 en autant de paliers : les Anges, les Archanges et les Principautés (**Ca**), les Puissances, les Vertus et les Dominations (**Cb**), enfin les Trônes, les Chérubins et les Séraphins (**Cc**).



Jean Théodore de Bry, *Integræ Naturæ Speculum Artisque Imago*, dans Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Majoris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia*, Oppenheim, 1617.

2 – Les grands cycles de la Nature

L'imaginaire des hommes – voire leur conscience – s'est forgé à partir du spectacle grandiose de phénomènes naturels souvent effrayants : lever et coucher du Soleil, phases croissante et décroissante de la Lune, tempêtes, inondations, éruptions volcaniques et tremblements de terre manifestent des puissances irraisonnées et pour la plupart imprévisibles, au regard desquelles la volonté des hommes est définitivement inopérante.

Dans l'incapacité de dominer ces phénomènes, l'homme dut s'en apprivoiser la part la moins capricieuse, celle qui représentait le moins de danger pour sa survie et à laquelle il devait même, parfois, les moyens de sa subsistance. Que ce soit pour obtenir de plus grandes faveurs ou pour éviter de plus grands périls, il dut composer avec un environnement dont la raison lui échappait à proportion de l'obligation où il était de s'y soumettre.

Certaines de ces puissances étaient d'humeur plus ou moins régulière et d'autres, malheureusement les plus néfastes, portées à la fantaisie. L'alternance du jour et de la nuit,

accompagnée de la présence tutélaire des deux « *luminaires célestes* », s'imposait avec évidence au premier rang des phénomènes naturels rythmant le cours de la vie des hommes. Il était donc logique que le produit premier de leur imagination fût une Terre autour de laquelle tournaient le Soleil et la Lune. À force d'observations, ce cycle quotidien s'étendit à celui de l'année, divisé en douze mois correspondant plus ou moins, selon les calendriers, à l'apparition du Soleil à l'horizon dans l'une des douze constellations composant le Zodiaque. Les solstices et les équinoxes – phénomènes astronomiques bien réels – permirent une division du cycle annuel en quatre saisons que la Nature exprimait opportunément par son renouveau, sa plénitude, son étiolement et son engourdissement.

Procédant de phénomènes gigantesques, l'organisation de l'espace et du temps – devenus interdépendants – constitua la grille de lecture du monde à partir de laquelle le mental humain se constitua. Comme le démiurge de l'Ancien Testament, l'homme sépara la Lumière des Ténèbres, les Eaux d'en haut d'avec Celles d'en bas, puis catégorisa les règnes minéral, végétal et animal, comme Dieu était supposé les avoir créés. Aussi n'est-il pas surprenant que dans la version française de l'*Iconologia*, la table des sujets de la seconde partie, organisée conceptuellement, commence dans cet ordre : les quatre Eléments, les quatre Parties du monde (les continents alors connus), les quatre Saisons, les quatre Quartiers du monde (les points cardinaux), les quatre Vents, les douze Mois de l'année, les Solstices et les Equinoxes, les quatre Âges de l'humanité, les cinq Sens, les quatre Tempéraments, etc.

Espace, temps, règnes et catégories : syntaxe et vocabulaire allégoriques feront le plus grand cas de cet ordre cosmique ancré au plus profond de l'imaginaire humain.

3 – L'homme cosmique

La vision humaniste du monde, stabilisée à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles, isole deux entités complémentaires en relation métaphorique constante : le monde sublunaire (sous le cercle planétaire de la Lune) – domaine de l'homme et de ses activités – et, au-delà, le monde supralunaire. Étant la plus parfaite créature de Dieu, l'homme est l'image du monde en petit – un microcosme – où s'inscrivent toutes les caractéristiques de l'étendue macrocosmique : ainsi, comme tous les corps composant l'univers, celui de l'homme est constitué des quatre éléments (Terre, Eau, Air, Feu) présentant quatre qualités (le Chaud, le Froid, le Sec et l'Humide). Les fluides corporels (les humeurs) sont dominés par ces qualités associées deux à deux dont la surabondance génère quatre tempéraments différents. Dans l'univers, ces mêmes qualités caractérisent par exemple les Saisons ou les signes du Zodiaque.

Les rapports entre le corps humain et le cosmos ne s'arrêtent pas là : toutes les parties du corps sont en effet soumises à l'influence des astres (homme zodiacal). Les parties du corps assurant plus particulièrement la relation avec le monde sensible par l'intermédiaire des cinq sens – à savoir la tête (métoposcopie) et les mains (chiromancie) – portent elles aussi métaphoriquement l'entièreté du cosmos.

À l'époque baroque, la médecine pratiquée – si souvent moquée par Molière – est encore, pour l'essentiel, celle de Galien (129-201 ap. J.-C.). Elle repose sur la théorie des humeurs – dont le déséquilibre définit la maladie – et se donne pour mission d'abonder celle qui est en carence ou de diminuer celle qui est en surabondance soit par son élimination directe (saignée, expulsions), soit par l'administration de remèdes riches en qualités contraires (*Contraria contrariis curantur*, « *Les contraires guérissent les contraires* ») : le chaud combat le froid, le sec combat l'humide, et inversement. Les ingrédients utilisés – d'origines minérale, végétale ou animale – sont donc choisis en fonction de leur plus ou moins grande chaleur, froideur,

sécheresse ou humidité. Dans son diagnostic, le médecin ne prend en compte que les signes extérieurs de la maladie affectant le patient : prise du pouls, fièvre, examen des urines (clarté, couleur, goût). Outre cela, il s'informe de données astrologiques en mettant en relation le thème astral de son patient, les caractéristiques de son mal et la configuration céleste du moment.

Au moment où se fixe le système symbolique de l'allégorie baroque – conçu à l'image du monde – la tradition reste solidement ancrée aux modèles élaborés à l'aube de l'ère chrétienne : Ptolémée domine encore le savoir astronomique et la pratique médicale est encore conditionnée par les principes de Galien.

L'hypothèse introduite par Nicolas Copernic (1473-1543) dans son *De revolutionibus orbium coelestium* (« *Des révolutions des sphères célestes* »), publié en 1543 seulement, et par laquelle il affirmait l'héliocentrisme (le Soleil au centre du système) contre le géocentrisme traditionnel (la Terre comme *Axus mundi*, « *axe du monde* ») ne fut d'aucun effet sur les esprits avant bien longtemps, pas plus que ne le furent les observations décisives de Galilée (1564-1642) et les trois fameuses lois de Johannes Kepler (1571-1630) qui vinrent confirmer et enrichir celles de Copernic. Quant à la théorie de la gravitation universelle d'Isaac Newton (1643-1727), énoncée en 1687, elle n'était évidemment d'aucune actualité. Pour ce qui est de l'évolution de la médecine, il suffira de rappeler que le premier traité anatomique (*De humani corporis fabrica*) fut publié par André Vésale (1514-1564) en 1543, la même année que le *De revolutionibus* de Copernic ; que la découverte de la circulation du sang par William Harvey (1578-1657) n'eut lieu qu'en 1628 ; et que celle des spermatozoïdes par Antoni van Leeuwenhoek (1632-1723) n'intervint qu'en 1677. L'invention du microscope et de la lunette astronomique, dans les deux cas autour de 1600 (les lieux, dates et paternités sont très discutés), devait évidemment faire évoluer considérablement les choses. La montée en puissance des sciences positives et le recul corollaire de la symbolique traditionnelle, au cours du XVIII^e siècle, en seront les conséquences.

4 – Mirabilia

Que la Nature soit habitée par une forme d'intelligence ne fait évidemment aucun doute pour l'homme baroque. Il semble même, parfois, qu'elle soit animée d'intentions esthétiques. La suite mathématique de Leonardo Fibonacci (vers 1170-1250), formulée en 1202 et selon laquelle « *chaque terme est la somme des deux termes qui le précèdent* » (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, etc.), a été mise en œuvre par la Nature elle-même dans le déploiement du nautilite (**fig. 5**) ou de la pomme de pin, par exemple, ou dans l'inflorescence du tournesol. Outre cela, la suite de Fibonacci porte en elle la récurrence du nombre d'or (1,618), comme la permanence d'une loi dans la diversité des phénomènes. Il suffit pour le trouver de diviser tel nombre de la suite par le nombre qui le précède ($233/144 = 1,618$; $144/89 = 1,618...$).

Les règnes minéral, végétal et animal présentent ainsi des merveilles – les *Mirabilia* – laissant à penser que la Nature imite l'Art, non moins que l'Art des hommes singe la Nature. Au point de jonction entre les deux, les *Mirabilia* se divisent en *Naturalia* (merveilles naturelles) et en *Artificialia* (merveilles fabriquées de main d'homme). À partir du XVI^e siècle vont donc se constituer des cabinets de curiosités – les *Wunderkammer* – où viennent s'accumuler des « *merveilles* » de toutes sortes et de tous horizons. L'enjeu sera d'en faire des ensembles microcosmiques à l'image du macrocosme, témoignant non seulement de la richesse et de la diversité de la Nature, mais encore du génie de l'homme à en valoriser – notamment par l'artisanat d'art – la divine essence.

Par la connaissance que l'on a de sa place dans la hiérarchie de la Création, chaque être ou objet en particulier deviennent ainsi un indice du Grand Tout dont ils procèdent. L'homme capable de créer un *Wunderkammer* est donc non seulement savant, mais encore fidèle à Dieu et incidemment poète. Car en réitérant chez lui l'ordre et la diversité du monde, en affichant ainsi la conscience claire que l'on a de la divinité de l'Œuvre, l'homme baroque satisfait à sa condition et légitime la place éminente qui lui a été faite dans la Création.

Les éléments composant le code allégorique seront évidemment en prise directe avec cet imaginaire ordonné et hiérarchisé. Le sens des attributs associés aux figures allégoriques sera ainsi consubstantiel à l'ensemble des champs du savoir humaniste : un coquillage veut dire la mer, et la mer veut dire l'Eau, et l'Eau veut dire la Terre, l'Air et le Feu, et les quatre Éléments sont l'univers qui est Dieu. Là est la résonance poétique permanente et ineffable du langage allégorique qui, s'il est spirituel, n'est pas nécessairement religieux.

5 – L'élévation de l'âme

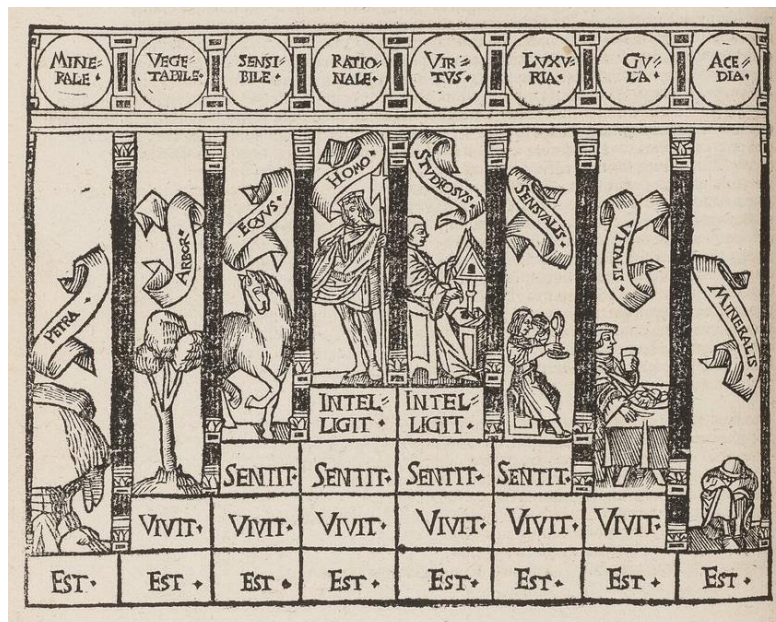
Selon le schéma cosmologique traditionnel, le centre de l'univers (la Terre) est la partie la plus dense en matière. Inversement l'Empyrée (où séjournent les dieux anciens) ou la Jérusalem céleste (où règne Dieu) est la région du pur esprit. Ainsi, la Terre est plus dense en matière que l'Eau, l'Eau plus dense que l'Air, celui-ci que le Feu, lui-même plus dense que la Lune, etc., jusqu'à Jupiter plus dense que Saturne et, *in fine*, les Chérubins plus denses en matière – mais si peu ! – que les Séraphins. L'accomplissement de l'âme consiste donc à se débarrasser de la matière – Platon disait du corps qu'il est le « *tombeau de l'âme* » – par l'action de l'esprit. Ce principe a naturellement porté les savants à fortement hiérarchiser le monde et à symboliser de diverses façons le passage de la matière à l'esprit. L'opposition d'un corps périssable et d'une âme supposée éternelle marque en quelque sorte le point 0 de cet imaginaire.

L'obélisque, dont la base est carrée (pour symboliser les quatre Éléments faisant corps avec le socle de la Terre), s'amenuise à mesure qu'il s'élève (réduction de la quantité de matière au bénéfice de l'esprit) et se termine par un pyramidion dont le sommet marque le point de jonction et de rupture (le doigt de Dieu et celui de l'homme tendus l'un vers l'autre mais ne se touchant pas, selon Michel-Ange) entre le dernier fragment de matière et le commencement du pur esprit. Là est la raison pour laquelle de nombreux obélisques – monuments païens – se trouvent devant les grandes basiliques chrétiennes romaines (Saint-Pierre, Saint-Jean-de-Latran, Santa Maria del Popolo, Santa Maria sopra Minerva, etc.) ou autres lieux (voir section 6 sur l'importance des hiéroglyphes couvrant ces monuments).

L'exercice des cinq sens constitue également un point de jonction entre matière et esprit. L'ouïe, la vue, l'odorat, le goût et le toucher sont en effet les « *interfaces* » qui permettent à l'homme d'informer son esprit des caractéristiques ou de la configuration de son environnement physique. Aussi l'abus d'un usage des sens – la jouissance étant dans la faillite provoquée de la raison – est-il considéré comme dégradant puisqu'il fait entrer l'esprit dans la dépendance de la matière. Les nombreuses représentations allégoriques des Cinq Sens, à partir du milieu du XVI^e siècle, sont autant d'avertissements sur le risque d'un écart de conduite menaçant la promesse du salut.

L'élévation de l'homme à la dignité de sa condition se fait donc par paliers. De nombreux diagrammes se proposent ainsi comme des synthèses comprenant des références à l'ordre physique et à l'organisation du monde, mais à portée métaphysique et morale. Telle est l'estampe qui illustre le *Liber de Sapiente (Le Livre du sage)* de Charles de Bovelles publié en

1510. On y voit un escalier à quatre niveaux montant de gauche à droite, complété par une volée symétrique montant de droite à gauche. Dans la colonne de gauche se voit une pierre (*Petra*) qui « est » ; dans la suivante est représenté un arbre (*Arbor*) qui « est » et « vit » ; puis un cheval (*Equus*) qui « est », « vit » et « ressent » ; et enfin un homme (*Homo*) qui « est », « vit », « ressent » et « comprend » (*Intellegit*). Le côté opposé correspond à ces mêmes niveaux de capacité existentielle, mais appliqués à différents types humains. Ainsi, l'homme prostré à droite « est », comparable à la pierre (*Mineralis*) ; un degré au-dessus se voit un homme à table, qui « est » et « vit » en cela qu'il répond simplement à ses besoins vitaux (*Vitalis*) ; puis vient le « sensuel » (*Sensualis*) qui « est », « vit » et « ressent » en se regardant dans un miroir ; sur la dernière marche, enfin, apparaît le *Studiosus* (le studieux, le savant) qui « est », « vit », « ressent » et « comprend ». Une sorte de corniche, placée au-dessus de ces colonnes, porte une suite de métopes indiquant, de la gauche vers la droite, le règne dont dépend chaque niveau (Minéral, Végétal, Sensible, Rationnel) puis, de la droite vers la gauche, trois défauts (dont deux péchés capitaux), l'Acédie (*Acedia* ; entendre l'abattement, le refus de participer à son propre salut), la Gourmandise (*Gula*) et la Luxure (*Luxuria*). Sur la plus haute marche triomphe enfin la Vertu (*Virtus*).



Anonyme, *Qu'il y a autant de degrés entre les hommes qu'entre les choses sensibles*, bois gravé, dans Charles de Bovelles, *Liber de Sapiente*, Paris, 1510, f° 119 v, BNF, département Réserve des livres rares, RES-R-155. © Gallica.fr

La pratique du genre allégorique – soit en tant que peintre, soit en tant que spectateur – est grandement conditionnée par cet environnement intellectuel. L'allégorie opère en effet comme un hiéroglyphe représentant une chose ou une combinaison de choses physiques, éventuellement banales, qu'il convient de transcender par intellection pour les élever au-dessus de leur matérialité. Chaque chose trouve ainsi son statut dans l'ordre du monde dont elle devient un indice aussi pertinent, donc aussi honorable, que n'importe quel autre. De même, l'homme se livrant à l'élucidation du mystère porté par l'image fait usage de ses facultés supérieures et se montre le véhicule privilégié du Grand Œuvre divin. Il se peut aussi, plus simplement, qu'il cherche dans la poésie pure – c'est-à-dire par les mots au-delà des mots – matière à s'accomplir. L'idée ne serait pas si baroque...

II/ L'âge d'or du discours symbolique

6 – « 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) : « *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* » (« Vanité des vanités et tout est vanité »). Le choix en a été fait pour la raison que 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^e siècle, mais dans le prolongement d'un topos remontant à l'Antiquité, le *Memento mori* (textuellement : « *aie à l'esprit que tu meurs* », et plus simplement : « *souviens-toi que tu es mortel* »).

Les raisons de cette vogue de la nature morte moralisante, au début du XVII^e siècle, s'explique 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^e siècle, notamment par l'introduction de scènes de cuisine dans des sujets appropriés, comme *Jésus chez Marthe et Marie*. 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 *exemplum virtutis* (« *exemple de vertu* »). À la faveur d'un retournement dialectique inattendu, la représentation fidèle de biens matériels dont le pinceau flattait les formes, les couleurs et les textures, devint le moyen le plus efficace d'en dénoncer le pouvoir de séduction. Le paysage connut une évolution semblable : limité au fond des tableaux jusqu'au milieu du XVI^e siècle, il devint un genre en soi à la condition d'être habité, dans un premier temps, par quelque sujet à caractère mythologique ou religieux (*Pyrame et Thisbé, la Fuite en Égypte...*).

Les objets réunis en vanité sont de quatre catégories : ceux qui symbolisent explicitement les biens matériels et les plaisirs auxquels il faudra un jour renoncer ; ceux qui constituent un rappel à la morale et au travail nécessaire de méditation sur le sens de la vie ; ceux qui évoquent la fuite du temps et le caractère inéluctable de la mort ; ceux enfin qui font la promesse d'une continuité de la vie – d'élu ou de damné – au-delà de la mort. Les instruments de musique, partitions, cartes à jouer, bourse, échiquier, victuailles, etc., relèvent de la première catégorie ; les livres, essentiellement religieux, lunettes, feuilles de papier, plume et encrier, de la deuxième ; 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., de la troisième ; le papillon, enfin, symbolise l'âme ressuscitée.

7 – Du hiéroglyphe à l'emblème

Pour parler d'une allégorie, les amateurs du XVII^e siècle employaient volontiers le mot de « hiéroglyphe ». Cette référence à l'Antiquité est liée à la redécouverte dès le XIV^e siècle des *Hieroglyphica* de l'auteur égyptien Horapollon (V^e siècle). La dernière inscription hiéroglyphique aujourd'hui connue se voit au temple d'Isis, à Philae, et date de 394. Autant dire qu'à l'époque d'Horapollon, non seulement l'usage, mais encore la connaissance de cette écriture étaient déjà perdus. Ce sont les néoplatoniciens et les Pères de l'Église – particulièrement Clément d'Alexandrie (vers 150-215) – qui attirèrent l'attention sur les mérites insignes de l'écriture hiéroglyphique. Selon eux, le fait qu'elle ait été figurative et simultanément porteuse d'abstractions en faisait un modèle de relation parfaite entre monde

sensible et monde intelligible. À la différence du grec et du latin, les hiéroglyphes ne publiaient pas le mystère sous la forme de concepts réifiés, mais le couvraient d'un voile qui en préservait toute la sacralité et demandait à l'esprit un travail d'interprétation de nature initiatique. Ainsi s'explique la présence d'obélisques égyptiens, couverts de hiéroglyphes, devant les plus grandes basiliques chrétiennes de Rome.

Les *Hieroglyphica* d'Horapollon sont un mélange d'élucidation de hiéroglyphes authentiques et de pures inventions de nature allégorique inspirées d'autres sources. La montée en puissance du néoplatonisme renaissant acquit à cet ouvrage une renommée considérable. Une première édition en fut donnée à Venise dès 1505, suivie par d'autres nombreuses en plusieurs langues.

Ce goût pour l'énigme impliquant une relation dynamique entre des éléments textuels et d'autres iconiques est également à l'origine de ce que l'on nomma l'*Emblema triplex* (c'est-à-dire en trois parties). Constitué d'un titre (*motto*), d'une image (*imago*) et d'un commentaire (*subscriptio*), l'emblème crée un effet de tension entre le titre (l'âme de l'emblème) et l'image (son corps), l'un indépendamment de l'autre étant insuffisant à en porter le sens. C'est dans la relation entre les deux et avec l'aide du commentaire que le sens de l'emblème devait se nouer. Les *Emblemata* d'André Alciat (1492-1550), édités à Bâle en 1531, constituent l'ouvrage fondateur du genre, diffusé partout en Europe et diversement imité.

Mais dès 1556, Pierio Valeriano (1477-1558) publiait, également à Bâle, ses propres *Hieroglyphica*. L'ouvrage – bientôt traduit (éditions françaises en 1576 et 1615) – s'inspirait évidemment de celui d'Horapollon, mais constituait une somme bien plus considérable de références symboliques puisant aux auteurs grecs et latins, religieux ou profanes. Cette impressionnante compilation de symboles porte sur les animaux, les parties du corps humains, les arbres, les armes, les instruments de musique, etc. Mais la richesse de l'ouvrage – où la plupart des symboles trouvaient des significations trop nombreuses et parfois contradictoires – est précisément ce qui fit que les artistes ne purent se l'approprier.

8 – Fleurs et insectes

Pour confirmer l'étendue du monde et justifier son organisation hiérarchique, toutes ses composantes étaient logiquement appelées à participer de son double symbolique : les minéraux, les végétaux et les animaux. De façon générale, la fleur symbolise la vie brève et est pour cela couramment associée au genre de la vanité. La variété de ses formes, de ses couleurs, voire de ses comportements – l'idée, par exemple, que le tournesol suive le Soleil dans sa course – la rendait particulièrement accessible à la codification. Mais la diversité des traditions rapportées par une grande quantité d'auteurs, d'une part, le croisement de significations profanes et religieuses, ou l'approche purement médicinale des espèces, d'autre part, n'en rendent pas facile l'interprétation. À cela s'ajoute le projet parfois assez simple de réunir en bouquets foisonnants – comme chez Jan Brueghel l'Ancien (1568-1626) – des fleurs assez nombreuses pour constituer une sorte d'inventaire figuratif à vocation quasi scientifique et donc dénué de toute intention morale, sauf à évoquer la générosité du Créateur.

Pour autant un certain nombre de fleurs, compte tenu de la permanence de caractéristiques fortes et universellement reconnues, positives ou négatives, ont permis l'émergence de significations grandement partagées : la rose, fleur associée à Vénus, symbolise ainsi la Beauté, donc la Vie courte, l'Amour et aussi l'Odorat ; le pavot, aux vertus somnifères incontestables, évoque le Sommeil ; le tournesol, l'Inspiration ou l'Instinct

naturel ; la narcisse, l'Amour de soi-même ; le lis, la Pureté, la Juste mesure, la Pudeur et la Sincérité ; l'iris, l'Éloquence ; l'œillet les Fiançailles ; la fleur d'oranger le Mariage... Mais la tulipe demeure la fleur emblématique du XVII^e siècle : introduite en Europe à la fin du siècle précédent, elle fut immédiatement sujette à la spéculation et à l'origine, en février 1637 aux Pays-Bas, du premier krach boursier de l'histoire générant suicides et assassinats. Le prix des bulbes les plus recherchés pouvait alors atteindre 6 700 florins l'unité, soit environ 85 000 € actuels ! La tulipe fut donc associée à l'allégorie de l'Aveuglement d'esprit...

Parmi les fleurs peintes en bouquet apparaissent souvent des insectes ou, au pied des vases, de petits reptiles. L'idée était d'étendre aussi naturellement que possible le discours symbolique du monde végétal au monde animal qu'il abritait discrètement. Les insectes les plus fréquemment rencontrés dans les bouquets sont l'abeille (Diligence, Industrie), la mouche (Vie brève, Génération spontanée), l'araignée (Œuvre qui ne peut réussir), la cigale (Musique), la fourmi (Travail infatigable, Piété), le scarabée autrefois nommé escarbot (le Monde, la Génération). La suite symbolique la plus significative est celle de la chenille, de la chrysalide et du papillon : la chenille représente le cours de la vie des hommes, rampant misérablement sur la Terre ; la chrysalide, nécessaire à sa métamorphose, est son tombeau ; le papillon qui en sort symbolise l'âme ressuscitée.

III/ L'Iconologia de Cesare Ripa

9 – Cesare Ripa et l'Iconologia

Les ouvrages hiéroglyphiques ou emblématiques d'Horapollon, d'Alciat ou de Valeriano, publiés et souvent réédités au cours du XVI^e siècle, connurent un succès considérable dans toute l'Europe. D'une richesse symbolique inouïe, ils se prêtaient toutefois fort mal – à l'exception de quelques emblèmes prenant la forme de fables – à leur transcription terme à terme en peinture. D'une érudition impressionnante, le livre de Valeriano, par le nombre de significations possibles qu'il proposait pour un même symbole, ne pouvait que flatter l'esprit des curieux, certes, mais désorienter d'autant celui des peintres. Une synthèse prenant la forme d'un code s'imposait et l'époque s'y prêtait : après que les langues nationales se furent peu à peu affirmées contre le latin, l'heure était à leur normalisation. La France, l'Italie, l'Angleterre, l'Espagne ou les Pays-Bas publièrent leur premier dictionnaire national entre 1599 et 1615. En 1635, l'Académie française fut créée afin de « *donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences* » (art. 24 des Statuts).

Cette volonté de rationalisation du discours symbolique fut le mobile du projet de Cesare Ripa qui l'adressa explicitement, dès la page de titre de la première édition de son *Iconologia* (1593), aux « *poètes, peintres et sculpteurs pour représenter les vertus, les vices et les passions humaines* ».

Né à Pérouse vers 1655, Giovanni Campani – qui prit le pseudonyme de Cesare Ripa – entra après 1578 au service du cardinal Antonio Maria Salviati (1537-1602), chez qui il avait la charge honorable de *trinciante* (« *écuyer-tranchant* »), c'est-à-dire la mission de découper et de présenter les viandes lors des banquets. Entouré d'érudits et d'amateurs d'art – auteurs, collectionneurs, antiquaires, numismates – il se bâtit une culture livresque dont l'*Iconologia* est le pur produit. La première édition de l'ouvrage, publiée à Rome en 1593, était logiquement dédiée au cardinal Salviati et riche de 699 combinaisons allégoriques. La deuxième édition – la première illustrée, de 152 bois – fut dédiée à Lorenzo Salviati (1568-1609), neveu du cardinal. Le succès fut immédiat : les éditions s'enchaînèrent (1611, 1613, 1618...), de même que les traductions (à Paris, en 1636 et 1643, par Jean Baudouin, membre fondateur de l'Académie française ; aux Pays-Bas en 1644 et 1699 ; en Allemagne en 1705 ; en Angleterre en 1709). En dépit de ce succès, il semble que Ripa soit mort dans une certaine indigence, à Rome, le 22 janvier 1622.

Chaque notice de l'*Iconologia* est bâtie sur le même modèle, rigoureusement suivi : 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 (Pline, Horapollon, Alciat, Valeriano et beaucoup d'autres).

10 – Respect du code, variantes et inventions

Le plus grand mérite de l'*Iconologia* fut aussi sa plus grande faiblesse : si nombre d'artistes – et parmi les plus grands – y trouvèrent **une source précieuse de codification du langage allégorique leur permettant d'enrichir le sens de leurs œuvres**, il leur arriva aussi de se sentir un peu contraints par le magasin d'accessoires hétéroclites qui leur était ainsi imposé. Il est vrai que ce parti pris lointainement hiéroglyphique tirait l'image vers le langage, au risque

de lui faire perdre un peu de son ambiguïté poétique première. Les peintres et sculpteurs, à qui l'académisme ambiant imposait déjà bon nombre de principes théoriques et d'obligations formelles (anatomie, expression des passions, etc.), se voyaient désormais dépossédés de la mise en image, selon leur propre sensibilité, de tels sentiments, émotions, affects, vices, vertus, qualités ou défauts.

Du côté du spectateur, le mystère ne tenait plus tant à sa capacité à pénétrer l'imaginaire de tel artiste qu'à connaître ou non le code antérieur et extérieur à son œuvre. Outre cela, certaines figures surchargées d'attributs finissaient par apparaître comme des incongruités dispersant l'attention et nuisant davantage au propos qu'elles ne l'éclairaient. Ainsi de l'allégorie de l'Exercice : « *Jeune homme vêtu de plusieurs couleurs, avec les bras nus, une Horloge à la tête, un Cercle d'or en une main, et en l'autre un Rouleau, où est écrit le mot ENCICLOPÆDIA. Il porte de plus un Chapelet à la ceinture, et un petit bout d'aile à chaque côté de ses pieds, à l'entour desquels se voient quelques pièces d'armes, et des outils d'Agriculture luisants et polis* ». La réunion de trois figures de même nature eût occasionné un joyeux bric-à-brac dont le caractère hétéroclite eût inévitablement nui à l'unité du message porté par l'image.

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 ce qui, dans l'absolu, n'était pas faux. 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, certains attributs étant utilisés pour qualifier différentes notions, de créer des ambiguïtés, voire des contresens. Il fallait alors jouer sur la complémentarité logique des significations entre figures pour privilégier un sens plutôt qu'un autre. 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).

11 – Le Temps se rit de tout

Le Temps – puissance éminemment respectée par les sociétés de tradition – est figuré chez Ripa par quatre combinaisons allégoriques ayant toutes logiquement pour base la représentation d'un vieillard. Les attributs qui l'accompagnent sont, selon les cas, une paire d'ailes, une couronne de plantes symbolisant les quatre saisons, un voile de couleur verte sur la tête, le cercle du Zodiaque, un serpent ouroboros, un enfant maigre et méchant, un autre gros et avenant, un livre, la bouche ouverte laissant voir des dents de fer, des écailles sur le corps ou le pied droit sur une roue...

À la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, ces propositions savantes entraient inutilement en concurrence avec la figure déjà bien identifiée de Chronos, le dieu grec du temps, parfois confondu avec Cronos, le roi des Titans, lui-même assimilé par les Romains à Saturne. Cronos et Saturne ayant dévoré leurs propres enfants, pour ne pas être renversés par l'un d'eux, ils s'assimilent ainsi à Chronos, père des Heures. L'idée que le Temps passe à mesure qu'il dévore les Heures appelées à prendre sa place est en effet particulièrement pertinente du point de vue poétique. L'interpolation entre ces différents mythes était dès lors inéluctable et 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. Quant au sablier – dit autrefois « *horloge de sable* » – il est un moyen humain de

quantifier le temps pour, si possible, en anticiper le cours, avec l'illusion vaine d'en prévenir les atteintes.

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. Quant au Mensonge, mieux vaut ne pas y penser.

12 – Laurent de La Hyre, lecteur assidu de Ripa

Laurent de La Hyre (1606-1656) était au milieu de sa courte carrière lorsque l'*Iconologie*, traduite de l'italien par Jean Baudoin (vers 1590-1650), fut publiée à Paris en 1636 (deuxième partie en 1643). **Auteur d'un rare tableau représentant *La Tuile* (Paris, musée du Louvre), sujet emprunté aux *Emblemata* d'Alciat, La Hyre semble avoir été très sensible au genre allégorique et laisse un certain nombre de dessins et de tableaux témoignant de son attachement au strict respect du code fixé par Cesare Ripa.** Son dessin pointu, ses compositions d'une parfaite lisibilité et le cloisonnement de sa palette en tonalités vives sont autant de caractéristiques stylistiques en effet favorables à l'organisation d'un discours symbolique efficace. Ainsi, la grande *Allégorie de la régence d'Anne d'Autriche* (château de Versailles), signée et datée de 1648, mais dont la destination originelle n'est pas connue, apparaît en son temps comme une sorte de composition hiéroglyphique qui, quoique dédiée à la reine régente, se pose avec une certaine ostentation en manifeste du genre tel que l'École française pouvait désormais se l'approprier. Depuis le début des années 1630, Simon Vouet (1590-1649) pratiquait lui aussi l'allégorie, mais diluait le caractère « *archéologique* » du genre dans la mise en œuvre d'un répertoire symbolique sélectif, allégé, servi par une plasticité faisant appel aux sens plus qu'à la raison.

La singularité de La Hyre s'affirme pleinement dans la série de tableaux qu'il réalisa sur le sujet des Arts libéraux, en 1649-1650, pour la décoration d'une salle de l'hôtel particulier de Gédéon Tallemant (1613-1668), cousin de l'auteur célèbre des *Historiettes*. 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.

Parmi les autres œuvres allégoriques connues de La Hyre se trouvent une représentation de l'Étude (dessin en collection particulière), de l'Histoire (Besançon, musée des Beaux-Arts), de la Sécurité et de la Fidélité s'appuyant sur l'autel de la Foi (dessin et tableau en collections particulières), de la Concorde (id.), de la Justice (Francfort, Stâdelsches Institut), de la Renommée (fragment de tableau, Saint-Cloud, musée du Grand siècle) et de la Justice embrassant la Paix (Cleveland, the Cleveland Museum of Art).

IV/ L'allégorie, un genre royal

13 – L'éducation des princes

La société française d'Ancien Régime accordait une attention particulière à l'éducation de ses enfants. Quel que soit leur milieu d'origine, ils étaient en effet, le plus souvent, dans l'obligation de suivre le chemin tracé par leurs aînés et de s'y préparer par l'apprentissage du métier de leur père, pour les garçons, ou en suivant l'exemple de leur mère, pour les filles, dans la tenue du foyer et le soin apporté à la vie de famille. Cela valait pour les paysans et les artisans : la formation y commençait vers l'âge de onze à quatorze ans par l'accomplissement de tâches rudimentaires, puis l'adolescent entrait véritablement en apprentissage, les corporations de métier veillant jalousement à la bonne transmission des savoirs. Il y avait ainsi, dans tout le royaume, de véritables dynasties de boulangers, de tonneliers, de vigneron... Avec la vénalité des offices (le fait d'acquérir à titre onéreux une fonction dans l'administration royale) et du fait de leur caractère héréditaire, la bourgeoisie se montrait également très attentive à l'intégration précoce des jeunes dans le milieu professionnel qui les attendait. Quant à l'aristocratie, sa légitimité étant essentiellement fondée – et sa pérennité assurée – sur l'idée même d'une éducation de classe, elle ne pouvait négliger de former très tôt ses enfants à ses principes moraux et à ses rituels mondains.

Le plus difficile des métiers – celui de roi évoluant dans un monde essentiellement menaçant – demandait une formation particulièrement exigeante : la majorité royale était alors à treize ans. Le dauphin et les princes de haute noblesse étaient donc formés très tôt, sous l'autorité d'un ou plusieurs précepteurs, et apprenaient l'exercice du pouvoir à travers l'étude des lettres (les grands auteurs grecs et latins) et de l'histoire européenne, ces domaines permettant l'analyse de cas pratiques édifiants. Outre cela, ils apprenaient la maîtrise du verbe (philosophie, logique, rhétorique), étudiaient les mathématiques, la stratégie militaire, l'équitation, la musique, la danse et le dessin.

Les symboles et l'allégorie accompagnaient cet enseignement de diverses façons, afin de faciliter chez l'enfant la cristallisation d'un sentiment d'appartenance à l'élite du royaume. Le décor des appartements du dauphin, fils de Louis XIV, réalisé aux Tuileries en 1666-1670, est à cet égard très représentatif. Les plafonds de sa petite chambre à coucher, de sa chambre à coucher d'apparat et de son antichambre étaient en effet décorés par Jean-Baptiste de Champaigne d'une suite de tableaux sur l'éducation d'Achille (leçon d'équitation, de conduite du char, de maniement des armes...) et de compositions à sujets allégoriques (voir ici n° 18).

14 – La transfiguration du pouvoir

Le langage allégorique entretenait des rapports privilégiés avec toutes les sphères de l'activité humaine comprenant en elles-mêmes des enjeux à fort caractère symbolique. Le mystère associé au sacre des rois de France – par l'onction du corps du souverain avec l'huile sacrée de la sainte ampoule apportée par une colombe lors du baptême de Clovis – faisait du monarque le représentant de Dieu sur la Terre et une sorte d'allégorie vivante de Sa Volonté agissante. **Aussi la personne du roi appelait-elle assez naturellement la cristallisation, autour d'elle, d'un discours de nature essentiellement allégorique.** Les plafonds des Grands Appartements et les compartiments de la galerie des Glaces, à Versailles, constituent une sorte de gigantesque dissertation, en plusieurs parties, célébrant Louis XIV en tant que *Primum mobile* (mouvement premier) d'un microcosme humain conçu à l'image du macrocosme universel. L'enfilade des sept salons du Grand Appartement du roi

était dédiée aux sept planètes alors identifiées. Dans la configuration d'origine, le salon d'Apollon – exaltant les pouvoirs du Soleil – y occupait une place centrale à l'évocation d'un héliocentrisme dont les savants acceptaient peu à peu le principe : précédé des salons de Diane, de Mars et de Mercure, il était suivi de ceux de Jupiter, de Saturne et de Vénus. Le trône s'y trouvait, qui confondait ainsi le roi à l'astre solaire en tant qu'*Axus mundi* (axe du monde).

À la frontière d'un dogme politico-religieux et de la poésie pure, cette déification du pouvoir n'en était que la forme allégorisée. **Les artistes ne s'y trompèrent pas qui pouvaient ainsi faire du roi bien plus qu'un chef d'État : le grand ordonnateur du monde des idées dont l'État n'était que l'une des émanations.** On put alors voir Louis XIV deviser directement avec la Justice, le Commerce ou la Prudence et se tenir ferme devant le Mensonge, la Discorde ou l'Hérésie. Charles Le Brun et Pierre Mignard imposèrent ainsi l'image d'un roi démiurgique, aussi bien dans leurs tableaux de chevalet (voir ici le n° 27) qu'aux plafonds des salons ou à la voûte des galeries qu'ils étaient appelés à décorer.

Par effet de contamination, cette connivence avec les puissances de l'esprit était également accessible aux plus hauts représentants de la noblesse ou à quelques rares grands commis d'Etat qui, dans la proximité du Roi-Soleil, participaient de sa lumière et jouissaient pour cela en partie de ses pouvoirs. Michel Corneille montre ainsi le Grand Condé commander à la Renommée et à l'Histoire (n° 26) et Nicolas Loir (n° 25) représente Apollon annonçant l'apparition du portrait de Jean-Baptiste Colbert venu en *Deus ex machina* recevoir l'hommage des différents genres de peinture.

15 – Un art fait pour le grand décor

Constitué de figures incarnant des idées, le répertoire allégorique était particulièrement bien adapté à la décoration des bâtiments officiels abritant des institutions de haute valeur morale : représentants du pouvoir, de la justice, corporations, congrégations, administrations... Situés au-dessus des foules anonymes, les plafonds accueillait des compositions affirmant la permanence de notions essentielles à l'organisation et à l'exercice de la vie sociale ainsi transcendée. La division structurelle des plafonds en compartiments – central et secondaires – permettait d'y organiser un discours lui-même très construit et hiérarchisé. Les ensembles allégoriques du parlement de Bretagne, à Rennes, peints de 1656 à 1709 par Charles Errard, Noël Coypel, Jean Jouvenet et Louis Ferdinand Elle, ou ceux de l'hôtel de ville de Lyon, exécutés par Thomas Blanchet entre 1655 et 1674, sont les plus importants de l'époque à être parvenus jusqu'à nous.

Le domaine privé ne fut pas en reste et, dès le règne de Louis XIII, les hôtels particuliers bâtis en ville ou les châteaux élevés à la campagne, souvent par les mêmes propriétaires, reçurent de belles suites décoratives – y compris allégoriques dès avant la publication en langue française de l'*Iconologia* – dont l'intégration au cadre architectural était favorisée par le plan d'appartements conçus en enfilade. Soumises aux caprices de leurs propriétaires successifs, aux changements de mode ou aux aléas de l'histoire, ces demeures ont malheureusement, pour la plupart, été modifiées, altérées ou plus simplement détruites. Il en subsiste néanmoins de beaux exemples, tels à Paris l'hôtel Lambert, l'hôtel Lauzun ou celui des Ambassadeurs de Hollande. Le décor du château de Vaux-le-Vicomte, peint par Charles Le Brun entre 1655 et 1661 et laissé inachevé par suite de l'arrestation de Nicolas Fouquet, donne à l'allégorie une place centrale. Le genre atteindra son apogée dans les années 1670 à 1690 avec la décoration des Grands Appartements et de la Galerie des Glaces du château de Versailles.

Par chance, le domaine départemental de Sceaux a conservé intact le décor de la coupole du pavillon de l'Aurore, peint par Charles Le Brun en 1670-1672, à la demande de Jean-Baptiste Colbert. Le ministre y est représenté allégoriquement par l'Aurore qui, sur son char, ouvre la voie à celui du Soleil représentant Louis XIV. L'exposition *Allegoria* se continue et s'achève par le visite de ce bâtiment.

V/ Liste des œuvres exposées

- 1 – Charles LE BRUN** (Paris, 1619 – Paris, 1690), *Le Char de l'Aurore*, vers 1655-1660, huile sur toile, 72 x 80 cm, Saint-Cloud, Musée du Grand Siècle, inv. 2020.3.1
- 2 – ÉCOLE FLAMANDE**, *La Collation dans un parc ou Les Cinq Sens*, premier quart du xvii^e siècle, huile sur panneau de chêne, 33,6 x 60 cm, Sceaux, musée du Domaine départemental de Sceaux, inv. 37.1.51
- 3 – Simon RENARD DE SAINT-ANDRÉ** (Paris, 1614 – Paris, 1677), *Vanité*, vers 1660, huile sur toile, 50,5 x 60,4 cm, France, collection Guy et Hélène Motais de Narbonne
- 4 – École flamande**, *Suite de huit dessins préparatoires à la gravure pour l'ouvrage d'Antoine de Bourgogne, Linguae vitia et remedia, Anvers, 1631*, vers 1630, France, collection particulière
- 5 – Jacques BLANCHARD** (Paris, 1600 – Paris, 1638), *Combat d'Amour*, vers 1635-1636, huile sur toile, 96 x 81 cm, France, collection particulière
- 6 – Jean-Baptiste de CHAMPAIGNE** (Bruxelles, 1631 – Paris, 1681), *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, 1665-1670, huile sur toile, 166,5 x 107 cm, Saint-Cloud, Musée du Grand Siècle, inv. 2023.24.1
- 7 – Attribué à Henri Antoine de FAVANNE** (Londres, 1668 – Paris, 1752), *Hercule entre le Vice et la Vertu*, vers 1700-1710, huile sur toile, 36,7 x 34,5 cm, Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. 1872-31-2
- 8 – Jacques BLANCHARD** (Paris, 1600 – Paris, 1638), *La Vérité et l'Ignorance*, vers 1630-1635, huile sur toile, 85 x 70 cm, France, collection particulière
- 9 – François de Troy** (Toulouse, 1645 – Paris, 1630), *La Vigilance*, vers 1690, pierre noire, sanguine, lavis d'encre grise, lavis de sanguine et rehauts de craie blanche sur papier bleu, 48 x 39 cm, France, collection particulière
- 10 – Pierre MIGNARD** (Troyes, 1612 – Paris, 1695), *La Foi*, 1692, huile sur toile, 49,5 x 63,5 cm, Quimper, musée des Beaux-Arts, inv. 2013-0-10
- 11 – Pierre MIGNARD** (Troyes, 1612 – Paris, 1695), *L'Espérance*, 1692, huile sur toile, 48,5 x 62,5 cm, Quimper, musée des Beaux-Arts, inv. 2013-0-9
- 12 – Francesco BOTTI** (Florence, 1640 – Florence, 1711), *Le Temps arrachant le masque du Mensonge*, vers 1680-1690, huile sur toile, 76 x 94 cm, France, collection Guy et Hélène Motais de Narbonne
- 13 – Jacques BLANCHARD** (Paris, 1600 – Paris, 1638), *Le Temps dévoilant la Vérité*, vers 1628-1630, huile sur toile, 67,3 x 47,5 cm, France, collection particulière

14 – Claude VIGNON (Tours, 1593 – Paris, 1670), *Allégorie du Temps, de la Gloire, de la Sagesse et de l'Amour*, après 1650, huile sur toile, 92 x 70 cm, Tours, musée des Beaux-Arts, inv. 1954.1.1

15 – Pierre MIGNARD (Troyes, 1612 – Paris, 1695), *Le Temps coupant les ailes de l'Amour*, 1694, huile sur toile, 62 x 47,2 cm, France, collection Guy et Hélène Motais de Narbonne

16 – Laurent de LA HYRE (Paris, 1606 – Paris, 1656), *L'Astronomie*, vers 1650, huile sur toile, 104 x 218,5 cm, Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. D.69.1.1

17 – Pierre MIGNARD (Troyes, 1612 – Paris, 1695), *Portrait d'un jeune prince portant une couronne de laurier et regardant par-dessus son épaule*, vers 1685-1695, huile sur toile, 46,2 x 38,2 cm, France, collection particulière

18 – Jean-Baptiste de CHAMPAIGNE (Bruxelles, 1631 – Paris, 1681), *Deux Putti : la Paix et la Justice*, 1666-1670, huile sur toile, 102 x 83 cm, France, collection particulière

19 – Jean TASSEL (Langres, 1608 – Langres, 1667), *Allégorie de l'Éducation d'un prince*, vers 1660 ; huile sur toile, 19,4 x 25,5 cm, France, collection particulière

20 – François de POILLY (Abbeville, 1623 – Paris, 1693), d'après Charles LE BRUN (Paris, 1619 – Paris, 1690), *Thèse de Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay*, 1668, burin, 101,5 x 74 cm, Sceaux, musée du Domaine départemental de Sceaux, inv. 97.5.1

21 – Philippe de CHAMPAIGNE (Bruxelles, 1602 – Paris, 1674), *La Paix*, vers 1625, huile sur panneau de chêne, à oreilles, 84,5 x 46,7 cm, France, collection particulière

22 – Philippe de CHAMPAIGNE (Bruxelles, 1602 – Paris, 1674), *Allégorie*, vers 1625, huile sur panneau de chêne, à oreilles, 84,8 x 46,7 cm, France, collection particulière

23 – Louis GALLOCHE (Paris, 1670 – Paris, 1761), *Allégorie de l'Ordre maintenu dans les Finances publiques*, vers 1700-1710, pierre noire, lavis d'encre grise et rehauts de gouache blanche sur papier bleu, 20 x 25 cm, France, collection particulière

24 – François MAROT (Paris, 1666 – Paris, 1719)
Esquisse pour les Fruits de la Paix de Ryswick sous l'allégorie d'Apollon ramenant du ciel la Paix accompagnée de l'Abondance pour favoriser les Arts, 1699, huile sur toile, 37 x 45 cm, France, collection particulière

25 – Nicolas LOIR (Paris, 1624 – Paris, 1679), *Apollon présentant le portrait de Colbert aux différents genres de peinture*, vers 1675, huile sur toile, 175 x 251 cm, Southport, Atkinson Art Gallery, inv. 1890.66 (en dépôt au musée du Domaine départemental de Sceaux)

26 – Michel II CORNEILLE (Paris, 1642 – Paris, 1708), *Le Repentir du Grand Condé*, 1691, huile sur toile, 66,5 x 81 cm, Saint-Cloud, Musée du Grand Siècle, inv. 2020.13.1

27 – Pierre MIGNARD (Troyes, 1612 – Paris, 1695), *Louis XIV enjoignant à la France, inspirée par la Religion, de répondre aux attaques des puissances coalisées*, 1694, huile sur toile, 60 x 81 cm, France, collection particulière

28 – Beaudrin YVART (Boulogne-sur-Mer, 1611 – Paris, 1690), *La Renommée triomphante*, vers 1670-1680, huile sur toile, 132 x 99 cm, France, collection particulière

Clichés disponibles pour la presse



Simon RENARD DE SAINT-ANDRÉ (Paris, 1614 – Paris, 1677), *Vanité*, vers 1660, huile sur toile, 50,5 x 60,4 cm, France, collection Guy et Hélène Motais de Narbonne



Jean-Baptiste de CHAMPAIGNE (Bruxelles, 1631 – Paris, 1681), *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, 1665-1670, huile sur toile, 166,5 x 107 cm, Saint-Cloud, Musée du Grand Siècle, inv. 2023.24.1



Pierre MIGNARD (Troyes, 1612 – Paris, 1695), *L'Espérance*, 1692, huile sur toile, 48,5 x 62,5 cm, Quimper, musée des Beaux-Arts, inv. 2013-0-9



Pierre MIGNARD (Troyes, 1612 – Paris, 1695), *Le Temps coupant les ailes de l'Amour*, 1694, huile sur toile, 62 x 47,2 cm, France, collection Guy et Hélène Motais de Narbonne



Laurent de LA HYRE (Paris, 1606 – Paris, 1656), *L'Astronomie*, vers 1650, huile sur toile, 104 x 218,5 cm, Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. D.69.1.1



Philippe de CHAMPAIGNE (Bruxelles, 1602 – Paris, 1674), *La Paix*, vers 1625, huile sur panneau de chêne, à oreilles, 84,5 x 46,7 cm, France, collection particulière

Nicolas LOIR (Paris, 1624 – Paris, 1679), *Apollon présentant le portrait de Colbert aux différents genres de peinture*, vers 1675, huile sur toile, 175 x 251 cm, Southport, Atkinson Art Gallery, inv. 1890.66 (en dépôt au musée du Domaine départemental de Sceaux)

Pierre MIGNARD (Troyes, 1612 – Paris, 1695), *Louis XIV enjoignant à la France, inspirée par la Religion, de répondre aux attaques des puissances coalisées*, 1694, huile sur toile, 60 x 81 cm, France, collection particulière

Programmation autour de l'exposition *Allegoria*

Visites guidées de l'exposition

Tous les jeudis de 15h00 à 16h00

*Dimanches 24 septembre, 1^{er} octobre, 15 octobre, 22 octobre, 29 octobre de 16h00 à 17h15,
5 novembre, 12 novembre, 19 novembre, 26 novembre, 3 décembre, 10 décembre, 17 décembre, 7 et 14 janvier, de 15h30 à 16h45*

Réservation conseillée – Rendez-vous aux Anciennes Écuries (billetterie).

Visites guidées autour de l'exposition

*Dimanche 1^{er} octobre de 15h00 à 15h30 et dimanches 5 novembre, 3 décembre, 7 janvier de 14h30 à 15h00 : Visite flash du pavillon de l'Aurore
Gratuit, sans réservation – Rendez-vous à la boutique des Anciennes Écuries (billetterie).*

*Dimanche 15 octobre de 14h30 à 15h30 : Visite guidée du pavillon de l'Aurore
Sur réservation – Rendez-vous à la boutique des Anciennes Écuries (billetterie).*

*Samedi 18 novembre de 15h00 à 16h00 : À la découverte des allégories des quatre saisons, des bustes de la manufacture Samson (céramique) aux allégories de Charles Le Brun (pavillon de l'Aurore)
Sur réservation – Rendez-vous dans le vestibule du château (billetterie).*

*Dimanche 19 novembre de 14h15 à 15h15 : Visite guidée du pavillon de l'Aurore
Sur réservation – Rendez-vous à la boutique des Anciennes Écuries (billetterie).*

*Samedi 13 janvier de 15h00 à 16h00 : Visite guidée du pavillon de l'Aurore
Sur réservation – Rendez-vous à la boutique des Anciennes Écuries (billetterie).*

*Dimanche 14 janvier de 14h15 à 15h15 : L'allégorie des Heures du jour dans les toiles du peintre Caruelle d'Aligny
Sur réservation – Rendez-vous dans le vestibule du château (billetterie).*

Et tous les week-ends, au pavillon de l'Aurore : découverte immersive, en autonomie, de la coupole avec un casque de réalité virtuelle – inclus dans le billet d'entrée du musée.

Public ado-adulte (à partir de 13 ans) :

De 14h00 à 17h30 jusqu'au 31 octobre, de 13h00 à 16h30 à partir du 1er novembre et jusqu'au 31 décembre.

Visites ludiques en famille

*Dimanche 24 septembre de 14h30 à 15h30, Samedi 14 octobre de 15h00 à 16h00
Les allégories du pavillon de l'Aurore, à partir de 6 ans.*

Venez découvrir le chef-d'œuvre de Charles Le Brun, « L'Aurore sur son char chassant la Nuit » et décryptez le langage allégorique.

*Dimanche 29 octobre de 14h30 à 15h30, Visite-quizz de l'exposition *Allegoria*, les clés de la symbolique baroque*

Sur réservation - Rendez-vous à la boutique des Anciennes Écuries (billetterie).

Ateliers

Ateliers en famille

Dimanche 5 novembre de 10h00 à 12h00, Les 7 familles des allégories, à partir de 6 ans.
À partir des gravures du livre de référence des artistes au XVII^e siècle, pour les allégories, nous décorerons les cartes d'un jeu de 7 familles, avec lequel vous repartirez.

Dimanches 12 et 19 novembre de 10h00 à 12h00, Allégories et symboles, collages, à partir de 9 ans.

L'univers raffiné de l'artiste collagiste Sylvia Netcheva, riche de signes et de symboles, résonne avec le thème de l'exposition. Chacun sera invité à créer son allégorie, à partir des matériaux divers apportés par l'artiste.

Dimanche 3 décembre de 10h00 à 12h00, Décors des quatre saisons, à partir de 7 ans.
Noël approche... Venez imaginer et fabriquer des personnages allégoriques des quatre saisons (un personnage en volume par participant), qui constitueront de poétiques décors de table.

Dimanche 7 janvier de 10h00 à 12h00, Les allégories des quatre éléments, collages en relief, à partir de 6 ans.

Les quatre éléments (La Terre, l'Eau, le Feu, l'Air) seront la source d'inspiration de tableaux en relief réalisés à partir de collage de différents matériaux évocateurs (dessin, papiers froissés, tissus, éléments naturels...)

Dimanche 14 janvier de 10h00 à 12h00, L'allégorie dans le rétro, à partir de 6 ans.

L'artiste peintre Alexis Pandellé pratique le collage et vous guidera pour concevoir et réaliser votre œuvre, en mêlant images de gravures anciennes et papiers de différentes provenances.

Sur réservation – Rendez-vous aux Anciennes Écuries

Activités adultes et grands adolescents

Dimanches 12 et 19 novembre de 14h00 à 17h00, Allégories et symboles, collages

L'univers raffiné de l'artiste collagiste Sylvia Netcheva, riche de signes et de symboles, résonne avec le thème de l'exposition. Chacun sera invité à créer son allégorie, à partir des matériaux divers apportés par l'artiste.

Sur réservation – Rendez-vous aux Anciennes Écuries

Tarifs

Visite guidée : Plein tarif : 6 € / Tarif réduit : 4 €

Activités adultes : Plein tarif : 6 € / Tarif réduit : 4 €

Activités famille : Plein tarif : 5 € / Tarif réduit : 3 €

Cours d'histoire de l'art

Les jeudis 7, 21 et 28 septembre et les jeudis 5, 12 et 19 octobre, de 18h30 à 20h00

Ce cycle est dispensé par le directeur du musée du Domaine départemental de Sceaux, Dominique Brême, commissaire de l'exposition *Allegoria, les clés de la symbolique baroque*

Ce cours se propose d'aborder la tradition symbolique humaniste, des formes les plus anciennes d'expression graphique (art préhistorique, premières écritures) jusqu'à l'émergence du genre allégorique à la fin du XVII^e siècle et à son apogée en France sous le règne de Louis XIV. Fixé par l'*Iconologia* de Cesare Ripa (1593), le code allégorique fut mis en œuvre en Europe par des artistes aussi importants qu'Annibal Carrache, Pierre Paul Rubens, Diego Velázquez, Johannes Vermeer, Charles Le Brun et beaucoup d'autres... Considéré par les théoriciens de l'art du XVII^e siècle français comme le plus noble des discours picturaux, le genre allégorique opère au point de jonction d'une image ésotérique et d'un langage constitué. En ce sens, il constitue un véhicule poétique à part entière dont l'élucidation du sens est rendue possible à l'issue d'un minutieux travail d'enquête. Ce cours, qui ne demande pas de formation préalable, s'adresse aux amateurs d'énigmes, de rébus et autres labyrinthes...

7 septembre

Du signe au symbole : émergence de la fonction symbolique, des premiers décors pariétaux à la naissance des écritures.

21 septembre

A l'origine du genre allégorique : hiéroglyphes et emblèmes à l'époque renaissante.

28 septembre

Les clés du symbolisme allégorique : plan, contenus et principes de l'Iconologia de Cesare Ripa.

5 octobre

Les grands peintres européens lecteurs de Ripa.

12 octobre

L'allégorie dans la peinture française du XVII^e siècle.

19 octobre

Etude de cas (in situ) : le décor de Charles Le Brun pour la coupole du pavillon de l'Aurore à Sceaux.

Tarif :

Pour 1 cours : tarif plein : 6 € / Tarif réduit : 4 €

Cycle de 6 cours : tarif plein 30 € / tarif réduit 20 €

Les Grandes Heures de Sceaux autour des allégories baroques

Du vendredi 6 au dimanche 8 octobre

Vendredi 6 octobre de 18h30 à 20h : Conférence : Hiéroglyphes, emblèmes et allégories : Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sens caché des tableaux anciens..., par Dominique Brême, directeur du musée et commissaire de l'exposition

**Tarif plein : 6 € - Tarif réduit : 4 €
Sur réservation – Rendez-vous à l'Orangerie**

Samedi 7 octobre à 20h30 : spectacle Dialogue par l'Ensemble La Française – public adulte

Le dialogue, forme reine au XVIII^e siècle, est d'une actualité déconcertante : de l'émotion des sonates de Boismortier aux réflexions sur l'amour et le mariage, en passant par le règne des opinions faciles préférées à l'âpre vérité, ces dialogues s'adressent encore aujourd'hui à nos sens et notre esprit. La mise en scène de ce spectacle est résolument contemporaine : quatre interprètes incarnent tour à tour des allégories, dans un esprit de troupe qui efface la traditionnelle frontière entre musiciens et comédiens. Avec un goût partagé pour les formes originales et pluridisciplinaires, la flûtiste Aude Lestienne et la metteuse en scène Florence Beillacou bousculent nos idées reçues sur l'époque baroque et invitent à une réflexion joyeuse et sensible.

Durée : 1h sans entracte

Conception artistique : Aude Lestienne

Mise en scène : Florence Beillacou

Comédiens : Marceau Deschamps-Ségura et Jean-Christophe Frèche

Musiciennes : Aude Lestienne et Shiho ONO (flûte et violon)

Costumes : Julia Brochier

Musique : Sonates pour flûte et violon par accords op.51 de J.B. de Boismortier

Textes : L'Amour et l'Hymen, Le Cœur et la Beauté, La Prose et la Poésie, La Raison et la Rime, La Vérité et l'Opinion. Dialogues d'allégories extraits du Mercure Galant

**Tarif plein : 16 € - Tarif réduit : 12 € - Tarif -18 ans : 6€
Sur réservation – Rendez-vous à l'Orangerie**

Dimanche 8 octobre : Concerts par l'Ensemble La Française

10h-11h et 16h30-17h30 : atelier-jeu « Time's up allégorique et baroque ! » avec des comédiens de l'Ensemble La Française - public familial, à partir de 12 ans.

En trois manches, à l'aide de mots, citations et accessoires, faites découvrir un maximum d'allégories à votre équipe pour gagner !

Tarif : 5 € - Tarif réduit : 3 € - Sur réservation – Rendez-vous à l'Orangerie

15h-16h : atelier-jeu « Time's up allégorique et baroque ! » avec des comédiens de l'Ensemble La Française - public adulte

Tarif : 6 € - Tarif réduit : 4 € - Sur réservation – Rendez-vous à l'Orangerie

À 15h, 16h, 17h et 18h : conte musical allégorique “Les Muses, la Nuit et l'Aurore” dans le pavillon de l'Aurore – tout public

Muses, vous dormez encore ! Oubliez-vous que l'Aurore sur vous eût toujours des droits ? Éveillez-vous à ma voix. Avec : Marie Remandet, soprane ; Aude Lestienne, traverso ; Shiho Ono, violon ; Jean-Baptiste Valfré, violoncelle ; Kazuya Gunji, clavecin ; sur une musique de Nicolas Bernier.

Gratuit, compris dans le billet d'entrée du musée à acheter au Château ou aux Anciennes Écuries – Sans réservation

16h30-17h45 : visite de l'exposition *Allegoria, les clés de la symbolique baroque*

Tarif : 6 € - Tarif réduit : 4 € - Sur réservation – Rendez-vous aux Anciennes Écuries

Renseignements pratiques :

Allegoria, les clés de la symbolique baroque

Exposition aux Anciennes Ecuries du Domaine départemental de Sceaux
8, avenue Claude Perrault 92330 Sceaux

Du 15 septembre 2023 au 14 janvier 2024

Ouvert tous les jours sauf le lundi, de 14h à 18h30 (du 15 septembre au 31 octobre) et de 13h à 17h (du 1^{er} novembre 2023 au 14 janvier 2024)

Fermetures annuelles les 25 décembre et 1^{er} janvier

Renseignements et réservations :

01 41 87 29 71

resa.museedomainesceaux@hauts-de-seine.fr

Accès par le RER B depuis Paris, arrêt Gare de Sceaux (au nord du domaine), Bourg-la-Reine (aunord est), Sceaux (à l'est) et Croix de Berny (au sud)

Accès par la route : par la RD920 depuis la porte d'Orléans ; par l'A86, sortie en direction de Sceaux



