

Les métamorphoses de la *stoa* de la galerie comme architecture au livre-galerie

Bernard Teyssandier

Volume 34, Number 1-2, Winter 2002

Espaces classiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/007555ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/007555ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Teyssandier, B. (2002). Les métamorphoses de la *stoa* : de la galerie comme architecture au livre-galerie. *Études littéraires*, 34(1-2), 71–101.
<https://doi.org/10.7202/007555ar>

Article abstract

This article exhumes the models that governed the emergence of the gallery as an architectural space in France in order to study, more specifically, the *livre-galerie* (“ gallery-book ”). After proposing a classification intended to account for its various functions as fully as possible, the author focuses on the crafting of the *livre-galerie* through the rhetorical categories of *inventio*, *dispositio*, and *elocutio*. Based on the fantasized or imaginary spaces reproduced by this aesthetic curiosity of the *Grand Siècle*, the analysis attempts to infer the diverse intentions that may have conspired to bring the *livre-galerie* into being.



LES MÉTAMORPHOSES DE LA *STOA* : DE LA GALERIE COMME ARCHITECTURE AU LIVRE-GALERIE

Bernard Teyssandier

■ La galerie ¹, espace aulique monumental, est encore rare en France au Moyen-Âge. Elle gagne de l'importance à la Renaissance et s'impose finalement au Grand Siècle ² où elle reflète et atteste d'abord, et avec une certaine ostentation, la puissance de son commanditaire. Elle se montre, éclate aux regards de qui la parcourt et contribue à la réputation de son possesseur. Ouverte en partie sur l'extérieur puisqu'elle flanque le plus souvent l'édifice privé d'un palais ou d'un monument civil, elle consacre les plaisirs de la vue : décorations intérieures puis présence immédiate d'un jardin ³ et, de loin en loin, esquisse d'un paysage qui se profile.

Depuis la petite galerie du Louvre ⁴ d'où il contemple de magnifiques tableaux, Henri Sauval a, par exemple, le plaisir de découvrir un spectacle nouveau qu'il ne peut s'empêcher d'ailleurs de décrire :

À l'autre bout, sort en saillie un balcon sur le quai de l'École, d'où l'on jouit d'une des plus belles vues du monde. Là, d'un côté, les yeux roulent avec les eaux de la Seine, et se promènent agréablement sur le penchant imperceptible de ce long demi cercle de collines rampantes, qui vient en tournant à cet endroit-là, de même que la rivière, mais toutes jonchées de maisons de plaisance, de villages, de bourgs, de vignes et de terres labourables. D'un autre côté, la vue éblouie des beautés de campagne se vient renfermer dans la ville et, après s'être égayée sur le Pont-Neuf, le Pont-au-change et les maisons uniformes de la Place Dauphine, elle se perd dans ce grand chaos de ponts, de quais, de maisons, de clochers, de tours qui, de là, semblent sortir, pêle-mêle, du fonds de la Seine ⁵.

1 Pour une étude diachronique sur l'histoire de la galerie, voir Arnaud Brejon de Lavergnée, « Galeries peintes », 1979, p. 677-684.

2 Voir Louis Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, 1943 ; Anthony Blunt, *Art et architecture en France, 1500-1700*, 1983 ; Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, 1982.

3 La double galerie de Séguier, par exemple, se situait entre deux jardins. Voir Henri Sauval, *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris*, t. 1, p. 197.

4 Aujourd'hui galerie d'Apollon.

5 Henri Sauval, *Histoire et recherches des Antiquités*, op. cit., p. 40.

À l'âge classique, en effet, la galerie est l'un des lieux architecturaux privilégiés d'une expérience esthétique du monde. Son décor intérieur abrite une collection ⁶, et sa situation, sa configuration permettent que se réalise, dans l'idée d'une déambulation souvent liée à l'exercice de la conversation et de la description ⁷, l'expression de soi, laquelle ne se place plus seulement dans le registre de l'ostentation, mais aussi dans celui du goût ⁸.

Or, au XVII^e siècle, la galerie de peintures entre par spécularité dans le livre ⁹, lui-même objet d'agrément et de savoir, de plaisir et d'enseignement. Il ne s'agit pas seulement d'un motif que le discours s'approprie par enchâssement ¹⁰, mais d'une structure que l'espace livresque tente de dupliquer par imitation. Le livre peut alors soit reproduire la galerie avec fidélité et exactitude d'après un modèle qui lui préexiste dans la réalité, soit inventer une « galerie mentale », en quelque sorte, en recourant éventuellement à un ou à plusieurs modèles. Dans les deux cas, le livre-galerie mime une architecture, réelle ou imaginaire, et la réfracte par projection.

Notre premier travail aura une portée générique et historique : quelle est l'origine de la galerie, quels sont les modèles qui ont présidé à son apparition ? Nous nous intéresserons ensuite à la fabrique du livre-galerie au XVII^e siècle : invention d'un espace par appropriation mimétique, disposition et structuration des composantes, utilisation d'un arsenal élocutoire à des fins pragmatiques. Enfin, nous pourrions nous interroger sur les espaces rêvés ou imaginaires que le livre-galerie reproduit afin de déduire les diverses intentions qui ont pu conspirer à sa réalisation.

I. Invention, résurgence et prolifération d'un espace réel et textuel

Le mot « galerie » n'apparaît en France qu'au XIV^e siècle, mais l'existence d'un espace ouvert, destiné à recevoir des tableaux peints, est bien sûr beaucoup plus ancienne.

C'est la Grèce qui, sans doute, est à l'origine de la galerie ¹¹. La « stoa », en effet, est un lieu d'agrément public dans l'agora, un péristyle destiné à la promenade et

6 Voir Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle, collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, 1994 et Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, 1987. Schnapper rappelle qu'au XVII^e siècle, « collection » n'existe pas, en revanche le mot « curiosité » est utilisé, sans qu'il ait toujours un sens péjoratif (*Curieux du Grand siècle, op. cit.*, p. 7).

7 Lors de sa visite de la petite galerie au Louvre, Henri Sauval est saisi par la beauté des peintures. Il pense alors naïvement, « en deux mots », pouvoir raconter « tant la gigantomachie que les Fables de Pan et de Syringue, de Jupiter et de Danaé, de Persée et d'Andromède et de Méduse » (*Histoire et recherches des Antiquités, op. cit.*, t. 2, p. 39).

8 La galerie de La Vrillière fut entièrement conçue par son propriétaire. Le ministre et secrétaire d'État cherchait sans doute à la fois à égaler les plus grands en achetant les œuvres d'artistes célèbres et à afficher son goût. Voir Sabine Cotté, « Histoire d'un écrin », 1989, p. 28-37.

9 L'image architecturale est prégnante au XVII^e siècle, aussi bien dans les textes théoriques que dans les œuvres « littéraires ». L'on se reportera à l'article de Henri Coulet, « La métaphore de l'architecture dans la critique littéraire au XVII^e siècle », 1977, p. 291-306 et à celui de Robert Sayce, « Littérature et architecture au XVII^e siècle », 1972, p. 233-250.

10 Le motif de la galerie peinte est à la mode dans la première partie du XVII^e siècle. Voir, à titre d'exemple, *Le Palais Royal, dédié à Monseigneur le Prince de Lorraine*, 1599, s.l. [Bibliothèque de l'Arsenal : 8-Z-34568]. Tous les genres sont concernés, le roman bien sûr, mais la poésie et le discours dramatique aussi. Voir l'article de Dominique Moncond'huy, « La galerie et l'épopée au milieu du XVII^e siècle », 1994, p. 103-118.

11 La Grèce est-elle aussi le berceau de la peinture ? Entre Grecs et Égyptiens, Félibien ne tranche pas et s'en remet à Pline, lequel rapporte que c'est Amour qui aurait inventé la peinture, dans André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, entretiens I et II, 1987, p. 138.

dont la fonction demeure liée à l'apprentissage d'un savoir. « Stoïkos », mot désignant les adeptes de la philosophie de Zénon, dérive d'ailleurs de « stoa ».

Ce souvenir est conservé dans un certain nombre d'ouvrages du XVII^e siècle dont le but est justement l'édification morale. Dans l'épître liminaire du premier volume des *Peintures morales*¹², Pierre Le Moyne met solennellement le nom du dédicataire sur « la porte¹³ » de son livre qu'il présente comme une « galerie de peintures¹⁴ », en mémoire de celles du Lycée et du Portique. En 1646, Gomberville publie chez Louis Sevestre une *Doctrine des mœurs*¹⁵. Dans une préface qui tient de la fable et de l'histoire, il présente son ouvrage comme la reconstitution de l'ancienne galerie de Zénon. Dans une moindre mesure enfin, en 1655, Michel de Marolles nomme « Tableaux » une mythographie illustrée de cinquante-huit gravures sur les dieux et les héros de la Grèce antique¹⁶. Dans son « Explication de la figure du commencement pour servir de préface¹⁷ », il fait référence à un Temple des Muses « pentagonique » dont les cinq portiques ouvrent sur cinq galeries, et il présente son livre comme la reproduction de l'une d'entre elles, dédiée à l'Amour.

La « galerie » aurait donc pour lointain modèle ce monument grec que désigne le mot « stoa », ce que plusieurs auteurs de l'antiquité attestent clairement dans leurs écrits. Diogène Laërce rapporte, par exemple, que Zénon professait sa doctrine à Athènes, dans un lieu orné de peintures variées et propice à la déambulation :

Il se promenait dans le portique orné de fresques nommé le Pœcile de Péisianax et décoré de peintures de Polygnote, y discourait, voulant purifier ce lieu des massacres, car sous les Trente, on y avait tué plus de quatorze cents citoyens. Il y venait nombre de gens pour l'écouter. Ils furent appelés Stoïciens, du mot stoé (le portique), car d'abord ils se nommaient Zénoniens (Voir Épicure, *Lettres*)¹⁸.

Par ailleurs, la périégèse de Pausanias en Attique signale déjà la présence de tableaux ornant le Pécile d'Athènes et en attribue certains à Polygnote¹⁹. Quant à Philostrate, s'il situe l'action de ses *Images* dans les faubourgs de Naples, il note que cette ville italienne « mérite d'être regardée comme une ville grecque » et indique dans le prologue que l'action de son récit se situe dans « un portique à quatre ou cinq étages » qui tire « son principal éclat des tableaux [*pinakes*] encastrés dans les murs²⁰ ».

12 Pierre Le Moyne (s.j.), *Les peintures morales*, 1640, t. 1 : où les passions sont représentées par tableaux, par caractères et par questions nouvelles et curieuses ; t. 2 : seconde partie de la doctrine des passions où il est traité de l'amour naturel et de l'amour divin, et les plus belles matières de la morale chrétienne sont expliquées.

13 *Ibid.*, t. 1, L. I, « Avant-propos », p. 19.

14 *Ibid.*, t. 1, « À Monseigneur Messire Henry de Mesmes, marquis de Mongneville, conseiller du Roi en ses conseils d'État et privé, et président en la Cour de Parlement de Paris », épître non paginée.

15 *La doctrine des mœurs tirée de la philosophie des stoïques, représentée en cent tableaux et expliquée en cent discours pour l'instruction de la jeunesse, Au Roi*, 1646.

16 *Tableaux du temple des Muses tirés du cabinet de feu Mr Favereau conseiller du roi en sa cour des aides, et gravés en tailles-douces par les meilleurs maîtres de son temps, pour représenter les vertus et les vices sur les plus illustres fables de l'Antiquité, avec les descriptions, remarques et annotations composées par M^{re} Michel de Marolles, abbé de Villeloin*, 1655.

17 *Ibid.*, « Explication de la figure du commencement pour servir de préface », non paginée.

18 Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, 1965, t. 2, L. VII, p. 52.

19 Polygnote de Thasos arrive à Athènes vers 470. Il puise son inspiration dans les poèmes homériques et cycliques — prise de Troie et visite d'Ulysse au royaume des morts pour la Lesché des Cnidiens à Delphes, nuit tragique à Troie pour la Stoa Poikilè à Athènes —, il s'attache aussi à représenter le caractère des passions. Voir Édouard Bertrand, *Étude sur la peinture et la critique d'art dans l'Antiquité*, 1893, p. 36-59.

20 Philostrate, « Prologue », dans *La galerie de tableaux*, 1991, p. 10.

Tous ces témoignages, aussi divers soient-ils, convergent au moins sur un point : l'accès à ces espaces peints était à l'origine particulièrement aisé. Des Athéniens affluent, en effet, vers la « stoa » pour écouter Zénon, Pausanias parcourt sans le moindre obstacle un lieu chargé d'histoire ²¹ et si Philostrate quitte le centre de la ville, il est bientôt rejoint par le fils de son hôte qui épie facilement sa visite. Il semble donc que la galerie de peintures ait été d'abord, sinon un lieu public, à tout le moins un lieu ouvert et fréquenté. Dès l'époque hellénistique simplement, ce fut sans doute dans un cadre privé que s'effectua la décoration pariétale ²² des cryptoportiques ²³ et des péristyles. En parallèle à la « stoa » de Zénon, lieu d'agrément mais d'apprentissage et de sagesse, ces galeries peintes qui appartenaient à des particuliers deviennent des espaces plus confidentiels qui intègrent l'intérieur tout en gardant leur fonction sociale. Certains récits de Pétrone et de Lucien ²⁴ mettent ainsi en scène des promeneurs qui marquent des haltes devant des tableaux peints et s'enthousiasment de leur beauté.

De cette première analyse, il ressort que la galerie, ou les modèles dont elle hérite, remplit une double fonction. Fonction sapientielle d'abord : Zénon professe sa doctrine en arpentant la *stoa* d'Athènes, et Philostrate parfait l'éducation de ses interlocuteurs en pratiquant l'art de la rhétorique et en enseignant le génie de la peinture :

Mon intention n'est pas de nommer des peintres ou de raconter leur vie, mais d'expliquer des tableaux variés : c'est une conversation composée pour des jeunes gens, en vue de leur apprendre à interpréter, et de former leur goût ²⁵.

Fonction plaisante ensuite : la *stoa* de Polygnote est dite par nature « variée » et ses bigarrures colorent sans doute la doctrine stoïcienne d'un certain charme puisque

21 « En avançant vers le portique qu'on appelle Pœcile [...] il y a un Hermès [...] et à côté de lui, une porte ; sur cette porte se trouve [...] » (Pausanias, *Description de l'Attique*, 1983, p. 84).

22 L'art hellénistique (330-88 A.C.N.) se caractérise par une multiplication de portiques dans les demeures privées. Des maisons avec péristyles se construisent : au II^e siècle, à Délos ou Rhodes, par exemple, les pièces des riches habitations sont disposées autour d'une cour à péristyle dorique, les murs sont décorés de peintures, de stucs, de mosaïques. Dès le I^{er} siècle P.C.N., l'art romain hérite de ce type de construction et de décoration, le mur est divisé en panneaux, séparés par des motifs d'architecture encadrant des paysages animés par des personnages mythologiques ou réels, comme dans la Villa des Mystères, à Pompéi.

23 Sur le cryptoportique à Rome et son influence éventuelle sur la galerie, voir l'article « Cryptoportique » dans *L'Encyclopaedia Universalis, Index*. À noter que l'antiquarium de la Résidence, à Munich, construit de 1569 à 1571 par Wilhem Egckl, imite, notamment dans la voûte à berceaux, la forme originelle du cryptoportique. La voûte est décorée de grotesques à l'imitation de la Domus Aurea de Néron. Friedrich Sustris en est l'auteur.

24 « J'arrivai dans la galerie de tableaux, où diverses sortes de peintures forçaient l'admiration. J'y vis des œuvres de Zeuxis, que n'avaient pas entamées les injures du temps, et des esquisses de Protogène, luttant de vérité avec la nature même et que je ne maniais pas sans un frisson. Et puis la déesse d'Apelle que les Grecs nomment " l'unijambiste " et devant laquelle je restais en adoration. Le contour des figures était en effet dessiné avec une telle finesse et si ressemblant que l'on pouvait croire que le peintre avait fixé la vie. » Le récit d'Ancolpe se poursuit par l'évocation de l'enlèvement d'Hylas, par la mort d'Hyacinthos dans Pétrone, *Satiricon*, 1959, 83, p. 117-118. Autre description célèbre, celle de Lucien dans le *De domo*, § 21 et suivants. Ici encore, les peintures aiguillent l'éloquence du spectateur : « Serait-il possible, à la vue d'une maison vaste, magnifique, éclairée de toutes parts, tout étincelante d'or et comme fleurie de peintures de ne point désirer d'en faire la description ? », cité par Adolphe Reinach (éd.), *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne, Recueil Milliet*, 1921, p. 41. Sur Lucien et sa « galerie », voir Édouard Bertrand, *Étude sur la peinture, op. cit.*, p. 373-403.

25 Philostrate, *La galerie de tableaux, op. cit.*, p. 10.

Zénon, le père de la sagesse sévère ²⁶, choisit d'y officier ²⁷. Philostrate vante, quant à lui, les pouvoirs de la peinture et situe sa visite à Naples, ville qui prolonge à ses yeux les merveilles d'Athènes. La visite de la galerie peinte, outre qu'elle offre une vue saisissante sur la nature environnante, s'effectue d'ailleurs dans l'atmosphère festive des concours gymniques et musicaux. Le portique, « revêtu des plus beaux marbres que recherche le luxe », est ainsi sans aucun doute un espace d'attraction et de plaisir.

Or, l'étymologie du mot « galerie » atteste d'une conjonction similaire entre l'enseignement et l'agrément. L'origine grecque, pour être plaisante, demeure contestée, mais vaut sans doute pour le symbole, comme si Athènes, lieu où parole et beauté se rejoignent, pouvait seule avoir inventé la galerie ²⁸. Le mot « galeria » est attesté tardivement, en bas latin, dans le domaine italien, au IX^e siècle. Il serait issu par dissimilation de « galilea », provenant lui-même de « Galilaea », nom propre désignant la « Galilée ». Par opposition aux Judéens, les Galiléens sont censés représenter le peuple des Gentils, des non convertis. L'apparition du mot français « galerie », au XIV^e siècle, s'accomplit donc, au moins pour partie, dans un contexte chrétien. La « galerie » qui, nous l'avons vu, hérite sans doute du portique ²⁹ dans sa configuration, désigne en France, au Moyen-Âge, un « porche d'église ». Or, cet espace de passage entre le profane et le sacré est à proprement parler un lieu d'enseignement. Le fronton et les chapiteaux qui flanquent les portails des édifices gothiques exposent, en effet, des sculptures et figurent des épisodes célèbres, habituellement inspirés de la Bible. Ces images, souvent peintes d'ailleurs de couleurs vives, servaient à l'éducation des païens et des illettrés, pour peu qu'une voix doctorale les sût commenter. Spectacle et profit, l'alliance fondamentale du doux et de l'utile est donc dès l'origine à la fois associée au portique peint de l'antiquité gréco-romaine, mais aussi au mot « galerie », qui désigne, dès le XIV^e siècle, outre le porche d'une église, un lieu plaisant de passage et de promenade, espace couvert intégré au château ou au palais. Par contamination, « galerie » est bientôt senti comme un dérivé de « se galer ³⁰ » au sens de « se réjouir ».

Dès le XII^e siècle, avant même donc que le mot ne soit attesté en français, des galeries sont édifiées en France dans les châteaux et les habitations privées de type seigneurial. Certains écrits attestent de leur existence ³¹. Ces galeries ne comportent

26 Le stoïcisme romain sera pourtant longtemps hostile à la peinture, voir Édouard Bertrand, *Étude sur la peinture, op. cit.*, p. 249-250.

27 Anecdote rapportée aussi par Blaise de Vigenère : « Annotation pour Phorbas ou les Phlégyens, II, 19 », dans *Les images ou tableaux de platte-peinture, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère*, 1995, t. 2, p. 748-749.

28 Le grec « galh » signifie « belette ». Par métonymie, le mot aurait donc pu désigner une sorte de galerie, lieu de forme allongée. Littré invite cependant à la prudence pour cette interprétation étymologique concluant que « rien de définitif n'a été trouvé quant à l'origine de la galerie ».

29 Le portique ou *stoa* est une halle ouverte sur un côté par une colonnade contrairement à l'hypostyle qui est une salle couverte. Il est souvent attenant à un bâtiment et sert de promenoir, il ouvre volontiers sur un jardin.

30 Le dictionnaire Huguot ne comporte pas d'entrée pour le mot « galerie ». Le Godefroy fait de « galerie » l'équivalent de « réjouissance » : « mener grand galerie » signifie « se réjouir avec effusion ».

31 « En 1432, le duc de Bethfort en fit faire une aux Tournelles, longue de dix-huit toises, et large de deux et demie, on la nomma la galerie des courges, parce qu'il la fit peindre de courges vertes, elle était terminée d'un comble peint de ses armes et de ses devises, couverte de tuiles assises à mortier de chaux et de ciment et environnée de six bannières rehaussées de ses armoiries et de celles de sa femme » (Henri Sauval, *Histoire et recherches des Antiquités de Paris, op. cit.*, t. 1, p. 281).

pas obligatoirement des décorations peintes³². La plus célèbre est sans doute celle des Merciers. Commandée par saint Louis, elle reliait la Sainte-Chapelle à ses appartements privés. Au XIV^e siècle, Charles V fit également bâtir une galerie peinte dans les appartements de la reine, laquelle pouvait ainsi accéder directement à son oratoire³³. Mais ces deux exemples, où la galerie dessine un espace de jonction entre sphère profane et privée, demeurent des exceptions. Le plus souvent, c'est — semble-t-il — à la réception festive que cet espace de déambulation se destine. Au XVI^e siècle, c'est un fait avéré sans doute en Italie et, bien sûr, en France³⁴. Le mot désigne alors un espace de réception plus long que large, fréquemment ouvert sur un côté par des menuiseries, et présentant, entre les travées, des peintures enchâssées ou plaquées, des motifs décoratifs divers et parfois, des sculptures. L'espace est dessiné pour recevoir des tableaux dont le sens allégorique est le plus souvent crypté. Cette composition, pour être comprise et appréciée par le visiteur, requiert bien sûr une culture et un savoir. Les livres d'emblèmes, qui essaient alors en Europe³⁵, élaborent d'ailleurs, en parallèle, un système sémiologique complexe, où l'obscurité relative est érigée en règle et sollicite de fait une révélation. Sans doute ce genre livresque entretient-il avec la galerie de peintures à la Renaissance des liens de proximité formelle et signifiante : encadrements des figures, usages des devises et symbolique des chiffres,

32 « Les galeries de ce temps-là étaient portées sur des colonnes, ou plutôt des piliers de pierre ornés de bases et de chapiteaux, leurs murs étaient blanchis de craie détrempée avec de la colle, et pour peindre en 1486 celle de l'Hôtel des Tournelles, on n'usa que quatre livres d'ocre, deux livres de colle, et un demi setier d'huile, qui coûtèrent trois sols huit deniers parisis » (*id.*).

33 « Mais dans les siècles passés, il n'y en a point eu de plus magnifique que celle qu'acheva Charles V dans l'appartement de la Reine à l'Hôtel de St Pol. Depuis le lambris jusque dans la voûte, était représentée sur un fond vert, et dessus une longue terrasse qui régnait tout autour, une grande forêt pleine d'arbres et d'arbrisseaux, de pommiers, poiriers, cerisiers, pruniers, et autres semblables chargés de fruits, et entremêlés de lys, de flambes, de roses, et de toutes sortes d'autres fleurs ; des enfants répandus en plusieurs endroits du bois y cueillaient des fleurs et mangeaient des fruits, les autres poussaient leurs branches jusque dans la voûte peinte de blanc et d'azur, pour figurer le ciel et le jour, et enfin le tout était d'un beau vert-gai, fait d'orpin et de florée fine. Outre cela, il fit peindre encore une petite allée par où passait la reine pour venir à son oratoire de l'église St Paul. Là, de côté et d'autre, quantité d'anges tendaient une courtine [...], de la voûte ou pour mieux dire, d'un ciel azur qu'on y avait figuré, descendait une légion d'anges, jouant des instruments, et chantant des antiennes de Notre-Dame. Le ciel au reste, aussi bien de l'allée que de la galerie, était d'azur d'Allemagne, qui valait dix livres parisis la livre, et le tout ensemble coûta six-vingts écus » (*id.*).

34 L'influence italienne dans les galeries françaises est complexe. Le mot ne renvoie pas toujours aux mêmes réalités architecturales dans les deux pays : au XVI^e siècle par exemple, « *galleria* » désigne ainsi parfois une salle modeste, simplement voûtée. Il est néanmoins avéré que les galeries françaises de la Renaissance sont, pour leur décor, d'inspiration italienne. La galerie se répand dans la Vénétie, à partir du XVII^e siècle, où elle accueille tableaux et statues qui complètent la pièce réservée aux chefs-d'œuvre. Voir Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, *op. cit.*, p. 309. Marc Fumaroli place, quant à lui, l'apparition de la galerie dans un contexte profane et mondain : « *Galeria*, d'un mot latin de basse époque, s'applique, selon le Dictionnaire de la Crusca, à une " stanza grande e lunga da passeggiare ". C'est un lieu disposé pour l'*otium*, pour le loisir de la conversation brillante et l'agrément des yeux, et que l'on a tout naturellement garni, afin d'occuper l'attention des promeneurs en état de loisir, d'objets d'art ou d'objets rares. Des fenêtres d'une galerie, on aperçoit souvent un jardin, repos et délectation pour l'œil. Une galerie, dans un palais, tourne, si j'ose dire, le dos à la chapelle. Dans la galerie, la galanterie est à sa place. Dans la chapelle, on écoute la messe et on prie » (« La *Galeria* de Marino et la galerie Farnèse : épigrammes et œuvres d'art profanes vers 1600 », dans *L'école du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, 1994, p. 40).

35 Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, 1996.

monogrammes, ordonnancement des images qui se répondent par associations. Les galeries que François I^{er} fait construire à Fontainebleau, décorées par Rosso et le Primatice, rejoignent d'ailleurs, dans leur configuration maniériste, le processus emblématique : recherche d'un sens supérieur qui sourd de la confrontation mêlée et de la contemplation méditée des textes et des images, finalité plaisante, morale et politique assignées aux représentations composites dont l'ordonnancement même témoigne d'un sens plus profond que ne le laisse supposer la simple apparence. Dans les peintures et les cartouches, dans les motifs des encadrements, l'actualité historique se mêle à la fable, le figuratif au symbolique, le passé au présent. Dans un esprit d'émulation, les spectateurs itinérants sont invités à deviner, derrière le voile obscur de l'allusion, un sens toujours plus haut.

C'est d'ailleurs l'originalité de la galerie Farnèse, décorée par Annibale Carrache de 1597 à 1601, d'avoir fait de l'esprit de rivalité et d'émulation justement le thème même de sa composition. Dempsey, à ce propos, parle de « traits d'esprit ». Il perçoit en effet dans les fresques de la voûte une réponse malicieuse ³⁶ de Carrache aux motifs de Michel-Ange dans la Sixtine et aux *Stanze* de Raphaël. Carrache détourne l'esprit de ces réalisations, il substitue à l'héroïsme chrétien des livres sacrés l'hédonisme dionysiaque des fables païennes. Repoussant la satire, il choisit de représenter les amours des dieux dans un style élevé et noble. Rien de réellement moral donc, rien de démonstratif non plus, le détournement n'a d'autre signification que le tour spirituel dont il procède ³⁷. Le spectateur est invité à découvrir l'origine des railleries, le détail des facéties. Le peintre titille son intelligence et sa mémoire, et sollicite sa dextérité. La visite de la galerie équivaut ainsi volontiers à un jeu spirituel. Telle scène fait écho à une *ecphrasis* de Lucien, telle autre à une peinture de Raphaël, inspirée elle-même d'un récit de Philostrate, telle autre à une description de Pausanias, telle enfin à un buste de la collection Farnèse. La décoration picturale atteste bien ici d'un miracle de culture. Selon Dempsey, Carrache se sert des *Métamorphoses* comme toile de fond à sa galerie, mais il lit Ovide, qui demeure au XVII^e siècle le grand inspirateur de toutes ces peintures et images, dans la version spécifique d'Anguillera, lui-même fortement influencé par le Tasse. La galerie de Carrache est ainsi à l'image du thème fondateur dont témoigne l'ensemble de la décoration, tout entière consacrée à l'Amour. C'est Cupidon l'enfant espiègle qui, en effet, préside aux plaisirs et aux jeux, lui encore qui incarne l'esprit de rivalité et de chasse de ces « traits d'esprit » que la galerie sollicite ³⁸.

Or, la parution du livre de Marino ³⁹, sous le titre de *Galeria*, peut apparaître, Marc Fumaroli le suggère, comme le prolongement littéraire de l'œuvre de Carrache. Le poète italien se situe bien sûr dans une tradition planudéenne en écrivant des épi-

³⁶ Charles Dempsey, « L'impression de merveilleux à la galerie du Palais Farnèse », 1996, p. 197-221.

³⁷ Pour une lecture plus « moralisatrice » des peintures du Carrache mais sans doute restrictive, voir, par l'École de Rome, *La galerie des Carrache au Palais Farnèse*, 1983. La galerie comporte en fait deux programmes distincts. Voir Charles Dempsey : « Annibal Carrache au Palais Farnèse », 1981, p. 269-311.

³⁸ *La Jérusalem délivrée* rapporte ainsi une scène où des tableaux parlent aux yeux : voir l'article de Françoise Graziani, « Les tableaux parlants de Philostrate », 1994, p. 65-80.

³⁹ La première édition parut à Venise, chez Ciotti, en 1620, sans illustrations. Les éditions postérieures des épigrammes ne furent jamais accompagnées de gravures, contrairement aux vœux initiaux de l'auteur.

grammes inspirées par des peintures, mais ses « traits » poétiques résonnent comme en écho au parcours d'une galerie ⁴⁰. Le poète témoigne certainement du désir de parole dont il fut saisi lors d'une ou de plusieurs visites et son recueil en restitue l'écho indéfiniment répercuté ⁴¹. À l'œil amoureux piqué par l'image charmeuse, répond la voix enjôleuse et riante de la belle parole. Avec Carrache et Marino, la galerie de peintures est donc tout entière soumise au principe supérieur de plaisir. Plaisir plus spirituel que personnel d'ailleurs, à la différence des grandes et illustres constructions françaises qui, poussant l'édification jusqu'à la propagande, érigent au XVII^e siècle des galeries d'État, destinées à immortaliser le commanditaire ⁴², par le recours à la fable allégorique ou par la peinture d'histoire ⁴³. Qu'il s'agisse de Richelieu, tout entier absorbé par l'admiration de soi dans sa galerie des Illustres ⁴⁴, de Louis XIV qui, dans la galerie des glaces ⁴⁵, démultiplie l'espace au point de l'abolir, tous utilisent la galerie à des fins spéculaires. L'image du roi et celle du grand se réfractent ainsi à loisir ⁴⁶, incrustées dans un espace entièrement dévolu à la diffusion ⁴⁷. De fait, l'accomplissement de la visite ne se réalise plus

40 « Dans la galerie, [l'œuvre d'art] attend un mot d'esprit ou son élaboration littéraire sous forme de poème, madrigal, épigramme, ou encore sous forme de discours érudit et disert » (Marc Fumaroli, « La *Galeria* de Marino et la galerie Farnèse, *loc. cit.* », p. 37-51).

41 Encolpe est saisi d'une irrépressible envie de parler à la vue des peintures de la galerie qu'il visite, dans Pétrone, *Satiricon*, *op. cit.*, p. 118.

42 « [...] l'appel à la fable pour exalter le roi et son ministre signifie, en 1645 comme un siècle auparavant, la même similitude qui nie le temps, fixe les personnages réels dans la permanence et les amplifie aux dimensions de l'éternité » (Françoise Bardou, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII : mythologie et politique*, 1976, p. 79).

43 Le projet d'Antoine de Laval répudie l'abondance des représentations allégoriques et oppose la virilité de l'Histoire au caractère efféminé de la fable. Dans son étude, Jean-Marc Chatelain compare le programme iconologique de la galerie d'Ulysse de Fontainebleau et celui élaboré par Laval pour la galerie du Louvre. L'une est fondée sur le pouvoir de la Fable et sur la dissociation de l'invention et de l'imitation, l'autre considère que la vérité de l'Histoire peut garantir « la probité de l'invention » (Jean-Marc Chatelain, « Morale de l'histoire, immoralité de la fable : un projet de la galerie royale à l'âge du gallicanisme », 1992, p. 463).

44 Pour une étude de cette galerie, de celle de l'avant-cour et de celle prévue pour la ville construite pour Richelieu, voir Margaret Mac Govan, « Le phénomène de la galerie des portraits des illustres », 1985, p. 411-422.

45 L'on se reportera aux articles suivants : Gérard Sabatier, « Le parti figuratif dans les appartements, l'escalier et la galerie de Versailles », 1988, p. 401-425 ; Pierre Moisy, « Notes sur la galerie des glaces », 1961, p. 42-50.

46 Sur la représentation de la noblesse et sur l'habitat privé palatial, voir Norbert Elias, *La société de cour*, 1985, p. 17-45.

47 Laval appelait de ses vœux une diffusion de la galerie royale par la gravure, la sculpture, la peinture. L'idée de copier la galerie, de la faire sortir d'un cadre privé à des fins de propagande fut réalisée pour la galerie du Palais-Royal par Bénigne Griguet, en 1644, dans les *Éloges des hommes illustres peints en la galerie du Palais Royal*, et pour la galerie des Illustres de Richelieu par Vulson de la Colombière, après la mort du Cardinal, dans *Les portraits des hommes illustres français qui sont peints dans la galerie du Palais Cardinal de Richelieu*, livre publié à Paris, chez Charles de Sercy, en 1650. Dans ce dernier ouvrage, l'auteur entend « retirer de leur galerie ou prison dorée ces fameux innocents pour leur donner la liberté de courir partout et faire retentir encore à présent de la gloire et du nom français tous les coins de l'Europe » (« Épître à Séguier », non paginée). Vingt-six personnes sont ainsi présentées dans toute leur gloire, une gravure en pied accompagne le récit de leurs prouesses dans le but d'« animer les véritables Français » à suivre l'exemple des Illustres (« Avertissement au lecteur », non paginé). Sauval rapporte l'existence de cet ouvrage, mais trouve qu'il manque de couleurs. Il réagit en esthète, préférant aux Illustres de la galerie, la voûte peinte par Champagne qu'il décrit beaucoup plus longuement (*Histoire et recherches des Antiquités*, *op. cit.*, p. 166).

vraiment, comme dans la galerie Farnèse, dans un esprit de communion spirituelle scellant la rencontre d'une intention et d'une révélation, mais dans une admiration quasi dévotieuse du spectateur pour le goût, la puissance et la personne même du commanditaire. La galerie se réduit alors à une effigie⁴⁸ et l'instruction qu'elle professe est essentiellement de nature politique⁴⁹. Lors de sa visite, le spectateur est invité à accomplir finalement un acte d'allégeance.

Il apparaît donc que la galerie, en tant que lieu réel, a pour fonction la déambulation, la contemplation et l'apprentissage. Mais selon que l'utile l'emporte sur le doux, ou inversement, la nature et la fonction de cet espace varient. Quand la galerie a pour but la transmission d'un savoir philosophique ou religieux⁵⁰, la décoration est au service de l'enseignement doxologique. Ce modèle archétypal, où s'exerce à l'origine une entreprise de perfectionnement didactique, a pour origine la *stoa* de Zénon dans l'agora d'Athènes. Polygnote, peintre du Pécile d'Athènes, est d'ailleurs par tradition associé à l'idéalisation de la nature⁵¹ et à la moralisation de l'art⁵². Dans les galeries réelles où l'agrément prédomine au contraire, les formes de plaisir, de rêverie ou d'apparat se dégagent quelque peu de la nécessité d'information et d'éducation. À l'évidence, la galerie Farnèse atteste de ce tournant puisqu'elle modifie la perspective austère de la galerie philosophique. L'enseignement que dispense la peinture mythologique de la voûte du Carrache n'a plus d'utilité morale, ce sont le sourire et l'agrément qui priment dans une décoration où l'ornemental contribue à promouvoir une parole hédoniste. Les galeries de la Renaissance, celles d'Oiron, d'Écouen⁵³ et de Fontainebleau par exemple, avaient tenté sans doute, dans un souci d'équilibre, de concilier cette dualité originelle, mais le culte du grand homme et le caractère ostentatoire que revêt bientôt la galerie française au XVII^e siècle contribuent à divulguer sinon toujours un savoir, à tout le moins une image, infiniment modulée et réfractée. Désormais l'espace de la galerie est moins dévolu à l'*otium*, à la *cultura animi*, qu'au *negotium*, aux affaires publiques.

Quant au livre-galerie, il est lui aussi des plus divers au XVII^e siècle. Sur le fond d'abord. C'est sans doute à la fois contre l'hédonisme et le culte de soi que réagissent un certain nombre d'ouvrages qui manifestent sinon leur hostilité du moins leur distance devant ce qui est perçu comme une double dérives. Ces œuvres

48 Voir Dominique Moncond'huy, « La galerie et sa " description " en France : le modèle Richelieu », 1998, p. 26, voir notamment la note n° 12.

49 Exemple d'une galerie politique et généalogique, celle du Louvre, dédiée à Henri IV. Voir l'étude de Jacques Thuillier et ses commentaires sur Antoine de Laval : « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Henri IV », 1975, p. 175-205.

50 Voir, à titre d'exemple, la galerie représentant la vie de saint Bruno en vingt-deux tableaux. Cette œuvre fut entreprise en 1642 par Eugène Le Sueur pour le cloître des Chartreux à Paris : *Galerie de saint Bruno, fondateur de l'ordre des Chartreux peinte par E. le Sueur*, 1808.

51 « Polygnote peignait les hommes meilleurs qu'ils étaient à la différence de Dionysos qui les peignait semblables » (Paolo Beni, *Aristotelis « Poeticam » commentarii*, 1613, partie 140, p. 558).

52 Selon Aristote, les peintures peuvent exercer une influence sur les mœurs quand elles sont observées attentivement, mais encore faut-il choisir de représenter la grandeur, méritant seule d'être imitée : « les jeunes ne doivent pas porter leurs regards sur les œuvres de Pauson mais sur celles de Polygnote ou de tout autre peintre ou sculpteur " qui représente de nobles caractères " » (*Politique*, 1989, t. 3, L. VIII, p. 41).

53 Sur l'art de Fontainebleau et les peintures du château d'Écouen, voir Anne-Marie Lecoq, « Les peintures murales d'Écouen », 1975, p. 161-172.

résonnent le plus souvent, mais à des degrés variables, comme des condamnations, des avertissements. La galerie de peintures, espace mondain à la mode⁵⁴, promenoir où éclate la collection fastueuse d'un seul homme divinisé par des images, est comme récupérée, détournée d'une finalité plus plaisante qu'édifiante vers une efficacité plus édifiante que plaisante. Le livre-galerie, dans sa tradition morale et même moralisatrice, est ainsi par exemple profondément réactif. La galerie, en tant qu'espace de déambulation et de loisir, est imitée afin de dispenser une doctrine qui vise justement à canaliser les plaisirs de la vue⁵⁵. La doctrine chrétienne s'infiltré notamment, sous des formes diverses, dans un espace profane qui, jusque-là, était plutôt consacré aux beautés de l'art.

Sans doute le père Le Moyne a-t-il ainsi à la fois présent à l'esprit les ouvrages de Philostrate et ceux de Marino lorsqu'il publie ses *Peintures morales* en 1640. L'ouvrage poursuit l'ambition de débarrasser la théologie scolastique de ses épines, de redonner du lustre au Lycée en effaçant les obscurités de l'École. Le Moyne conserve ainsi, à des fins d'agrément, le beau motif de la galerie de peintures, mais il tente aussi d'en tirer profit. Son ouvrage projette davantage, à travers les textes en prose et en vers et les quelques gravures, une leçon morale qui invite non à la contemplation des phénomènes, mais davantage à la retraite réflexive. La galerie, en tant qu'espace monumental, se réalise, nous l'avons évoqué, dans une société de cour, elle s'épanouit le plus souvent dans un espace urbain propice aux arts et aux fastes du spectacle. Or, c'est la vie à la campagne que va surtout célébrer Le Moyne, stigmatisant le luxe et les tribulations de la grande ville, et rabrouant par la même occasion l'orgueil humain⁵⁶.

Vu dans cette optique, le *Cabinet de M. de Scudéry*, qui paraît en 1646, est au contraire comme une réponse ironique à « l'idée de galerie » du jésuite. L'ouvrage du gentilhomme mondain⁵⁷ étale la collection profuse d'un homme de lettres, amateur consommé de peintures qui, à défaut de révéler Dieu, célèbre le monde profane et ses grandeurs. Scudéry exclut sciemment la sphère religieuse de son livre et fait de son cabinet un enjeu esthétique et politique.

Les triomphes de Louis le Juste de Valdor⁵⁸, ouvrage collectif publié en 1649, répond encore à une autre intention. Ce recueil ne sacrifie plus à l'*otium litteratum*, il ne s'attache, en effet, ni à former l'esprit, ni à combler l'âme, il poursuit l'ambition d'inscrire dans la mémoire nationale le souvenir glorieux d'un roi défunt. À partir de galeries réelles

54 Schnapper définit la galerie comme un « espace essentiellement architectural, fait pour la promenade autant et plus que pour le passage, fastueux, ostentatoire » (*Curieux du Grand Siècle*, op. cit., p. 11). D'après le même auteur, après une période sombre, autour des années 1570 à 1625, la curiosité devient une activité honorable à partir de 1630 (*ibid.*, p. 188).

55 Voir Louis Richeome, *Trois discours pour la religion catholique : des miracles, des saints, des images*, 1597, p. 363 et 436. On se reportera aussi à l'article de Marc Faessler, « L'image entre l'idole et l'icône. Essai de réinterprétation de la critique calvinienne des images », 1987, p. 421-433.

56 Pierre Le Moyne, *Les peintures morales*, op. cit., t. 1, L. I, « Avant-propos » : « Du dessein de cet ouvrage et des louanges de la campagne où le dessein en a été fait ».

57 Scudéry, auteur de naissance noble, n'est ni un moraliste comme Gomberville, ni un doctrinaire. Il a soin, dans son ouvrage comme dans l'essentiel de sa production, de se maintenir dans une position de dédain par rapport aux plumitifs de profession et sans doute aussi aux prédicateurs. Voir notamment « À qui lit », pièce dédiée au duc de Montmorency, dans *Ligdamon et Lidias*, Paris, François Tanga, 1631. Nous empruntons cette source à Wolfgang Leiner dans son article sur « Mars et Minerve : sur le statut des écrivains », dans *Études sur la littérature française du XVII^e siècle*, 1996, p. 275-285.

58 *Les triomphes de Louis le Juste XIII du nom, roi de France et de Navarre, contenant les plus grandes actions où sa majesté s'est trouvée en personne, représentées en figures énigmatiques exposées par un poème héroïque de Charles Beys, et accompagnées de vers français sous chaque figure, composés par P. Corneille, avec les portraits des rois, princes et généraux d'armées [...] et leurs devises et exposition en*

qu'il a pu visiter, Valdor reprend à son compte, dans le sillage Le Moyne⁵⁹, l'idée du mausolée. L'ouvrage d'apparat est particulièrement ambitieux puisqu'il fait succéder trois galeries, l'une qui célèbre les principales victoires de Louis XIII, l'autre qui répertorie les devises et les armes de ceux qui l'ont servi, la dernière qui expose une collection de cartes géographiques⁶⁰.

Mais le livre-galerie est également divers dans la forme qu'il revêt. Il peut soumettre, en effet, son parcours à l'ordre d'un classement, celui d'un cabinet ou d'une collection par exemple, dont il constituerait en quelque sorte le « catalogue » commenté : son principe de régulation lui est alors extérieur. Il peut aussi distribuer les toiles ou les gravures selon une logique propre. Dès lors, son principe de régulation est interne. Par ailleurs, il convient aussi, pour des raisons de clarté notamment, de distinguer le livre-galerie qui gère les collections attestées, constituées de tableaux identifiés⁶¹, du livre qui métaphorise la galerie au contraire, même si, en pratique, ce nouveau classement n'est pas sans poser problème. En effet, les livres-galeries n'empruntent pas avec la même « intensité » à la réalité. Marolles et Gomberville ne reproduisent pas de vraies galeries par exemple, mais ils n'inventent pas non plus toutes leurs gravures, loin s'en faut. Gomberville, avec la complicité du graveur Pierre Daret, s'approprie les illustrations d'un livre d'emblèmes d'Otto Van Veen, publié à Anvers en 1607, et Marolles emprunte ses images à la collection d'un curieux, Favereau⁶². Dans le *De pinacotheca sua* de Loménie de Brienne, la part de l'imaginaire fait partie des plaisirs de la description, l'ouvrage, à la fois « poème et [...] inventaire », ne reproduit d'ailleurs qu'en partie les tableaux du collectionneur⁶³.

Au XVII^e siècle, le livre-galerie accueille et suscite donc la variété dans sa fabrique même. Comme il est à la fois métaphorique et mimétique, mais à des degrés variables, il convient, pour apprécier ses intentions, d'user sans doute de beaucoup de prudence. La dynamique qui prévaut à sa réalisation : invention créative, distribution régulatrice et élocution adaptée, procède, en effet, d'une exigence qui, pour être triple, n'en est pas moins modulable.

forme d'éloges, par Henri Estienne, écuyer [...] ensemble le plan des villes, sièges et batailles avec un abrégé de la vie de ce grand monarque, par René Barry, conseiller du roi et historiographe de Sa Majesté, le tout traduit en latin par le R.P. Nicolai, docteur en Sorbonne de la Faculté de Paris, et premier régent du grand couvent des Jacobins. Ouvrage entrepris et fini par Jean Valdor, Liégeois, chalcographe du roi, le tout par commandement de leurs majestés, 1639.

59 L'on songe bien sûr à *La galerie des femmes fortes*.

60 Voir Hermann Arnholt et Jean-Marc Chatelain, « Krieg, Ruhm und klassische Ästhetik : die Triumphes de Louis le Juste von Jean Valdor (Paris, 1649) », 1998, p. 95-104.

61 Blaise d'Éveron, *Les éloges et vies brièvement décrites sous les images des plus illustres et principaux hommes de guerre, antiques et modernes qui se voient à Como, au musée de Paolo Iovio, évêque de Nocere, 1559*. Isaac Habert, *Les peintures royales, Au Roi de France et de Navarre, s.l., 1610* : cet ouvrage comporte quatre *ecphraseis* composées à partir de tableaux appartenant à la galerie de la reine à Fontainebleau. L'ouvrage en latin de Girolamo Teti décrit scrupuleusement la collection de la galerie Barberini dans *Ædes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, 1642. La reproduction par Teniers des collections de peintures de l'archiduc Léopold-Guillaume à Vienne paraît au XVII^e siècle, elle est censée reproduire la totalité des œuvres des galeries, chambres et cabinets, notamment la salle prestigieuse dite du « Palais de Minerve ». Dans l'édition de luxe du XVIII^e siècle, le mot « cabinet » équivalait simplement à « collection de peintures ». Voir *Le Grand cabinet des tableaux de l'archiduc Léopold Guillaume [...] peints par des maîtres italiens et dessinés par David Teniers dit le Vieux [...] et gravés sous sa direction*, 1755. L'in-folio ne comporte ni commentaires, ni épigrammes, il a une fonction de répertoire : le livre-galerie n'est plus ici qu'un simple catalogue illustré.

62 Voir Michel de Marolles, « Avertissement » et « Éloge de Mr Favereau », dans *Tableaux du temple des Muses, op. cit.*, pièces non paginées.

63 Voir l'analyse d'Emmanuelle Hénin : « Le Cabinet de Loménie de Brienne : une poétique de la curiosité », 2000, p. 407-441.

II. Un espace d'écriture ambulatoire : « inventio, dispositio, elocutio »

La transposition d'un lieu tridimensionnel dans un espace sans profondeur nécessite à l'évidence une grande inventivité. Le livre-galerie réalise cette curieuse alchimie par des effets redoublés d'imitation et d'illusion qui font de lui une véritable curiosité.

Outre le titre, bien sûr, qui peut explicitement témoigner du projet de transfert, le choix du format a toute son importance. L'in-folio et, dans une moindre mesure, l'in-quarto donnent au livre un caractère immédiatement monumental. Le lecteur, en ouvrant les larges pans de la reliure, peut alors, pour peu qu'il le veuille, s'imaginer franchir le premier seuil d'un édifice, son porche en quelque sorte, espace frontière entre le monde réel et son artefact. Ces « gestes propitiatoires ⁶⁴ » confèrent sans doute à la lecture une certaine solennité, ils entérinent la coupure avec le temps et l'espace profanes.

Les frontispices gravés, bornes topographiques, signalent par ailleurs au lecteur qu'il est au début d'un voyage et qu'il évolue désormais dans un espace spécifique. Placés en position liminaire, ils accentuent le plus souvent l'effet d'illusion de titres programmatiques à consonance picturale et architecturale. Le frontispice des « livres-galeries », loin de représenter un espace plat, un portail ou un panneau, figure en effet le plus souvent une entrée de palais ou de temple où se devinent, en point de fuite des galeries justement ⁶⁵. L'ouvrage qui réalise sans doute le premier cet effet d'illusion est l'édition illustrée des *Images de Philostrate*, traduites et commentées par Blaise de Vigenère ⁶⁶. Cette version, qui insère les épigrammes françaises d'Artus d'Embry, paraît à Paris chez les Veuves Abel l'Angelier et Guillemot en 1614 et présente, sur une page entière, un frontispice gravé par Jaspar Isac. Sous le regard de Dieu, symbolisé par le soleil, et sous l'égide du roi Henri IV, Apollon et les Muses investissent un palais dont une des deux ailes est décorée de tableaux peints. Le loisir lettré (*otium litteratum*) consacre un mode de vie idéal et la galerie expose les liens profonds qui l'unissent à la triade allégorique exhumée par Marc Fumaroli ⁶⁷, celle du Parnasse, de l'Arcadie ⁶⁸ et de l'Académie. En outre, quelque chose de l'idéal antique de la parole socratique semble également suggéré dans cette représentation. Reprenant l'idée d'une *translatio studii* d'Athènes à Paris, la gravure évoque en effet, par les cartouches placés au bas de l'image, la question de la traduction, puis elle signale que c'est dans l'espace de la galerie française que s'accomplit désormais le transfert de la parole philosophique. Cette gravure servit certainement de modèle aux frontispices de certains traités d'éloquence qui, à partir des années 1635, représentent volontiers des personnages s'appêtant à franchir le seuil d'un palais. Elle inspira peut-être aussi Grégoire Huret qui illustra en 1640 les *Peintures morales* de Pierre Le Moyne. Comme dans l'édition de 1614, c'est seulement un pan du palais qui semble consacré aux peintures, mais la perspective en biais permet, à la différence du point de vue central, de distinguer les contours de trois tableaux que le lecteur n'a aucun mal à identifier puisqu'il les retrouve, dans le même ordre, dans le corps du livre. Le frontispice de Pierre Daret, pour la *Doctrin des mœurs*

64 Marc Fumaroli, « Sur le seuil des livres : les frontispices gravés des traités d'éloquence (1594-1641) », dans *L'école du silence*, op. cit., p. 325.

65 Jean-Marc Chatelain, « Pour la gloire de Dieu et du roi : le livre de prestige au XVII^e siècle », 2000, p. 350-363.

66 *Ibid.*, p. 358-359.

67 Marc Fumaroli, « Académie, Arcadie, Parnasse : trois lieux allégoriques du loisir lettré », dans *L'école du silence*, op. cit., p. 19-36.

68 Pour une théorisation du mythe arcadien, voir Patrick Dandrey, « La Fontaine, poète arcadien », 1996, p. 77-79.

de 1646, reprend ces illustrations mais innove en bien des points. Daret tente lui aussi de figurer la déambulation dans une galerie : il représente ainsi, peut-être à l'imitation du frontispice du *Palatium Reginae Eloquentiae* du Père Pelletier et de la traduction par Baudoin des *Guerres civiles* de Enrico Caterino Davila⁶⁹, des personnages réels et historiques qu'il associe à des allégories⁷⁰. Mais à la différence de ses prédécesseurs, Daret disjoint totalement l'inscription du titre du frontispice, lequel devient, en quelque sorte, une gravure autonome⁷¹. En fait, les illustrations de Daret, jointes aux paratextes de Gomberville, tentent, pour la première fois, de donner l'illusion d'une déambulation dynamique. Le titre de l'ouvrage et la petite gravure qui lui est associée ont une fonction d'annonce programmatique : la *Doctrine des mœurs tirée de la philosophie des stoïques représentée en cent tableaux et expliquée en cent discours pour l'instruction de la jeunesse* se lit en parallèle avec cette vignette qui représente Hercule, figure héroïque du stoïcisme, chassant le Vice du temple des Muses. Mais jusque-là l'idée de galerie n'est pas indiquée, tout simplement est-elle évoquée par le mot « tableaux ». L'inscription redoublée du titre, dans la gravure qui suit, tout en suscitant l'interrogation, est un nouvel indice : ce titre, en effet, figure sur un linge recouvrant lui-même un tableau tenu par deux *putti*. La gravure suivante éclaire encore cette mise en scène voilée : elle représente de fait une galerie de peintures. La vue n'est pas globale, comme dans l'édition de Philostrate, elle ne repose pas non plus sur la perspective, comme chez Le Moyne, mais elle offre en quelque sorte l'avantage du gros plan. Elle représente les dédicataires de l'ouvrage qui, ayant franchi le seuil de la galerie, poursuivent leur promenade. Le jeune Roi est accompagné de sa mère, Anne d'Autriche, et de son parrain, Mazarin, qui confie d'ailleurs à la même époque la décoration de la galerie haute de son hôtel particulier à Romanelli. À l'évidence, Daret et Gomberville innovent dans les procédés d'illusion. En effet, ils balisent le commencement du livre de gravures liminaires qui jouent le rôle de bornes spatiales, figurant ainsi une déambulation itinérante et, pour la première fois sans doute, progressive. La double préface de Gomberville signale, qui plus est, que la galerie de peintures de la *Doctrine des mœurs* comporte, peut-être à l'instar de la galerie Médicis peinte par Rubens de 1622 à 1625, et elle aussi d'inspiration héroïque, deux ensembles distincts, se faisant vis-à-vis. Les gravures de Daret et le paratexte stipulent enfin explicitement le nouveau statut du lecteur, celui d'un *viator* et d'un disciple.

Le livre-galerie donne ainsi prioritairement l'illusion d'un voyage et d'une pérégrination dans un espace monumental. Il tente aussi, par souci d'imitation avec le modèle réel de la *stoa*, de faire apparaître des peintures. Dans une tradition héritée de Philostrate et de la seconde sophistique, ces images sont d'abord de nature verbale. Il va s'agir, dans un exercice habile de substitution, de conférer aux mots un pouvoir de représentation afin de réaliser ce qu'Étienne Binet appelle de « riches peintures⁷² ». Grâce à l'*ecphrasis* rhétorique et aux techniques d'*enargeia*, la parole fait alors surgir l'image : les figures et les mines des personnages deviennent perceptibles à l'auditeur

69 *Histoire des guerres civiles de France [...] écrite en italien par H. C. Davila et mise en français par J. Baudoin*, 1644. Le frontispice de Grégoire Huret figure au tome premier.

70 Voir Jean-Marc Chatelain, « Pour la gloire de Dieu et du roi, *art. cit.* ».

71 Cette séparation entérine sans doute une évolution dans l'histoire du genre : « l'art du frontispice dans le livre français du XVII^e siècle change véritablement à partir des années 1630 : le frontispice devient une composition picturale à part entière, de porte d'entrée il devient scène inaugurale, exposition au sens théâtral du terme » (*ibid.*, p. 358).

72 « Pour parler des riches peintures, il en faut parler comme si les choses étaient vraies, non pas peintes » (*Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, 1621, p. 322).

qui croit les voir. Dans la tradition humaniste, la rhétorique demeure encore, selon la belle expression de Jean-Marc Chatelain, « ce lieu privilégié où la vérité des mots a universellement vocation à rejoindre la vérité des choses ⁷³ ». Mais si le livre-galerie se réalise dès l'origine par la peinture parlante, l'image gravée peut également jouer un rôle important dans son accomplissement. L'*ecphrasis* rhétorique participe d'ailleurs parfois de l'invention de l'image : les gravures de l'édition de 1614, dans la traduction de Vigenère, sont des illustrations des peintures parlantes de Philostrate. Dans une lettre, Marino dit d'ailleurs son désir de voir ses épigrammes accompagnées de figures gravées, il remercie le cousin d'Annibale Carrache, Lodovico, pour un dessin réalisé à partir d'une pièce de son recueil, et lui conseille de dessiner en s'inspirant des récits fabuleux de l'Antiquité ⁷⁴. Il arrive aussi, c'est le cas pour Gomberville et Marolles, que le livre-galerie soit conçu comme un commentaire d'images préalablement gravées, les textes répondent alors à la présence d'images qui leur préexistent et auxquels ils tentent de donner un sens, une explication.

En matière d'invention purement rhétorique, le livre-galerie procède donc souvent par réaction. Marino répond ainsi aux images qui ont aiguisé son esprit ou qui ont surgi de sa mémoire. Dans le processus d'illustration, le peintre ou le graveur répond semblablement au poète et tente de rivaliser avec lui : c'est bien sûr l'esprit qui préside à l'illustration des *Images* de Philostrate. Lorsque l'image peinte investit seule l'espace de la page, la glose textuelle se superpose à elle, tente de la circonvenir, d'en rendre compte. Chez Gomberville par exemple, le *motto*, le commentaire explicatif et l'épigramme gnomique font face à la gravure de Van Veen.

Outre l'invention, la disposition. La galerie réelle est le plus souvent un espace organisé. Quelles que soient son orientation et sa finalité, quelle que soit la part accordée à la fantaisie, sa visite dessine un parcours calqué sur l'ordre des tableaux, depuis la figuration de la porte d'entrée jusqu'à l'image ultime de la sortie ⁷⁵. L'étude iconologique de la galerie François Ier à Fontainebleau par Panofsky ⁷⁶ laisse clairement apparaître une logique dans la disposition des toiles et des encadrements [*inquadratura*] ⁷⁷. Ce souci d'ordre se double au XVII^e siècle en France, où s'élabore l'esthétique classique d'une admiration toute particulière pour la symétrie et pour l'harmonie. Ainsi, l'engouement dont Sauval témoigne pour la petite galerie du Louvre, ou bien encore pour celle de Mazarin, laisse place à l'enthousiasme dès qu'il rend compte du bâtiment de La Vrillière ⁷⁸, considéré par lui comme un chef-d'œuvre d'art et d'équilibre. Pour Sauval, cette galerie est un modèle de perfection dans la mesure où elle dessine une histoire dont la cohérence transparait dans la disposition étudiée des tableaux muraux et des motifs à fresque de

73 Jean-Marc Chatelain, « Philologie, pansophie, polymathie, encyclopédie : Morhof et l'histoire du savoir global », 2000, p. 26.

74 Voir Charles Dempsey, « L'impression de merveilleux, *art. cit.* », note 22, p. 203. Sur la réalisation de tableaux peints à partir de fables antiques, voir l'article de François Lissarague, « Philostrate, entre les images et les mots », 1995, p. 79-93.

75 Voir, par exemple, l'importance de la décoration de la porte d'entrée dans la galerie du château d'Oiron, réalisée de 1546 à 1549 par Noël Jallier, peintre français influencé par le maniérisme italien. Sur cette galerie, on lira de Jean Guillaume, « Oiron : Fontainebleau poitevin », 1979, p. 79-96. Voir aussi Denise Canard, Alain Labrousse et Émile Rostan, *Le château de Oiron, Renaissance, La Guerre de Troie retrouvée*, 1974. Sur la décoration de Noël Jallier et l'influence italienne, voir encore Jean Guillaume, « La galerie d'Oiron », 1975, p. 145-159.

76 Dora et Erwin Panofsky, *Étude iconologique de la galerie François Ier à Fontainebleau*, 1992.

77 Voir aussi Henri Zerner, « Le système décoratif de la Galerie François Ier à Fontainebleau », 1975, p. 31-34.

78 On se reportera à l'article de Sabine Cotté, « Histoire d'un écrin, *art. cit.* », p. 28-37.

la voûte peinte. La galerie des Illustres de Richelieu, qui entérine la vision politique du géographe d'Henri IV, Antoine de Laval⁷⁹, souffre au contraire, aux yeux de Sauval, non seulement d'une enflure narcissique, mais aussi d'un manque de rigueur dans l'apparition des tableaux.

La galerie est d'autant mieux ordonnée qu'elle tente d'inculquer au plus grand nombre un savoir univoque, une leçon. De ce point de vue, le cabinet de curiosité⁸⁰, œuvre d'un seul et destinée à un petit cercle, est certainement un cas à part⁸¹. Dans la réalité du XVII^e siècle, le cabinet constitue un espace privé et confiné dont l'originalité résulte de son aptitude à recevoir une collection de tableaux et d'objets, attestant du goût et de l'humeur de son possesseur. Sa disposition n'est pas forcément dictée par un souci d'ordonnement, mais bien davantage par une volonté de diversité⁸². En témoigne, à titre d'illustration, le frontispice du *Cabinet de M. de Scudéry*. La multiplicité thématique et formelle des tableaux sature l'espace des murs et exclut toute disposition programmatique stricte. Bustes, statues en pied, aiguières et bijoux s'exposent à la vue en même temps que les nombreux tableaux qui tapissent les parois. Tout évoque, sinon la fureur d'accumuler, du moins la tentation plaisante du collectionneur, animé par le désir de possession. L'on est proche, sur ce point au moins, de l'esprit de la galerie Mazarin, que Henri Sauval présente comme un concentré merveilleux, car quasiment exhaustif de la peinture mondiale. Le projet de La Vrillière ne relève pas de cette dynamique de curiosité⁸³, au contraire, puisque la plupart des peintures furent commandées d'après un projet initial, afin de donner sens et ordre à l'ensemble.

Ce souci fondamental de la disposition est une constante dans le livre-galerie. Même dans sa version hédoniste, celui-ci demeure, en effet, soumis à un ordre. Marc Fumaroli propose de lire la *Galeria* de Marino en différentes sections, d'après la distribution des figures et des tableaux de la galerie Farnèse⁸⁴. L'ouvrage de Philostrate, dont le but n'est guère moral, témoigne dans son organisation volontairement lâche et peut-être obscure, d'une volonté de mettre le spectateur dans un état d'inconfort, en le disposant à rechercher justement un sens ordonné⁸⁵. L'ordre d'apparition des peintures parlantes, qui demeure en effet le même dans les éditions, 31 et 34 tableaux précédés d'une préface, invite le lecteur à reconstituer des symétries logiques, à révéler une dynamique,

79 Antoine de Laval, « Des peintures convenables aux basiliques et palais du Roi, même à sa Galerie du Louvre à Paris », dans *Desseins de professions nobles et publiques, contenant plusieurs traités divers et rares*, 1605. L'on se reportera aussi à l'article de Dominique Moncond'huy, « La galerie et sa "description en France" », *art. cit.*, p. 21-35, et bien sûr à celui de Jean-Marc Chatelain, « Morale de l'histoire, *art. cit.* ».

80 Alain Mérot, « Le cabinet, décor et espace d'illusion », 1989, p. 38-51.

81 Bernard Beugnot rappelle néanmoins que Guez de Balzac, dans son *Socrate chrétien*, réunit ses interlocuteurs dans un cabinet puis dans une galerie. Méditation, dialogue et spiritualité s'accomplissent donc dans chacun de ces deux espaces qui, pour être différents, n'en sont pas pour autant antagonistes. Voir Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite au XVII^e siècle*, 1996, p. 95.

82 Christian Biet et Dominique Moncond'huy, « Le trajet de l'illusion dans le *Cabinet de Monsieur de Scudéry* », dans Georges de Scudéry, *Le cabinet de Monsieur de Scudéry*, 1991, p. 18.

83 « Si le mot "amateur" véhicule le thème du désir, plus exactement : d'un désir louable, le mot "curieux", bien qu'il pointe aussi dans ce sens, est lié préférentiellement au thème de la totalité. » (Kryszttof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, op. cit.*, p. 72).

84 Marc Fumaroli, « La *Galeria* de Marino, *loc. cit.* ».

85 Philostrate construit son ouvrage à partir de réminiscences et joue sur la juxtaposition et la variation. Il est donc particulièrement difficile de structurer ce recueil même si de nombreux critiques s'y sont essayés. Voir Françoise Graziani, « Introduction », dans Blaise de Vigenère, *Les images ou tableaux, op. cit.*, p. i-lxviii.

à déduire une interprétation sur le protocole d'apparition et de description. Mais l'effet d'ordonnement est d'autant plus strict que l'ouvrage a ou non une orientation morale et édifiante. Les *Peintures morales* disposent les rares images gravées en fonction de la démonstration d'ensemble sur les passions. Marolles qui tente de donner une coloration chrétienne aux fables païennes fait naturellement de la disposition la pièce maîtresse de son travail. Dans l'« Avertissement » liminaire, il confesse la difficulté qu'il a rencontrée dans l'organisation des nombreuses gravures commandées par Favereau, parmi lesquelles il fut conduit à opérer un choix. Modifiant à sa mort le projet de l'érudit, lequel avait décidé à l'origine d'adjoindre aux images des épigrammes et des explications pouvant emprunter à la morale mais aussi à la physique et à la politique, Marolles se heurte à l'impossibilité d'une classification chronologique des gravures, et opte finalement pour une disposition thématique. Il divise ainsi son ouvrage en « livres », afin de donner, par le biais d'une dynamique dramatique, sa vision historique et diachronique de l'histoire de l'homme. Le parcours débute ainsi par l'image du Chaos et se termine par l'évocation du Sommeil. Le cas de Gomberville est encore plus probant. Conservant les cent trois gravures d'Otto Van Veen, il en redistribue l'ordre d'apparition afin de donner un sens plus logique à sa galerie. Le peintre anversois choisissait de faire figurer la Vertu glorieuse, terrassant la Fortune en position liminaire du recueil ; Gomberville, en une démarche proche de François de Sales dans son *Introduction à la vie dévote*, tient au contraire à inscrire le voyage humain dans une temporalité, il insère ainsi cette gravure dans le dernier tiers du recueil afin de signaler que la Vertu s'acquiert de haute lutte et que ce n'est qu'à la fin du périple que le *viator* en peut admirer l'entière réalisation.

Car de la disposition d'ensemble dépend bien sûr une lecture qui engage l'œuvre tout entière et lui donne un sens. Les *ecphraseis* de Philostrate par exemple, ainsi que les épigrammes de Marino, du fait de leur autonomie sémantique, autorisent, malgré un ordre d'apparition, une lecture fragmentée et aléatoire qui laisse au lecteur la possibilité d'un choix, en dehors même de la linéarité qu'elles dessinent. Mais ces galeries, sans doute mimétiques de galeries réelles, sont globalement vouées au plaisir. La disposition de l'emblème, qui met chez Gomberville textes et image en vis-à-vis, constitue un cas d'espèce sensiblement différent. En effet, si les gravures de Gomberville peuvent se feuilleter dans le désordre de leur apparition, les commentaires moraux tendent à contrecarrer cette liberté. En enserrant l'image peinte dans une glose qui lui donne un sens et l'inscrit dans la temporalité du récit, la lecture, soumise à la linéarité, se met alors au service de la démonstration. Paradoxalement, l'ecphrasis rhétorique décuple les pouvoirs de l'image en permettant son épiphanie. La concomitance du texte et de la gravure illustrative peut viser au contraire à contrôler une image dont l'enjeu n'est plus l'apparition mais l'explication.

Mais dès lors qu'il s'agit de faire naître l'image par la parole, ou d'en maîtriser les effets par le discours, ce n'est plus vraiment la disposition qui est en jeu, mais bien davantage l'élocution. Car le livre-galerie demeure essentiellement un espace dévolu au pouvoir des mots. Il consacre à l'évidence la suprématie de la parole, et le plus souvent de la parole prononcée, professée. Philostrate révèle la vérité de la peinture par l'usage d'une voix subjective, Marino consacre la *miraviglia* de l'image en multipliant ses saillies épigrammatiques, Gomberville, Marolles et Le Moyne tentent d'en révéler surtout l'utilité. D'où la nécessité, selon le but assigné au livre-galerie, d'adapter un discours en conséquence. L'ecphrasis rhétorique réalise par exemple la magie de la peinture en consacrant paradoxalement la suprématie de l'éloquence. Elle accomplit ce miracle qui veut que l'être ou la chose jaillisse de l'ordonnement même des mots. Elle s'appuie souvent sur l'*enargeia* et l'hypotypose, figures qui

contribuent à l'illusion. La prosopopée actualise par ailleurs une présence dans le surgissement de la parole. Les apostrophes et les interjections, les effets de dialogisme, les pointes épigrammatiques miment encore le déroulement d'une conversation et jaillissent dans la fulguration de la parole vive. Ainsi, la voix du guide, du commentateur ou du spectateur, semble s'adresser directement au lecteur en sollicitant son attention et son approbation⁸⁶. Les modalités de discours et la tonalité des propos esquissent progressivement un caractère. Le guide se fait tour à tour contemplateur ou contempteur.

Or, la diffusion de cette parole, qu'elle soit pathétique ou didactique, contribue à faire du livre-galerie un médium de transmission. Dans les *Images* de Philostrate et dans le livre mimétique en général, la parole contribue à l'enseignement rhétorique et esthétique ; l'illusion trouve ainsi sa légitimité dans le fait qu'elle donne lieu à un exercice de virtuosité langagière et qu'elle participe d'une expérience de la beauté. Dans le livre-galerie à orientation morale au contraire, la parole dispensée a une fonction principalement explicative. C'est donc davantage à travers l'amplification descriptive⁸⁷ et le rythme de la période qu'elle se réalise. Le commentaire en prose de Gomberville déploie par exemple l'image gravée au fur et à mesure de son apparition et en évalue la portée morale. Quant à l'épigramme, elle redouble le sens du commentaire. Dans un fonctionnement proche de la parastase, elle module en vers un message dispensé en prose et contribue, par un effet de répétition, à l'intrusion doctrinale. Ce débordement discursif signale, qu'en marge d'une transposition fondée sur l'illusion mimétique, des projets et des présupposés divers font du livre-galerie, non seulement un espace de représentation, mais également un espace d'intentions.

III. Un espace u-topique ou l'imaginaire de la galerie

Le processus de transfert d'un lieu réel comme la galerie dans l'espace du livre ne relève pas d'une simple duplication, loin s'en faut. Fidèle au principe de vraisemblance qui la constitue, l'esthétique classique épure la réalité, la corrige, la subsume afin d'en restituer l'idée et de l'adapter au public qui la reçoit⁸⁸. Ainsi, en entrant dans les livres, la galerie de peintures se donne à voir aussi comme un objet fondamentalement autre. Il est donc légitime de parler d'elle comme d'un espace u-topique, espace sans lieu véritable, espace qui renvoie, ou qui évoque, un ailleurs. Car, si un certain nombre de modèles architecturaux et rhétoriques contribuent à la création du livre-galerie, il est certain que sa fabrique procède aussi d'un imaginaire, hérite de structures mentales, et projette des espaces idéaux.

La disposition d'images dans un cadre clos et la visite ordonnée de ces images évoquent d'abord le fonctionnement et la dynamique des anciens arts de mémoire⁸⁹. L'élaboration en pensée d'une architecture imaginaire ou véritable et la répartition ordonnancée d'images pouvant agir sur la mémoire pour l'impressionner, l'activer et l'animer, ne sont pas sans rappeler le dispositif déambulatoire mis en place par

86 L'on retrouve, dans cet arsenal rhétorique, ce qu'Étienne Binet nomme, d'un terme générique, « enrichissements d'éloquence » ; voir *Essai des merveilles de nature*, op. cit., p. 496.

87 La description, et notamment celle des galeries, est un des modes de réalisation de la *translatio studii*. Pour certains théoriciens en effet, le français tire avantage sur le latin dans sa capacité à décrire. C'est ce que suggère par exemple Carel de Sainte-Garde dans l'épître « Au lecteur » de Charles Martel. Voir Dominique Moncond'huy, « La galerie et l'épopée », art. cit., p. 106.

88 Pour une théorisation du classicisme, l'on se reportera à l'article de Roger Zuber, « Classicisme », 1990, p. 331-333 et à celui de Patrick Dandrey, « Qu'est-ce que le classicisme ? », 1996, p. 43-67.

89 Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, 1975, ch. 1-4, p. 1-118.

Philostrate : son discours donne, en effet, l'illusion d'une promenade et l'émotion du spectateur est constamment sollicitée lors de la visite des tableaux. Les images agissantes et les peintures du sophiste représentent ainsi le plus souvent des personnages engagés dans une action dramatique, dont l'apparence a quelque chose de frappant, d'insolite, d'extraordinaire. En outre, la pratique mnémotechnique de l'art de mémoire et les descriptions de Philostrate poursuivent à l'évidence une même finalité en contribuant en priorité à l'éducation rhétorique. Les *loci* mémoriels servaient originellement de réservoirs topiques commodes et accessibles. Les *ecphraseis* rendaient semblablement service aux apprentis rhéteurs.

Comme les livres-galeries, les arts de mémoire furent aussi utilisés à des fins morales. Au Moyen-Âge, l'église et la cathédrale servaient volontiers de réceptacles mémoriels. Les nombreuses scènes de Paradis et d'Enfer pouvaient jouer le rôle de « patron et burin ⁹⁰ » et contribuer à la fabrique intériorisée de tableaux et de scènes mentales. L'art de mémoire entrait ainsi dans une logique de conversion et de méditation. Avec le livre-galerie, la convocation mentale d'images agissantes disparaît du fait de l'*ecphrasis*, ou de la gravure, qui s'impose à la vue sans effort, mais l'application des sens, prisée par saint Thomas, demeure capitale. Gomberville, par exemple, ne cesse d'apostropher son spectateur, d'attirer son regard afin de le convaincre. Cet enseignement par intrusion se réalise chez lui autour de cent trois tableaux organisés en deux séries qui forment une *ars ascendendi* dont la configuration n'est pas sans rappeler les images frappantes recommandées dans les plus anciens arts de mémoire : recours à la fable et à son magasin de merveilles et d'horreurs, prédilection pour le combat des vices et des vertus, pour les images de mort et de salut.

Le livre-galerie hérite enfin aussi, au XVII^e siècle, de l'esprit encyclopédique de la Renaissance. Certes, c'est moins l'organisation des connaissances, la mathématisation de l'univers qu'un chemin d'accès au savoir qu'il dessine. Le livre-galerie rappelle le principe de la somme, en témoignent à l'évidence la traduction et l'annotation de Philostrate par Vigenère ⁹¹. Mais à l'époque classique, l'accumulation des connaissances est subordonnée à la nécessaire adaptation à un public spécifique. Gomberville dédie ainsi son ouvrage au jeune Louis XIV, fabrique de prime abord un cadeau personnel, mais tente aussi, dans une perspective éducative plus large, de s'adresser à tous les jeunes hommes de la noblesse française, frange sociale avide de grandeur et d'héroïsme ⁹². Le Moyne, attentif à la christianisation de la cour, tente, quant à lui, de tracer un chemin de dévotion dans la lignée de François de Sales. Ainsi les *Peintures morales* s'adressent-elles aux hommes et aux femmes, aux libertins et aux dévots, pourvu qu'ils soient mondains. L'idée si chère à la Renaissance, très perceptible chez Vigenère par exemple ⁹³, d'une correspondance entre microcosme et macrocosme se retrouve

90 Louis Richeome, *Trois discours pour la religion catholique*, op. cit., p. 455.

91 Philostrate inspire Vigenère qui adjoint des annotations et des commentaires à sa traduction. Son ouvrage, fruit de lectures croisées, se présente comme la totalisation des sagesse antiques, païennes et chrétiennes. Voir Richard Crescenzo, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des « images » de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, 1999, p. 11. La première traduction de Vigenère paraît à Paris en 1578. L'ouvrage a un but pédagogique évident : Vigenère, avec Barnabé Brisson, appartient à l'Académie du Palais dont le but reste l'éducation royale.

92 Laval rêvera ainsi d'une galerie capable d'instruire à tout moment des grands et des prouesses de la France et de ses rois. Outre les travaux de certains historiens comme Mézeray et Audin, voir l'ouvrage pédagogique de Desmarets, *Les jeux de cartes des rois de France, des reines renommées*, Paris, Florentin Lambert, 1664, ainsi que *Cartes des rois de France, Jeu des reines renommées, Géographie*, Paris, H. Le Gras, s.d.

93 Richard Crescenzo, *Peintures d'instruction*, op. cit., p. 106.

sans doute dans cet idéal de perfection que tracent les morales de l'honnêteté et les pratiques de la civilité. D'où le fait qu'il y ait là un enjeu de taille, notamment pour des moralistes religieux ou des prédicateurs mondains. Le Moyne, à la suite de Richeome dans les *Peintures spirituelles*⁹⁴, a pour dessein d'élaborer une cour sainte suffisamment versée dans la dévotion pour mériter l'accès à cette *terra incognita* qu'est l'Érotie, lieu utopique, « palais de chasteté⁹⁵ » où s'accomplira l'amour divin. Marolles s'inscrit dans la lignée des mythographes de la Renaissance comme Gaultruche et Pomey, et réalise un tour des fables, mais il sacrifie l'exhaustivité à l'agrément, adoucit la doctrine par des gravures plaisantes, quitte à condamner de façon continue les licences du peintre⁹⁶.

Le livre-galerie réalise ainsi au XVII^e siècle, mais en l'adaptant aux airs de la cour, une idée chère de la Renaissance, celle du petit monde, reproduction en concentré et dans un espace restreint d'une totalité⁹⁷. Totalité plus « spécialisée » parfois peut-être, comme l'atteste, en parallèle aux galeries morales qui, notamment chez Gomberville, s'intéressent essentiellement à l'homme, des galeries religieuses qui intéressent l'homme à Dieu. Certains ouvrages de Richeome comme les *Peintures spirituelles*⁹⁸ et les *Tableaux sacrés*⁹⁹, d'Antoine Girard comme *Les peintures sacrées*

94 « Je ferai entendre et voir aux mondains combien ils perdent de temps et d'occasions d'apprendre le ciel, passant les yeux sur les créatures, sans faire aucune réflexion d'esprit au Créateur, et prenant l'usufruit des biens de sa Majesté, sans prendre garde à la cause et l'en remercier » (Louis Richeome, *Les peintures spirituelles*, 1611, épître liminaire à Aquaviva, non paginée).

95 Allusion à l'ouvrage de R.P. Nicolas Jorel, paru en 1634 sous le même titre. Voir à ce titre l'article de Véronique Meyer, « " Le palais de la Chasteté ", un livre illustré par Abraham Bosse et Gilles Rousselet, censuré par la Sorbonne », 1987, p. 371-383.

96 Marolles conteste fréquemment ce qu'il juge comme une trahison de la part du peintre. Il allègue ses sources afin de prouver par exemple qu'il y a eu détournement : « Cet Arion n'a garde d'être si bien vêtu qu'il se voit dépeint dans la Clío d'Hérodote puisqu'il ne l'est point du tout, car l'écharpe qui lui pend de l'épaule droite et qui voltige derrière lui est fort peu de chose » (Arion, XXXVIII, dans *Tableaux du temple des Muses*, op. cit., p. 299).

97 Sur les questions touchant à la topographie et à l'anthropologie, et plus généralement à la typologie morale, l'on se reportera aux articles et aux ouvrages de Louis Van Delft, notamment : *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, 1993, p. 43-51.

98 Louis Richeome, *La peinture spirituelle*, op. cit. Le frontispice représente un temple surmonté du trigramme IHS. L'ouvrage ne comporte pas de gravures, mais est constitué d'une série d'*ecphraseis* censées rendre compte de la « Doctrine chrétienne » (p. 783), à travers la description du réfectoire et de l'église Saint-Vital à Rome. Richeome considère, comme dans ses *Tableaux sacrés*, op. cit. (p. 133), que la parole, « pinceau de chair », doit suppléer aux manques de l'image, d'où la nécessité d'une glose qui puisse prolonger l'*ecphrasis* et l'accomplir : « notez ici deux enseignements que le peintre n'a pas tiré au pinceau » (*ibid.*, p. 97).

99 Louis Richeome, *Les tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'eucharistie*, 1601. L'ouvrage illustré par Léonard Gauthier s'adresse aux « chrétiens spectateurs » (p. 14), il comporte, dans l'édition originelle, quatorze gravures et un frontispice. Ces images, qui représentent le plus souvent sur un même espace plusieurs scènes dans leur déroulement chronologique, sont destinées à être observées dans l'ordre, elles introduisent une glose qui en révèle le sens mystique ou allégorique. Le plus souvent, elles évoquent un ailleurs qui outrepassa la représentation, ainsi le Paradis terrestre du premier tableau est une image du Paradis céleste qui attend le chrétien. Leur disposition atteste d'une vision catholique de l'histoire, des origines jusqu'aux temps modernes, le premier tableau figure ainsi l'arbre de vie et le Paradis terrestre, et le dernier, qui consacre la venue du Christ, l'eucharistie. L'ouvrage connaît plusieurs rééditions jusqu'en 1613, mais il ne comporte pas toujours d'illustrations.

de la Bible¹⁰⁰ et d'Antoine Godeau comme *Les tableaux de la pénitence*¹⁰¹ témoignent de cette intention. Richeome et Godeau, surtout, réalisent de véritables livres-galeries de spiritualité, ouvrages destinés à la méditation et à la prière¹⁰² et censés représenter, dans un espace des plus circonscrits, la totalité de la sagesse chrétienne par l'accumulation de tableaux exemplaires¹⁰³. Il convient sans doute enfin d'associer à ces recueils *La galerie des femmes fortes* de Le Moyne qui s'inscrit aussi dans une tradition galante de la prédication¹⁰⁴ : la succession des gravures représentant des

100 Antoine Girard, *Les peintures sacrées de la Bible*, 1653. La Bible est racontée en soixante-huit épisodes illustrés de gravures. L'in-folio est réédité jusqu'en 1665. La parution d'in-12 en 1688, 1696 et 1700 témoigne encore de l'intérêt que le public porte à l'ouvrage, même si la qualité des gravures est médiocre et que le système d'annotations mis en place dans l'édition originelle disparaît. Les commentaires sont essentiellement narratifs ; quant aux gravures, elles illustrent, concentrent et suivent à la lettre la chronologie de la glose. Sur la même planche traitant du prophète Daniel par exemple, sont représentés successivement la fosse aux lions, la statue d'or, l'infâme Nabuchodonosor broutant l'herbe, Balthasar apercevant une main dans le ciel qui figure son arrêt de mort, etc.

101 Antoine Godeau, *Les tableaux de la pénitence*, 1654. L'ouvrage, illustré de vingt-deux gravures dessinées par François Chauveau, connaît un succès très important ; il est réédité de nombreuses fois jusqu'en 1742. L'auteur se réclame de Philostrate et de Richeome, mais il rompt avec le premier, renonçant à la fable pour s'appuyer sur la vérité de la Bible. Le style est volontairement « fleuri », pour « contenter l'esprit aussi bien que la vue des Lecteurs » (« Préface », non paginée). Reste qu'il s'agit bien d'un combat spirituel que mène Godeau, lequel recourt à l'image afin de convertir : « j'ai essayé de détremper dans cette douceur l'amertume des préceptes que je donne, et j'ai parfumé, s'il m'est permis de parler ainsi, la lancette que je veux enfoncer bien avant dans les consciences des pécheurs. »

102 Louis Richeome, dans les *Tableaux sacrés* de 1613, conseille à Marie de Médicis de commander aux peintres officiels des représentations de ses propres *ecphraseis* : « Ainsi pourtrais [sic], ils vous serviroient d'une dévotion et riche tapisserie pour tendre votre cabinet d'oraison [...] représentant à vos yeux la mémoire de ces histoires » (« Épître à la Reine Marie de Médicis », dans *Tableaux sacrés*, op. cit., non paginée).

103 Pour Louis Richeome, Jésus accomplit et parachève l'œuvre du *Deus pictor*. La vie du Christ est identifiable à une série de tableaux : « Car établissant ce haut et divin mystère en la place de tous ces anciens sacrifices et sacrements, il a mis les vives couleurs sur la vieille et précédente peinture, embellit toutes les parties du dessin jadis fait, donné corps à l'ombre, vie au corps, et âme à la figure muette, et tracé en un abrégé admirable de ses grandes merveilles les plus beaux traits de son infinie sagesse, puissance et bonté » (*id.*).

104 Pour le jésuite, il n'est de véritable éloquence que chrétienne. Le Moyne, qui tient à « instruire en divertissant », conseille de « peindre et de farder » les discours, d'« ajouter le lustre à la force et [de] donner de la grâce et de la dignité au solide ». La véritable peinture, pour lui, ne saurait donc s'arrêter à la description. Elle se doit d'être, sinon introspective, du moins explicative. Chacune des figures de la galerie est ainsi évoquée dans ce qu'elle a d'héroïque, de supérieur. Les motifs et les enjeux moraux qui sont à l'origine des actions des femmes fortes sont ensuite exposés, analysés et justifiés : « Ces peintures, au reste, ne sont pas simplement superficielles, et du simple dehors, comme celles de Philostrate, qui s'est contenté de dire ce qu'il voyait et de copier les traits du pinceau des traits de sa plume. Elles sont principalement de l'intérieur et de cette partie secrète qui ne peut être vue ni exprimée que des philosophes. Elles sont de tous les traits et de tous les mouvements du cœur, de toutes les postures et de toutes les couleurs de l'âme et la manière qui en est toute morale vise plus à l'instruction des mœurs qu'à la satisfaction de la vue. Chaque peinture est accompagnée d'un sonnet qui est un autre tableau fait en petit et le sonnet est suivi d'un éloge historique où est abrégée la vie de l'héroïne qui sert de sujet à la peinture. J'ajoute à l'éloge une réflexion morale qui va plus droit et plus immédiatement au profit et au règlement des mœurs. Et là je fais remarquer ce qu'il y a de plus utile et de plus instructif dans l'exemple qui l'a précédé, j'établis des axiomes de pratique et tire des conséquences d'usage, j'avertis les femmes de leurs devoirs et de leurs obligations et leur fais prendre en grains et par gouttes le pur esprit de la philosophie chrétienne et l'extrait de ses maximes qu'elles ne prennent guère qu'avec dégoût dans les livres où il est sans assaisonnement et en masse. » « Ensuite de cette réflexion et à propos des maximes qui y sont données, je propose une question morale où il y a de quoi satisfaire la partie intellectuelle et

personnages exemplaires introduit en effet à des peintures verbales qui ont pour fonction d'exposer au lecteur la magnificence d'illustres destinées et de provoquer chez lui une admiration continue « par une sorte de vertige pathétique ¹⁰⁵ ».

Dans sa tentative de représentation du monde sublunaire ou dans l'évocation des vérités du christianisme, le livre-galerie témoigne ainsi d'une volonté de disposer les savoirs, d'organiser un sens et de lutter contre l'espace qui fuit, celui angoissant d'une nature brute, d'un lieu sans limites. Il organise le monde en le nommant, en le classifiant, un peu à la manière dont Étienne Binet concevait son traité des *Merveilles de Nature* ¹⁰⁶. À l'opposé du labyrinthe, lieu d'illusion où l'on se perd, en marge du cabinet, lieu de savoir où l'on apprend, la galerie est ainsi un lieu de révélation où l'on se trouve, un lieu de déambulation qui fraye un chemin. Qu'il s'agisse de parachever la formation de l'orateur, d'accomplir le héros ou d'achever l'éducation de l'honnête homme en en faisant un fidèle courtisan ou un parfait chrétien ¹⁰⁷, les livres-galeries signalent la trace capitale d'un passage, comme si le visiteur — nombreux sont les auteurs qui y insistent — ne pouvait pas ressortir indemne de sa traversée. La galerie, en effet, est un espace fondamental dans la réalisation de la *paideia* et les livres-galeries entérinent naturellement le prestige de l'échange, du dialogisme, réel ou feint. Les *Images* mettent ainsi en scène Philostrate dans le rôle d'un mentor en exercice. C'est à de jeunes gens qu'il s'adresse et plus particulièrement au fils de son hôte qui devient, chemin faisant, un disciple à initier. Gomberville reprend à son compte le lieu commun du *puer-senex* ¹⁰⁸ et construit une *Doctrine des mœurs* destinée au jeune roi. Ses commentaires miment également un échange entre un mystagogue et un disciple. L'enjeu de l'itinéraire est bien ici de nature pédagogique : il s'agit de faire du jeune garçon un héros, de lui apprendre, en visitant une galerie idéale, à transcender sa nature d'homme.

Alors que Marolles entreprend une conversation illustrée avec la jeunesse afin de la détromper des mensonges mythologiques, Le Moyne tente sans doute une édification

de quoi fortifier l'appétitive. Et après l'avoir décidée à l'avantage de la vertu et à l'édification des femmes que je veux instruire, je confirme ma décision par un exemple moderne que je prends chez nous, ou que je fais venir de chez nos voisins afin qu'étant vu de près il fasse plus impression et agisse avec plus de force. » Pierre Le Moyne, « Préface », dans *La galerie femmes fortes*, 1647, non paginée.

105 Jean-Marc Chatelain, « Pour la gloire de Dieu, *art. cit.* », p. 351.

106 *Essai des merveilles de nature, op. cit.* Pour Étienne Binet, bien parler revient à bien penser. Le beau langage organise la matière brute et l'ouvrage éloquent atteste d'une mise en ordre de la nature, par spatialisation et spécification. Binet clôture son livre par un discours sur « le riche baudrier de l'univers », hommage éloquent au chef-d'œuvre de Dieu, l'arc-en-ciel (*ibid.*, p. 600).

107 Richeome considère les prédicateurs de Saint-Vital comme des peintres spirituels : « Au moyen de quoi vous peignez en ces âmes les célestes portraits de la loi de Dieu, de ses promesses, de la terre, des vivants, de la félicité et autres divines images. La table et couche de votre peinture est l'âme de vos auditeurs, votre pinceau est votre langue, vos couleurs sont la lumière de l'esprit de Dieu qui vous éclaire, item vos saints efforts et vertus votre obéissance, votre diligence, votre zèle, votre charité, votre modestie et les autres qualités qui donnent jour, vie et vivacité à la doctrine que vous figurez en ces tables qui portent l'image et semblance de Dieu en elles. Pensez-vous, mes bien aimés, être artisans d'une si belle peinture ? » À travers ses descriptions, Richeome veut faire « entendre et voir aux mondains combien ils perdent de temps et d'occasions d'apprendre le ciel, passant les yeux sur les créatures, sans faire aucune réflexion d'esprit au Créateur, et prenant l'usufruit des biens de sa Majesté, sans prendre garde à la cause et l'en remercier » (« Épître à Aquaviva », dans *Les peintures spirituelles, op. cit.*, non paginée).

108 Encolpe, en visitant une galerie de peintures, rencontre un vieillard qui répond au nom d'Eumolpe. Ce dernier le rassure, le console et lui rapporte ses aventures de jeunesse. Les conversations se poursuivent ensuite entre les deux hommes. Eumolpe décrit longuement la représentation de la prise de Troie au jeune homme, dans Pétrone, *Satiricon, op. cit.*, p. 83-90.

de l'âme. Il invente un cercle des devisants lui permettant de s'adresser aux hommes et aux femmes de la cour puis tente de les séduire sur leur propre terrain, celui de l'illusion. Les images gravées des passions, qui sont enchâssées dans les *Peintures morales*, représentent, en effet, le plus souvent des scènes légendaires d'égarement. Mais contrairement à ce que le titre de l'ouvrage pourrait laisser penser, ces gravures sont fort peu nombreuses¹⁰⁹. Cette parcimonie est révélatrice, sans doute, d'une volonté de réduire les pouvoirs de délectation de l'image peinte¹¹⁰. C'est d'ailleurs la poésie que Le Moyne nomme par substitution « peinture morale¹¹¹ ». L'idée d'une galerie constituée de peintures variées est ainsi insidieusement détournée¹¹². Parmi les devisants qu'il met en scène dans l'avant-propos de son ouvrage, Le Moyne nomme de fait l'un d'entre eux du nom d'Ampèle. Or, ce dernier a une obsession, réaliser la décoration d'une galerie. Ampèle,

109 Sept images gravées au total. Parmi elles, cinq représentent les ravages de la passion : Hannibal, « où la haine, la colère et la cruauté sont représentées », t. 1, p. 62 ; Andromède, « où la crainte, le désespoir et la tristesse sont représentés », t. 1, p. 94 ; le Feu, « de l'origine de la poésie, de l'amour d'inclination et des autres passions humaines », t. 1, p. 249 ; Actéon « où sont représentés les mauvais effets des principales passions », t. 1, p. 489 ; Lays déchirée, « où la fin tragique des amours deshonnêtes est représentée en la mort de Lays », t. 2, p. 320.

110 Selon Richeome, l'image peinte est comme un tremplin qui mène à la vérité révélée : « l'image me sert d'instrument, de planche et d'échelle, avec laquelle me soulevant sur moi-même, je passe du matériel à l'invisible et monte de la terre au ciel » (*Trois discours pour la religion catholique*, op. cit., p. 562). Richeome n'oppose pas l'image de plate peinture à l'image éloquente, il fonde sa pédagogie sur leur alliance. Pour lui, en effet, la peinture de vue se contemple et la peinture de voix se médite. La conjonction des deux rend possible la conversion. Reste que le tableau gravé est toujours inférieur par nature au tableau parlant : voir « Avertissement au lecteur », dans *Tableaux sacrés*, op. cit., non paginé. Voir aussi l'article de Pierre-Antoine Fabre, « Qu'est-ce qu'être l'auteur d'un "écrit illustré" ? Sur quelques ouvrages jésuites des XVI^e et XVII^e siècles », 1998, p. 39-66.

111 Sur le statut de la narration et de la description dans les *Peintures morales*, voir l'article d'Anne Mantero, « La galerie d'Ampèle : description et narration dans les "Peintures poétiques" du P. Le Moyne », 1987, p. 133-154.

112 Dans *La vue de Paris, lettre héroïque et morale à Mgr le Chancelier*, 1659, Le Moyne leste de sens péjoratifs le vocable « portique », mais sauve tout de même celui de « galerie », dont il se sert en estompant les connotations mondaines associées au mot :

Cet enclos où ce bois, et vieil et verdoyant
 Attaché par le pied, de la tête ondoyant
 Fait de ses bras touffus de sombres galeries
 Est le fameux enclos des belles Tuileries (*ibid.*, p. 18).

Là-dessus, hommes vains, faites les magnifiques
 Élevez des forêts et des monts en portiques
 Mettez des mines d'or et d'azur en lambris
 Videz l'Inde d'ivoire et de pierres de prix
 Et changez la substance et la moelle des villes
 En superfluités changeantes et fragiles.
 Après tant de travaux, quel sera le succès
 De cette vanité nourrie à si grands frais ?
 Un feu tombé du ciel, ou sorti des abîmes
 Pour nettoyer la Terre, et pour punir les crimes,
 Aux cités, aux Palais, aux temples se prendra
 Le vil au précieux sans respect confondra.
 Et du Luxe dissous et réduit en poussière,
 De votre châtement tirera la matière » (*ibid.*, p. 26).

grand amateur de tableaux peints, est irrité au plus haut point par l'attitude d'Éranthe, son ami poète, qui lui refuse ses textes. Excédé, il envisage alors de lui voler ses poésies afin de les enchâsser au bas des peintures murales. Or, ce refus a une double signification. Il atteste d'abord symboliquement d'une entreprise condamnable aux yeux de Le Moyne : Ampèle, qui est philosophe, et qui prétend donc à la sagesse, se discrédite par son attitude extravagante. Son « désir de galerie » témoigne en effet des dérives de l'amour de soi ¹¹³. Mais ce refus d'Éranthe permet aussi, dans la mesure où il constitue un obstacle dramatique de première importance, de dépasser la dispute qui s'installe et de faire que se réalise la véritable galerie du livre, à savoir la peinture éloquente, raisonnée et variée des passions humaines et des bons désirs entre gens de compagnie :

Je consens donc, déclare Éranthe, à la conférence que me propose Ampèle à condition que vous n'y assisterez pas seulement en qualité d'arbitres oisifs et muets, mais que chacun de vous y entrera pour sa part. Outre qu'elle en sera plus riche, mieux remplie et moins ennuyeuse, j'en recevrai une instruction plus entière et plus parfaite et d'ailleurs votre attention étant partagée entre ce que vous aurez à dire et ce qui se dira, il vous en restera moins pour remarquer les défauts de mes mauvaises peintures ¹¹⁴.

C'est dans le dialogisme en effet, dans la confrontation de la poésie et de la glose démonstrative qu'une galerie supérieure se construit. Par le biais d'une prédication galante, Le Moyne restitue finalement à la galerie sa fonction initiale : celle d'un espace philosophique où l'image plate trouve son accomplissement dans la parole qui l'explicite et la circonscrit. En s'adressant aux mondains, il cherche moins, sans doute, moins à générer une émotion par le moyen de l'image gravée qu'à susciter une réflexion sur l'artifice. Le frontispice des *Peintures morales* représente certes un espace délectable, mais il figure surtout la manière dont il convient d'en user ¹¹⁵. La perspective de biais suggère par exemple qu'il est un au-delà de la galerie, non représentable. Le texte seul, en effet, dit clairement par la suite que ce lieu est l'Érotie, espace divin résolument autre que l'illusion

¹¹³ Il est révélateur qu'une anecdote de *La maison des jeux* fasse d'ailleurs état d'une expression où le mot « galerie » renvoie à l'idée de vacuité : « De là, il y eut quelqu'un qui s'informa de l'origine de ce nom de Galant, et dit que par raillerie que l'on disait *se galer, être galeux, se promener dans une galerie, et être galant* » (Charles Sorel, *La maison des jeux*, 1977, « Première journée », L. IV, p. 541).

¹¹⁴ Ampèle refuse donc d'abord sa « prose » sur les vérités de l'Académie à Éranthe, car, depuis deux ans, ce dernier ne lui offre pas les poésies qu'il attend. En acceptant de faire la lecture de ses textes, Éranthe obtient d'Ampèle ses explications. La galerie de peintures est ainsi bel et bien prétexte à la galerie philosophique : « C'est ainsi que nous appellerons notre conférence [dit Ampèle] soit à cause des peintures d'Éranthe et de ma galerie qui nous en ont donné l'occasion, soit parce qu'en cette matière nous aurons principalement affaire aux stoïques qui ont pris leur nom de la galerie dans laquelle ils tenaient leurs assemblées. » Éranthe, détourné de cette activité solitaire qu'est la poésie, découvre donc les joies de l'entretien (Pierre Le Moyne, *Les peintures morales*, op. cit., t. 1, p. 38).

¹¹⁵ « Mais cette majestueuse construction est aussi l'image de la méthode que le père Le Moyne a employée dans le développement de son propos : il s'agit, de l'aveu même de l'auteur, d'une méthode héritée de la scolastique, si minutieusement articulée et soigneusement structurée qu'on doit la reconnaître comme « principe de l'ordre et mère de la grâce », d'où procédent « la beauté des corps et celle des édifices ». La galerie dessinée par Huret est la figure métaphorique de cette architecture de la pensée. Les parterres de fleurs et les pelouses placés devant elle désignent pour leur part « les richesses que [l'auteur a pu] tirer commodément des Anciens » : les parterres renvoient à l'idée du florilège, des belles pensées qu'on extrait comme autant de fleurs qu'on prélève dans la littérature ancienne » (Jean-Marc Chatelain, « Pour la gloire de Dieu, art. cit. », p. 359. Les citations proviennent de l'« Avertissement nécessaire à l'instruction du lecteur », dans Pierre Le Moyne, *Les peintures morales*, op. cit., t. 1, non paginé).

de la plate peinture ne peut même pas prétendre esquisser. La gravure de Huret, « miroir mystique du livre ¹¹⁶ », signale ainsi sans doute que, pour Le Moyne, la vénération de l'image n'est légitime que dans son absence ¹¹⁷.

Pourtant, si le livre-galerie a souvent pour enjeu la formation et la transmission d'un savoir, il peut être aussi le lieu d'une expérience esthétique. Les *Images* et, d'une certaine façon, les épigrammes de la *Galeria* de Marino rapportent, par exemple, des scènes où l'observateur devient victime du spectacle qu'il observe. Emprisonné par une beauté qui le fige, par une émotion qui le stupéfie, il est transporté dans un ailleurs. Immobile, il s'adonne alors à la contemplation d'une étrange merveille qui n'annihile pas la raison, mais la suspend et la contient. L'image, qui parle à celui qui sait la regarder ¹¹⁸, professe alors un enseignement qui, pour n'être pas moral, n'en est pas moins authentique. Exemple de cet effet de suspension, qui révèle celui qui la subit à sa propre intimité, l'extrait de la vingt-huitième *ecphrasis* ¹¹⁹. Surpris, le spectateur a une double révélation, celle de sa propre fascination et celle de son anéantissement dans l'altérité de la beauté. Cette expérience paradoxale, pathétique et spirituelle, où l'intimité du moi surgit, se réalise et se dérobe dans le spectacle projeté du beau, s'accomplit à l'intérieur de la galerie, espace de l'immanence, mais aussi lieu de mystère et d'épiphanie.

Il va sans dire que pareille rencontre n'est pas envisageable dans la galerie morale à finalité religieuse, où l'idée d'extase demeure évidemment ordonnée à une transcendance. Les propos conclusifs de Le Moyne, par la bouche de Théotime, sont de ce point de vue sans appel. Ils constituent une condamnation du plaisir esthétique et invitent le lecteur à une prise de conscience sur la vanité des phénomènes. L'ouvrage du jésuite constitue ainsi la démythification de la galerie de peintures en tant que curiosité et sa réhabilitation en tant qu'idée transposée. La galerie d'Ampèle était un phantasme, une toquade. La galerie morale, qui se constitue dans la confrontation dialogique des devisants, en proclame *in fine* la vacuité :

Avouons donc que Dieu est aux âmes justes une source de beautés qui passent tout ce que peut donner la nature et tout ce que l'art peut contrefaire. Toutes les autres ne sont au prix que d'agréables impostures et des sophismes de blanc et de rouge, et si nous avons les yeux

116 Jean-Marc Chatelain, « Pour la gloire de Dieu, *art. cit.* », p. 360.

117 Sur ce paradoxe voir François Lecercle, « Le regard détourné. L'aveuglement à l'image, en théologie et en peinture, au XVI^e siècle », 1990, p. 221-231, et le commentaire de Ralph Dekoninck dans l'article « L'image prise au mot : méditation et rhétorique visuelles jésuites », 2000, p. 167.

118 Françoise Graziani, « Les tableaux parlants de Philostrate, *art. cit.* », p. 65-80.

119 La voix du guide, enthousiasmé par la scène peinte, s'adresse tout à coup aux personnages comme à des êtres vivants. Elle s'étonne de l'attitude des chasseurs qui, au lieu de combattre le sanglier monstrueux qui ravage alentour, paraissent absorbés par leur camarade : « La beauté de ce jeune homme vous a séduits ; et vous, les poursuivants, vous êtes vraiment ses captifs ; et pour lui vous vous jetez au-devant du danger. Pourquoi, en effet, êtes-vous si près de lui, au point de le toucher ? Pourquoi vos yeux sont-ils tournés sur lui seul ? Pourquoi vos chevaux sont-ils ainsi serrés les uns contre les autres ? » Ces personnages peints signalent ainsi la tromperie dont le commentateur est lui-même la victime : « Mais quoi ? voilà que l'illusion est complète ; je crois voir, non des personnages peints, mais des êtres réels qui se meuvent, qui sont en proie à l'amour ; car je les raille comme s'ils m'entendaient, et je m'imagine entendre leur réponse. » L'amour de la beauté détourne donc les acteurs de la scène de leur objet, qu'il s'agisse de la chasse ou du commentaire du tableau. Le jeune auditeur de Philostrate succombe d'ailleurs à son tour : « Et toi qui n'as rien dit pour me ramener à la réalité alors que je m'égarais, tu étais la dupe de la même illusion, tu n'as pas su mieux que moi te défendre contre l'artifice du peintre et le sommeil de la raison ! » (Philostrate, « Les chasseurs », dans *La galerie de tableaux, op. cit.*, p. 53-54).

assez purifiés pour en voir seulement un rayon, nos plus chères idoles après une vue si ravissante, ne nous seraient plus que des fantômes et des spectres ¹²⁰.

Selon Le Moyne, et d'un point de vue théologique, l'artifice de la galerie procéderait donc de l'opposition paulinienne entre le « voir en miroir » et le « voir en face-à-face ». Les plates peintures projettent, en effet, un agréable mensonge dont le livre-galerie, qui les imite, redouble le simulacre. Mais ce faisant, l'ouvrage tire aussi sa légitimité : en redoublant l'artifice de la galerie, il en contient l'hédonisme ; en soulignant ses limites, il est plus à même d'en exploiter les vertus.

*

* *

La galerie de tableaux se définit au XVII^e siècle en France comme un espace destiné à l'ostentation, à la déambulation et à la formation. Sa transposition dans le livre tient de l'alchimie : l'ouvrage mime une architecture, accomplit l'épiphanie de l'image dans le temps de la parole ou bien enchâsse des figures gravées dans un parcours qui s'apparente à une visite. Ce type d'ouvrage invite à l'action, à l'adhésion, ou à la prise de conscience ; il professe, dans un optimisme philosophique, le dépassement de soi et la foi en l'éternité ¹²¹. Comme en propédeutique à l'accomplissement de l'être dans l'espace de la cour et du monde, le livre-galerie programme ainsi dans le temps la réalisation de la nature supérieure de l'homme. Il atteste de la grandeur de l'esprit sur la matière, de la survivance de la mémoire sur l'oubli ¹²² dans un lieu où se réalise l'alliance de la conversation, de l'initiation, de la communion, de la coopération et de la remémoration.

Or, ce livre-galerie, qui fonde sa spécificité sur l'alliance de l'utile et de l'agréable, se délite et disparaît avant même la fin du siècle ¹²³, à une époque où le discours moral est

120 Pierre Le Moyne, *Les peintures morales*, op. cit., t. 2, p. 906.

121 Laquelle est d'ailleurs déjà suggérée par « le prestige symbolique qui s'attache par tradition à l'airain » (Jean-Marc Chatelain, « Pour la gloire de Dieu, art. cit. », p. 354).

122 Il conviendrait, à ce titre, de faire un sort particulier aux écrivains d'histoire qui, non contents de donner une coloration picturale à leurs titres (c'est le cas de quelques ouvrages de Pierre Boitel), intègrent l'image gravée à leurs propos à des fins de formation. L'on songe, par exemple, aux portraits des rois qui figurent dans *l'Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant* de Mézeray, 1643. Voir aussi Oronce de Brianville, *Abrégé méthodique de l'histoire de France, par la chronologie, la généalogie, les faits mémorables et le caractère moral et politique de tous nos rois. Ensemble leurs portraits enrichis de symboles et de leurs armoiries prises fidèlement sur leurs monnaies, leurs sceaux et divers autres monuments avec leurs véritables devises. Le tout accompagné d'un nouveau jeu de cartes de ces mêmes portraits, dédié à Monseigneur le Dauphin*, 1664 et Audin, *Histoire de France représentée par tableaux*, 1647.

123 Parfois, c'est l'agrément qui l'emporte sur l'utile. Les éditions du XVIII^e siècle des *Tableaux du temple des Muses*, par exemple, excluent les gloses de Marolles en même temps qu'elles accentuent la mise en scène luxueuse des gravures, ornées désormais d'encadrements. Le commentaire mythologique tend vers l'objectivité, il devient explicatif et historique : *Le temple des Muses orné des LX tableaux où sont représentés les événements les plus remarquables de l'Antiquité fabuleuse, dessinés et gravés par B. Picart le romain et autres habiles maîtres et accompagnés d'explications et de remarques qui découvrent le vrai sens des fables, et le fondement qu'elles ont dans l'histoire*, [par A. de La Barre de Beaumarchais], 1733. Parfois, l'utile l'emporte sur l'agrément. Les dernières éditions de la *Doctrine des mœurs* accentuent l'aspect moralisateur de l'œuvre originelle. La tonalité mondaine s'estompe et disparaît, le format perd de sa superbe, la qualité et la dimension des gravures diminuent : Marin le Roy de Gomberville, *La doctrine des mœurs qui représente en cent tableaux la différence des passions et enseigne la manière de parvenir à la sagesse universelle. Par Monsieur de Gomberville de l'Académie française*, Paris, Jacques le Gras, à l'entrée de la Galerie des Prisonniers, à l'Image Notre-Dame, au Palais, [1685], 1688. *La doctrine des mœurs, où sont représentés*

majoritairement enclin à constater les faiblesses de l'homme, où l'allégorisme perd de son efficace, où l'analyse introspective rend caduque l'optimisme héroïque, où les jeux de l'esprit sont suspects de dérives vaniteuses. L'entretien philosophique déserte ainsi progressivement un cadre jugé ostentatoire, impropre à la conversation galante ¹²⁴ et peu propice à la vérité ¹²⁵. Les vertus pédagogiques de l'illusion fabuleuse ou mythologique, sur lesquelles s'appuyait notamment l'allégorisme ¹²⁶, sont supplantées définitivement par une tradition figurative plus réaliste ¹²⁷, jugée aussi plus efficace et plus authentique.

en cent tableaux la différence des passions, qui enseignent la manière de parvenir à la sagesse universelle, par Monsieur de Gomberville de l'Académie française, Paris, A. Soubron, 1681. Certaines des gravures de Van Veen, qui ont servi à l'élaboration de l'édition de 1646 et qui proviennent des *Quinti Horatii Flacci emblemata* (Anvers, 1607), circulent aussi parfois, réduites et enchâssées dans des médaillons, reproduites sous forme de planches et accompagnées ou non des commentaires de Gomberville, dans des ouvrages au maniement commode, petits dictionnaires, répertoires illustrés sur les caractères des passions. L'emblème se fige alors en figure, que le sens n'anime plus : le mouvement est celui d'une réduction à une iconologie, directement asservie à un dessin décoratif : Daniel de La Feuille, *Essai d'un dictionnaire, contenant la connaissance du monde, des sciences universelles, et particulièrement celle des médailles, des passions, des mœurs, des vertus et des vices, etc. Représenté par des figures hiéroglyphiques, expliquées en prose et en vers*, 1700.

124 Ariste et Eugène choisissent certes de s'entretenir dans un lieu qui n'est pas sans évoquer la forme oblongue de la galerie et les décors peints. Mais leurs rencontres s'effectuent à ciel ouvert, sur une plage d'une ville maritime des Flandres : « ils choisirent pour le lieu de leur entrevue un endroit commode et fort agréable, au bord de la mer. Car outre que le sable est ferme et uni en cet endroit-là, ce qui rend la promenade aisée, on voit d'un côté une citadelle fort bien bâtie, et de l'autre des dunes d'une figure fort bizarre, qui règnent le long de la côte et qui représentent dans la perspective quelque chose de semblable à de vieux palais tombés en ruine » (Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671, p. 2).

125 Au XVIII^e siècle, ce n'est plus dans les galeries que se forme l'esprit, mais davantage dans un espace ouvert, directement en prise avec la nature qui devient elle-même objet d'étude. L'on ne concentre plus le monde en images, l'on tente de le lire à travers les images que la nature réfracte. L'on ne converse plus, l'on communique. Voir la vogue des entretiens et notamment de ceux qui ont pour décor les jardins et les parcs : *Entretiens du Palais-Royal*, 1786, t. 1, p. 2 : « Une de ces soirées délicieuses, où le ciel parsemé d'étoiles et la terre de fleurs annonçaient l'heureux retour du printemps, venait de m'entraîner au Palais Royal quand je me vis assis près d'un inconnu. C'était un milord, penseur à la manière de sa nation, et presque aussi parleur que moi ; bientôt nous sentîmes le besoin de nous communiquer nos idées et, mutuellement inspirés par la lune qui se jouait à travers des feuillages et dont les ombres brodaient sur le sable différents dessins, nous rappelâmes les nuits savantes où Fontenelle voyageait dans les cieux. » Le mot « galerie » relève alors de la glose galante surannée, et témoigne même d'un esprit déraisonnable : « Il faut avouer, dit Micromégas, que la nature est bien variée. — Oui, dit le Saturnien ; la nature est comme un parterre dont les fleurs... — Ah ! dit l'autre, laissez là votre parterre. — Elle est, reprit le secrétaire, comme une assemblée de blondes et de brunes, dont les parures... — Eh ! qu'ai-je à faire de vos brunes ? dit l'autre. — Elle est donc comme une galerie de peintures dont les traits... — Eh non ! dit le voyageur ; encore une fois, la nature est comme la nature. Pourquoi lui chercher des comparaisons ? » (Voltaire, *Micromégas*, ch. 2, « Conversation de l'habitant de Sirius avec celui de Saturne », 1960, p. 98-99).

126 Voir Bernard Beugnot, « Pour une poétique de l'allégorie », dans *La mémoire du texte : essais de poétique classique*, 1994, p. 171-186. Patrick Dandrey rappelle par ailleurs la portée édifiancée de la lecture allégorique : « Allégoriser, c'est depuis l'Antiquité tardive, extraire le sens moral et religieux des légendes païennes pour les autoriser en terre désormais chrétienne » (« Les temples de Volupté. Régime de l'image et de la signification dans *Adonis*, *Le Songe de Vaux* et *Les Amours de Psyché* », 1997, p. 184.

127 C'est toute la différence, par exemple, entre l'approche de Charles Perrault dans *Les hommes illustres* (1696-1700) et celle de Le Moyne dans *La galerie des femmes fortes*.

La galerie elle-même, en tant que lieu réel, n'est d'ailleurs plus totalement perçue comme l'espace privilégié de la rencontre et de la conversation. Elle passe de mode ¹²⁸. En commandant la galerie des glaces, Louis XIV redéfinit sans doute les limites de l'ancien monument ¹²⁹. Cette construction nouvelle témoigne d'autant mieux d'une évolution qu'elle accompagne symboliquement la désaffection du Louvre qui, à proprement parler, cesse à la fin du siècle d'être un espace aulique. En devenant en 1692 le siège de l'Académie de Peinture et de Sculpture, la Grande Galerie perd de fait son prestige d'apparat, et se fige désormais dans une architecture de musée ¹³⁰.

128 Les petites pièces se multiplient dans les palais ou dans les hôtels, la forme allongée laisse place à l'ovale, et les galeries sont finalement aménagées en grands salons.

129 La galerie contient, en effet, désormais symboliquement l'extérieur, qui se reflète en elle.

130 Dans son *Projet d'aménagement de la grande galerie du Louvre*, réalisé dans les années 1785-1790, Hubert Robert crée un éclairage par la voûte au moyen de percées à ciel ouvert, à un moment pourtant où l'édifice réel est encore clos. La nouvelle galerie du musée apparaît alors, comme en projection à sa réalisation. Musée du Louvre, R.F. 1952-15 : le tableau représente un homme vêtu à l'italienne, des femmes portant des chapeaux « à l'anglaise » et, à droite, au premier plan, un groupe de Turcs. La consommation de l'art, les conversations cosmopolites et familiales s'accomplissent lors de réunions publiques où des balustrades séparent physiquement les spectateurs des œuvres. Voir Nicole Garnier-Pelle et Marie-Christine Sahut, *Le Louvre d'Hubert Robert*, 1979, p. 26-27. La *Vue imaginaire de la grande galerie en ruines*, Musée du Louvre, R.F. 1975-11, datée de 1796, évoque, par ailleurs, la mort du musée, mais aussi la survie de la galerie telle que la concevait Marino, puisque s'y réalise l'œuvre à venir dans l'intimité d'une rencontre entre l'idée de beauté et l'intime de l'artiste. Au milieu du chaos, impassible, un jeune peintre dessine, en effet, l'Apollon du Belvédère. Il est frappant de constater que ces peintures imaginaires d'Hubert Robert portent en creux « l'esprit » originel de la galerie. Sous le signe de Protée d'abord, ces représentations exposent un espace en devenir, caractérisé par sa variété plastique, sa souplesse formelle, son potentiel de fantaisie, sa capacité d'impulsion dynamique. Viollet-le-Duc fera de la galerie « un espace paradoxal, à la fois statique et dynamique, radicalement original par le rythme qu'il impose au corps et à l'esprit », cité par Richard Crescenzo, *Peintures d'instruction*, *op. cit.*, p. 194. Quant au visiteur du musée dans le premier tableau et au jeune peintre assis parmi les décombres dans le second, ils semblent animés par un même désir d'élévation, par la recherche d'un sens, par l'idée sans doute que la constitution de soi passe par la représentation et par son questionnement. L'un et l'autre évoquent, à ce titre, Éros et Anteros, divinité duelle de l'amour réciproque, à l'origine peut-être de ce désir d'émulation, de cette rivalité fructueuse qu'impulse continûment l'idée de la galerie au Grand Siècle.

Références

- ARISTOTE, *Politique*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1989 (éd. et trad. de J. Aubonnet).
- ARNHOLD, Hermann et Jean-Marc CHATELAIN, « Krieg, Ruhm und klassische Ästhetik : die *Triumphes de Louis le Juste* von Jean Valdor (Paris, 1649) », dans Klaus BUSSMANN et Heinz SCHILLING (éds.), *1648. Krieg und Frieden in Europa*, Münster, Westfälisches Landmuseum, 1998, t. 2, p. 95-104.
- AUDIN, prieur de Termes et de la Faye, *Histoire de France représentée par tableaux*, Paris, Antoine de Sommerville et Thomas Quinet, 1647.
- BARDON, Françoise, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII : mythologie et politique*, Paris, A. et J. Picard, 1976.
- [BEAUMARCHAIS, Antoine de La Barre de], *Le temple des Muses [...]*, Amsterdam, Zacharie Châtelain, 1733.
- BENI, Paolo, *Aristotelis « Poeticam » commentarii*, Padoue, F. Bolzetta, 1613.
- BEUGNOT, Bernard, *La mémoire du texte : essais de poésie classique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1994.
- — —, *Le discours de la retraite au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- BERTRAND, Édouard, *Étude sur la peinture et la critique d'art dans l'Antiquité*, Paris, Leroux, 1893.
- BLUNT, Anthony, *Art et architecture en France, 1500-1700*, Paris, Macula, 1983.
- BINET, Étienne, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen, R. de Beauvais, 1621.
- BOUHOURS, Dominique, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1671.
- BRIANVILLE, Oronce de, *Abrégé méthodique de l'histoire de France, par la chronologie, la généalogie, les faits mémorables et le caractère moral et politique de tous nos rois [...]*, Paris, Charles de Sercy, 1664.
- BRÉJON DE LAVERGNÉ, Arnauld, « Galeries peintes », dans Michel Laclotte (dir.), *Petit Larousse de la peinture*, Paris, Larousse, 1979, p. 677-684.
- CANARD, Denise, Alain LABROUSSE et Émile ROSTAN, *Le château de Oiron, Renaissance : la guerre de Troie retrouvée*, Paris, Hachette, 1974.
- CHATELAIN, Jean-Marc, « Morale de l'histoire, immoralité de la fable : un projet de la galerie royale à l'âge du gallicanisme », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. XXXIX (juillet-septembre 1992), p. 449-464.
- — —, « Philologie, pansophie, polymathie, encyclopédie : Morhof et l'histoire du savoir global », dans Françoise WAQUET (éd.), *Mapping the World of Learning : the Polyhistor of Daniel Georg Morhof*, Wiesbaden, Harrassowitz, Wolfenbütteler Forschungen, Band 91, 2000, p. 15-29.
- — —, « Pour la gloire de Dieu et du roi : le livre de prestige au XVII^e siècle », Henri-Jean MARTIN (éd.), *La naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Électre — Éditions du Cercle de la Librairie, 2000, p. 350-363.
- COTTÉ, Sabine, « Histoire d'un écrin », *Franco Maria Ricci*, vol. IV, n° 19 (avril 1989), p. 28-37.
- COULET, Henri, « La métaphore de l'architecture dans la critique littéraire au XVII^e siècle », dans *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1977, p. 291-306.
- CRESCENZO, Richard, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des « images » de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1999.
- DANDREY, Patrick, « La Fontaine, poète arcadien », dans Antoine SOARE (éd.), *Et in Arcadia ego : actes du XXVII^e congrès de la North American Society for XVIIth Century French Literature, Montréal 20-22 avril 1995*, Paris — Seattle — Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, p. 77-79.
- — —, « Les Temples de Volupté. Régime de l'image et de la signification dans *Adonis, Le Songe de Vaux et Les Amours de Psyché* », *Littératures classiques*, n° 29 (janvier 1997), p. 181-210.
- — —, « Qu'est-ce que le classicisme ? », dans Joël CORNETTE et Henri MÉCHOULAN (éds.), *L'État classique : regards sur la pensée politique de la France dans le second XVII^e siècle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1996, p. 43-67.
- DAVILA, Enrico Caterino, *Histoire des guerres civiles de France [...] écrite en italien par H. C. Davila et mise en français par J. Baudoin*, Paris, P. Rocolet, 1644.
- DEKONINCK, Ralph, « L'image prise au mot : méditation et rhétorique visuelles jésuites », dans Charles

- MAZOUER (éd.), *Recherches des jeunes dix-septémistes, actes du V^e colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle, Université Michel de Montaigne — Bordeaux III, 28-30 janvier 1999*, Tübingen, Gunter Narr Verlag (Biblio 17), 2000, p. 161-174.
- DEMPSEY, Charles, « Annibal Carrache au Palais Farnèse » dans *Le Palais Farnèse*, 2 t., Rome, École française de Rome, 1981, t. 1, p. 269-311.
- — —, « L'impression de merveilleux à la galerie du Palais Farnèse », dans Alain LAFRAMBOISE et Françoise SIGURET (éds.), *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté, actes du colloque organisé au musée du Louvre par l'Université de Montréal*, Paris, Musée du Louvre — Klincksieck, 1996, p. 197-221.
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, *Cartes des rois de France, Jeu des reines renommées, Géographie*, Paris, H. Le Gras, s.d.
- — —, *Les jeux de cartes des rois de France, des reines renommées*, Paris, Florentin Lambert, 1664.
- DIOGÈNE LAËRCE, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Paris, Garnier Flammarion, 2 t., 1965 (éd. et trad. de R. Genaille).
- ELIAS, Norbert, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985 (trad. de P. Kamnitzer).
- ÉVERON, Blaise d', *Les éloges et vies brièvement décrites sous les images des plus illustres et principaux hommes de guerre, antiques et modernes qui se voient à Como, au musée de Paolo Iovio, évêque de Nocere*, Paris, Galliot du Prés, 1559.
- FABRE, Pierre-Antoine, « Qu'est-ce qu'être l'auteur d'un "écrit illustré" ? Sur quelques ouvrages jésuites des XVI^e et XVII^e siècles », *Les cahiers Forell. Lisible / visible : pratiques*, n° 9 (février 1998), p. 39-66.
- FAESSLER, Marc, « L'image entre l'idole et l'icône. Essai de réinterprétation de la critique calvinienne des images », dans François BESPFLUG et Nadejda LOSSKY (éds.), *Nicée II, 787-1987, douze siècles d'images religieuses : actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France en octobre 1987*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 421-433.
- FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1987 (éd. de R. Démoris).
- FUMAROLI, Marc, *L'école du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994.
- GAGNIER-PELLE, Nicole et Marie-Christine SAHUT, *Le Louvre d'Hubert Robert*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 1979.
- GALERIE DE SAINT BRUNO, FONDATEUR DE L'ORDRE DES CHARTREUX PEINTE PAR E. LE SUEUR, Paris, Villerey, 1808.
- GIRARD, Antoine, *Les peintures sacrées de la Bible*, Paris, Antoine de Sommaville, 1653.
- GODEAU, Antoine, *Les tableaux de la pénitence*, Paris, Augustin Courbé, 1654.
- GOMBERVILLE, Marin Le Roy de, *La doctrine des mœurs tirée de la philosophie des stoïques, représentée en cent tableaux et expliquée en cent discours pour l'instruction de la jeunesse, Au Roi*, Paris, Louis Sevestre pour Daret, 1646.
- GRAZIANI, Françoise, « Les tableaux parlants de Philostrate », dans Jean-Pierre GUILLERM (éd.), *Récits / Tableaux*, Lille, Presses universitaires de Lille III, 1994, p. 65-80.
- GRIGUETTE, Bénigne, *Éloges des hommes illustres peints en la galerie du Palais Royal*, Dijon, P. Palliot, 1646.
- GUILLAUME, Jean, « La galerie d'Oiron », dans André CHASTEL (éd.), *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1975, p. 145-159.
- — —, avec une contribution de Bernard BROCHARD, *La galerie du grand écuyer : l'histoire de Troie au château d'Oiron*, Chauray, Patrimoines et médias, 1996.
- — —, « Oiron : Fontainebleau poitevin », *Monuments historiques, Le baroque en France*, n° 101 (février 1979), p. 79-96.
- HABERT, Isaac, *Les peintures royales, Au Roi de France et de Navarre*, s.l., 1610.
- HAUTECEUR, Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, A. Picard, 1943.
- HÉNIN, Emmanuelle, « Le Cabinet de Loménie de Brienne : une poétique de la curiosité », *XVII^e siècle*, n° 208 (juillet-septembre 2000), p. 407-441.
- LA FEUILLE, Daniel de, *Essai d'un dictionnaire, contenant la connaissance du monde, des sciences universelles, et particulièrement celle des médailles, des passions, des mœurs, des vertus et des vices, etc. [...]*, Amsterdam, Jacobus van Wesel, 1700.
- LA GALERIE DES CARRACHE AU PALAIS FARNÈSE, Paris, Banque nationale de Paris, 1983.
- LAVAL, Antoine de, *Dessains de professions nobles et publiques, contenant plusieurs traités divers et rares*, Paris, Abel L'Angelier, 1605.

- LE MOYNE, Pierre, *La galerie femmes fortes*, Paris, Antoine de Sommerville 1647.
- — —, *La vue de Paris, lettre héroïque et morale à Mgr le Chancelier*, Paris, Augustin Courbé, 1659.
- — —, *Les peintures morales*, Paris, Sébastien Cramoisy, 2 t., 1640 et 1643.
- LECERCLE, François, « Le regard détourné. L'aveuglement à l'image, en théologie et en peinture, au XVI^e siècle », dans René DÉMORIS (dir.), *Les fins de la peinture, actes du colloque organisé par le Centre de recherches littérature et arts visuels (9-11 mars 1989)*, Paris, Desjonquères, 1990, p. 221-231.
- LECOQ, Anne-Marie, « Les peintures murales d'Écouen », dans André CHASTEL (éd.), *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1975, p. 161-172.
- LEINER, Wolfgang, *Études sur la littérature française du XVII^e siècle*, Paris — Seattle — Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature (Biblio 17), 1996.
- LISSARAGUE, François, « Philostrate, entre les images et les mots », dans Édouard POMMIER (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art, De l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Paris, Musée du Louvre — Klincksieck, 1995, t. 1, p. 79-93.
- MAC GOVAN, Margaret, « Le phénomène de la galerie des portraits des illustres », dans Jean MESNARD et Roland MOUSNIER (éds.), *L'âge d'or du mécénat (1598-1661), actes du colloque international du C.N.R.S.*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1985, p. 411-422.
- MANTERO, Anne, « La galerie d'Ampèle : description et narration dans les " Peintures poétiques " du P. Le Moyne », *XVII^e siècle*, n° 155 (avril-juin 1987), p. 133-154.
- MAROLLES, Michel de, *Tableaux du temple des Muses tirés du cabinet de feu Mr Favereau conseiller du roi en sa cour des aides, et gravés en tailles-douces par les meilleurs maîtres de son temps, pour représenter les vertus et les vices sur les plus illustres fables de l'Antiquité, avec les descriptions, remarques et annotations composées par Mre Michel de Marolles, abbé de Villeloin*, Paris, Nicolas L'Anglois, 1655.
- MERCIER, Louis Sébastien, *Les entretiens du Palais-Royal*, Utrecht — Paris, Buisson, 1786.
- MÉROT, Alain, « Le cabinet, décor et espace d'illusion », *XVII^e siècle*, n° 162 (janvier-mars 1989), p. 38-51.
- MEYER, Véronique, « " Le palais de la Chasteté " », un livre illustré par Abraham Bosse et Gilles Rousselet, censuré par la Sorbonne », *XVII^e siècle*, n° 157 (octobre-décembre 1987), p. 371-383.
- MÉZERAY, François Eudes de, *Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant*, Paris, Mathieu Guillemot, 1643.
- MOISY, Pierre, « Notes sur la galerie des glaces », *XVII^e siècle*, n° 53 (1961), p. 42-50.
- MONCOND'HUY, Dominique, « La galerie et l'épopée au milieu du XVII^e siècle », dans Jean-Pierre GUILLERM (éd.), *Récits / Tableaux*, Lille, Presses universitaires de Lille III, 1994, p. 103-118.
- — —, « La galerie et sa " description " en France : le modèle Richelieu », *La Licorne*, vol. XLVII (1998), p. 21-35.
- PANOFSKY, Dora et Erwin, *Étude iconologique de la galerie François I^{er} à Fontainebleau*, Paris, Gérard Monfort, 1992 [trad. d'A. Girod].
- PAUSANIAS, *Description de l'Attique*, Paris, Maspero, 1983 (éd. et trad. de M. Yon).
- PERRAULT, Charles, *Les hommes illustres*, Paris, A. Dezollier, 2 vol., 1696-1700.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *L'architecture à la française, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Picard, 1982.
- PÉTRONE, *Satiricon*, Paris, Gallimard, 1959 (éd. et trad. de P. Grimal).
- PHILOSTRATE, *La galerie de tableaux*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1991 (éd. de F. Lissarague, trad. d'A. Boubot).
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- REINACH, Adolphe (éd.), *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne, Recueil Milliet*, Paris, Klincksieck, 1921.
- RICHEOME, Louis, *Les peintures spirituelles*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611.
- — —, *Les tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'eucharistie*, Paris, Laurens Sonnius, 1601.
- — —, *Tableaux sacrés*, Rouen, Romain de Beauvais, 1613.
- — —, *Trois discours pour la religion catholique : des miracles, des saints, des images*, Bordeaux, S. Millanges, 1597.

- SABATIER, Gérard, « Le parti figuratif dans les appartements, l'escalier et la galerie de Versailles », *XVII^e siècle*, n° 161 (octobre-décembre 1988), p. 401-425.
- SAUVAL, Henri, *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris*, Paris, Moette — Chardon, 1724 ; Genève, Minkoff Reprints, 1973, t. 1.
- SAYCE, Robert, « Littérature et architecture au XVII^e siècle », *C.A.I.E.F.*, n° 24 (mai 1972), p. 233-250.
- SCHNAPPER, Antoine, *Curieux du Grand Siècle, collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994.
- SCUDÉRY, Georges de, *Le cabinet de Monsieur de Scudéry*, Paris, Klincksieck, 1991 (éd. de C. Biet et D. Moncond'huy).
- SOREL, Charles, *La maison des jeux*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 (introduction de D.-A. Gajda).
- SPICA, Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1996.
- TENIERS, David, *Le grand cabinet des tableaux de l'archiduc Léopold Guillaume [...] peints par des maîtres italiens et dessinés par David Teniers dit le Vieux [...] et gravés sous sa direction*, Amsterdam — Leipzig, Arkstee — Merkus, 1755.
- TETI, Girolamo, *Ædes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Rome, Mascardi, 1642.
- THULLIER, Jacques, « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Henri IV », dans Albert CHÂTELET et Nicole REYNAUD (éds.), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 175-205.
- VALDOR, *Les triomphes de Louis le Juste XIII [...]*, Paris, Antoine Estienne, 1639.
- VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- VIGENÈRE, Blaise de, *Les images ou tableaux de platte-peinture, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2 t., 1995 (éd. de F. Graziani).
- VOLTAIRE, *Micromégas*, dans *Romans et contes*, Paris, Garnier, 1960 (éd. d'H. Bénac), p. 96-113.
- VULSON DE LA COLOMBIÈRE, Marc de, *Les portraits des hommes illustres français qui sont peints dans la galerie du Palais Cardinal de Richelieu*, Paris, Charles de Sercy, 1650.
- YATES, Frances Amelia, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975 (trad. de D. Arasse).
- ZERNER, Henri, « Le système décoratif de la Galerie François I^{er} à Fontainebleau », dans André CHASTEL (éd.), *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1975, p. 31-34.
- ZUBER, Roger, « Classicisme », dans François BLUCHE (éd.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 331-333.