

Couleurs antiques

Odile Dussud (université Waseda)

Le succès du *Télémaque*, dont les multiples éditions sont diffusées dans toute l'Europe au XVIII^e siècle, a, malgré l'indéniable mélancolie qui imprègne cette œuvre, largement contribué à former une idée douce et souriante de l'Antiquité, avec ses descriptions champêtres de vallons et de ruisseaux, de bancs de gazon, de faunes et satyres folâtrant gaiment dans les bois, de bergères dansantes sacrifiant au son de la flûte, tout de blanc vêtues, ou de beaux vieillards inspirés chantant les dieux : « aimable simplicité du monde naissant », selon l'expression de Fénelon¹ abondamment reprise et répétée dans les textes des XVIII^e et XIX^e siècles.

Le « poème héroïque » de Fénelon exerce une influence d'autant plus forte qu'il est rapproché de l'antiquité par des éditions qui, à partir de 1745, indiquent les imitations d'auteurs anciens et le complètent d'un *Dictionnaire historique et mythologique*². L'école entretient le rapprochement : dans les années 1770, par exemple, les étudiants de rhétorique de l'Université de Paris l'expliquaient en même temps que les épopées classiques. La distance temporelle qui le sépare de la littérature antique s'efface dans les esprits au point que l'*Encyclopédie* y renvoie parfois comme à un document informatif et résume l'Odyssée en y incluant le complément de Fénelon. Au début du XIX^e siècle, encore, malgré les découvertes archéologiques et tous les travaux historiques et philologiques qui mettent à mal l'image idéale de la Grèce transmise par le

¹ *Lettres à Lamotte sur les anciens*, 4 mai 1714. Fénelon emploie cette expression pour défendre Homère : « Je ne saurais douter que la religion et les mœurs des héros d'Homère n'eussent de grands défauts. [...] Mais j'en excepte l'aimable simplicité du monde naissant. »

² Cf. Albert Chérel, *Fénelon au XVIII^e siècle en France (1715-1820), son prestige - son influence*, Paris, Hachette, 1917, p. 287 (?).

XVIII^e siècle, certains, comme Pierre Larousse ou Villemain, le considèrent le livre de Fénelon comme une sorte d'anthologie, condensant et unifiant les principaux auteurs grecs dans la fraîcheur nouvelle d'une langue élégante et pure qui revêt les formes antiques sans y être gêné et en restant naturelle³.

Comment Fénelon est-il parvenu à constituer une image aussi persuasive de l'Antiquité ? L'inscription du récit dans celui de l'Odyssée ainsi que l'habile collage des multiples reminiscences d'auteurs grecs ou latins jouent évidemment un rôle important. Pourtant, quand on examine les variantes, on constate que le texte primitif a été soigneusement retravaillé de manière à rehausser la couleur antique par des références facilement reconnaissables. Des comparaisons « homériques »⁴, attendues en nombre par tout lecteur cultivé dans une suite de l'*Odyssée*, ont été ainsi ajoutées après-coup, des précisions mythologiques ou géographiques⁵, des détails de postures ou de gestes qui amplifient ou particularisent la description de divinités ou de cérémonies religieuses, voire des scènes entières comme le sacrifice au temple d'Oasis ou la chasse d'Antiope⁶. Parmi ces touches pittoresques, beaucoup rappellent des auteurs anciens

³ P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, article « Aventures », "les Aventures de Télémaque", p.1050, col. A. Larousse ne cite pas la référence du texte d'Abel-François Villemain, mais le service électronique de la BNF a permis de la retrouver. Il s'agit d'un passage de la « Notice sur Fénelon », insérée dans *Discours et mélanges littéraires*, Didier, Paris, 1849, pp.131-132.

⁴ Par exemple, dès les premières pages, celle qui décrit Calypso s'élevant au dessus de ses nymphes « comme un grand chêne dans une forêt élève ses branches épaisses au-dessus de tous les arbres qui l'environnent » (121)

⁵ Comme celle-ci : « C'étaient les Himériens, peuples féroces, avec les nations qui habitent sur les monts Nébroses et sur le sommet d'Acratas, où règne un hiver que les zéphirs n'ont jamais adouci » (132).

⁶ Dans la dernière version du texte, Jupiter répand ainsi une odeur d'ambrosie quand il embrasse Vénus qui rougit, Hercule est pourvu de « traits grossiers » corrigés en « rudes », Bacchus, en plus de son thyrses, tient « une vigne ornée de pampre et de plusieurs grappes de raisins ».

connus d'un large public, comme Ovide ou Horace⁷ ; d'autres, comme certains épisodes fabuleux signalés par Pierre Maréchaux ou Jacques Le Brun⁸, proviennent en partie de manuels de mythologie en faveur à cette époque, l'*Histoire poétique* du père Gautruche ou, surtout, le *Pantheum mythicum*, composé en latin par le père jésuite Pomey⁹.

Mais certains détails ne semblent pas avoir d'origine textuelle ou du moins apporter aux scènes sources des variations qui suggèrent un référent d'un autre ordre. Fénelon n'était pas un érudit enfermé dans son cabinet sous un monceau de livres : il accompagnait ses élèves dans les parcs et châteaux de Versailles ou de Fontainebleau et pouvait à loisir en observer les décorations qui ont pu influencer des passages du *Télémaque* ou s'y retrouver décrites¹⁰. De fait, la description d'œuvre d'art, plus ou moins développée, était un procédé prisé dans l'Antiquité depuis la fameuse description du bouclier d'Achille par Homère, imitée par Fénelon avec les armes apportées par Minerve, jusqu'aux frises de Cumès observées par Énée, auxquelles font allusion les bas-reliefs contemplés par Télémaque dans le temple de Jupiter, au livre VIII.¹¹

⁷ Au livre final, la comparaison d'Ulysse avec Apollon est tirée d'Horace, Odes, III, IV, 62-63, selon Cahen, et, à l'avant-dernier, la chasse au sanglier d'Antiope reprend une fable d'Ovid, *Métamorphoses*, VIII, 280-430.

⁸ comme la blessure que s'inflige Philoctète, les Cyclopes tués par Apollon ou le passage d'Amphitrite.

⁹ Pierre Maréchaux, « Les dieux de Fénelon », p.62, dans *Fénelon, Télémaque*, Littératures Classiques, n° 23, janvier, Klincksieck, 1995.

¹⁰ Le choix du manuel de Pomeys manifeste d'ailleurs la fonction à la fois pédagogique et ornementale des allusions à la Fable dans le *Télémaque* : Pomey met en effet en scène, dans un grand édifice romain consacré aux dieux païens, un guide, Mystagogus, qui explique statues et peintures murales à Paleophilus, un amateur enthousiaste d'antiquité, ce qui donne lieu à de multiples descriptions d'œuvres d'art.

¹¹ D'autres descriptions du *Télémaque*, qui ne décrivent pas des œuvres d'art, mais sont intégrées au récit, peuvent aussi être rapprochées d'ekphrasis anciennes fameuses. Au livre II, par exemple, les jeunes filles portant la corbeille de sacrifice sur la tête rappellent, me semble-t-il, un passage célèbre et abondamment annoté, par exemple, dans l'édition des discours de Cicéron parue à Hanovre en 1614 : la description, dans la quatrième Verrine, des deux *Canéphores* de Polyclète, un des plus grands sculpteurs grecs : « Les deux autres statues étaient aussi de bronze, et d'une grandeur moyenne, mais d'une beauté, parfaite. A leurs traits, à leurs vêtements, on reconnaissait de jeunes vierges ; les bras élevés, elles portaient sur leurs têtes, comme les jeunes Athéniennes dans les fêtes de Cérès, des corbeilles sacrées qu'elles soutenaient de leurs mains. On les appelait Canéphores ».

Curieusement si, depuis l'élan donné par Marguerite Haillant¹², les critiques sont d'accord sur ce point, ils insistent en général davantage sur la peinture moderne que sur la statuaire antique ou antiquisante¹³. Pourtant, Jacques Le Brun cite un passage du *Traité sur l'éducation des filles* qui prouve l'intérêt que Fénelon éprouvait pour cette dernière avant même le préceptorat : « Je voudrais même faire voir aux jeunes filles la noble simplicité qui paraît dans les statues et dans les autres figures qui nous restent des femmes grecques et romaines; elles y verraient combien des cheveux noués négligemment par derrière, et des draperies pleines et flottant à longs plis, sont agréables et majestueuses. ¹⁴ » Peut-être ce goût lui avait-il été transmis lors de son séjour à Paris, chez son oncle le marquis de Fénelon, un amateur d'art assez averti pour aller visiter l'atelier du Bernin, ce sculpteur italien qui avait conseillé à Louis XIV d'envoyer les jeunes artistes étudier l'art antique à Rome avant de s'exercer à dessiner d'après nature. Peut-être avait-il eu aussi l'occasion de contempler les plus belles statues antiques dans des livres de gravures fabriqués à partir de dessins d'artistes. La première anthologie de ce genre, composée en cent planches par le français François Perrier, avait en effet été publiée en 1638, et avait connu un tel succès qu'un volume jumeau consacré aux reliefs avait paru quelques années plus tard en 1645¹⁵ et que l'idée avait été reprise plusieurs fois au XVII^e siècle¹⁶. Quoi qu'il en soit,

¹² Marguerite Haillant, *Culture et imagination dans les œuvres de Fénelon « ad usum delphini »*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, pp.38-47 et p.83.

¹³ Dans sa belle édition, Jacques Le Brun évoque avec raison de nombreux tableaux ou fresques, mais il s'occupe assez peu de la sculpture : dans la description de la demeure de Calypso, il explique l'écart par rapport au modèle homérique par l'éventuelle superposition de la grotte de Thétys et, dans les *Opuscules pédagogiques*, il reconnaît une statue de Diane sous la figure de Poéménis, jeune bergère des *Aventures de Mélélichton*. Jeanne-Lydie Goré mentionne en passant une statuette d'Amphitrite par Anguier et un vase de Girardon au milieu d'une foule d'autres œuvres plastiques, ainsi que la *Nymphe à la coquille* et la *Vénus accroupie* de Coysevox ou le groupe de l'*Enlèvement d'Orythie* par Marsy, mais sans expliquer ce choix ni s'interroger sur les éventuels modèles antiques de ces œuvres.

¹⁴ Fénelon, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1983, t. I, p.151.

¹⁵ François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum, quae temporis dentem invidium evasere, urbis aeternae ruinis erepta*, Romae, 1638, pour les plus belles statues de Rome, et *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant a Francisco Perrier delineata*,

Fénelon avait déjà eu de multiples occasions de se promener à Versailles, où il allait rencontrer Bossuet et ses amis. Sa fonction de précepteur lui donne cependant l'occasion d'une rencontre quotidienne avec les statues de Versailles qui offraient une représentation antique ou à l'antique de la plupart des personnages de la Fable et lui permettait aussi de rencontrer concrètement l'art des sculpteurs grecs les plus fameux¹⁷, puisque la plupart des œuvres étaient ou des copies antiques d'originaux grecs ou des copies réalisées à partir de moulages effectués dans les grandes collections italiennes d'antiquités.

Depuis l'impulsion¹⁸ donnée par François 1^{er}, en effet, les collections royales avaient été systématiquement enrichies grâce à la présence d'artiste français à Rome, au sein de l'Académie

incisa et ad antiquam formam lapideis exemplaribus passim collapsis restituta..., Romae, 1645, pour les bas-reliefs.

¹⁶ En particulier par Jan de Bishop, Sandrart (*Sculpturae Veteris Admiranda*, Nurembrag, 1680) et Bartoli (*Admiranda Romaorum Antiquitatum ...Notis Io. Petri Bellorii illustrata*, Rome, 1693). Sur ce point, voir Haskell et Penny, *Taste and the Antique. The lure of Classical Sculpture.1500-1900*. 1981, Yale University Press, New Haven and London. *Pour l'amour de l'antiquité, la statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, traduit de l'anglais par François Lissarrague, Hachette, 1988, p. 34. On peut citer aussi Girard Audran, *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Paris, 1683.

¹⁷ Il pouvait avoir lu leurs noms chez André Félibien, conservateur du cabinet des antiques du Roi depuis 1673, qui cite avec admiration Phidias, Polyclète, Myron, Lysippe, Praxitèle et Scopas, puis, plus rapidement, des artistes moins prestigieux, parmi lesquels Léocharès, dont nous présenterons plus loin deux œuvres appréciées de Fénelon (*Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dépendent, avec un Dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*. A Paris, 1676. Livre II, p.302). Ou encore chez des auteurs anciens comme Lucien, Pausanias ou Pline l'Ancien. Il évoque lui-même trois noms de sculpteurs, Praxitèle, Scopas et Phidias, dans un de ses *Dialogues des morts* : « Parrhasius et Poussin » (Fénelon, *op. cit.*, t. I, p. 427).

¹⁸ Certaines œuvres antiques étaient déjà connues et appréciées en France où elles étaient arrivées dès le siècle précédent, comme la célèbre *Diane chasseresse*, achetée par la cour, ou le *Jupiter*, offert par Marguerite Farnese au chancelier Nicolas Perrenot de Gravelle pour son château de Besançon. Dix bronzes avaient été réalisés pour François 1^{er} à partir de moulages, parmi lesquels *Cléopâtre*, *Apollon*, *Laocoon*, *Vénus*, *Commode en Hercule*, et le *Tibre* reproduisaient les fleurons de la collection romaine du Belvédère. Comme le remarquent judicieusement Francis Gaskell et Nicholas Penny¹⁸, les copies de Fontainebleau avaient pour la première fois montré que les chefs-d'œuvre de Rome pouvaient être visibles en reproduction dans toute l'Europe, et les valeurs artistiques de l'Antiquité n'étaient déjà plus une idée vague : elles s'incarnaient désormais dans un certain nombre d'œuvres réputées, qui allaient servir pendant plusieurs siècles de repère pour juger de la valeur et de la qualité des créations contemporaines.

d'art créée en 1666¹⁹. Il s'agissait explicitement pour Louis XIV de détrôner Rome et d'assurer la suprématie artistique à la France. « Nous devons faire en sorte, écrit Colbert, d'avoir en France tout ce qu'il y a de plus beau en Italie²⁰. » Les moyens mis en œuvre²¹ et les résultats obtenus sont impressionnants²². Malgré le prix exorbitant et les difficultés de l'acheminement²³, Colbert d'abord, puis Louvois qui voulait faire mieux que son prédécesseur, pratiquèrent une politique agressive d'achat et de copies, repérant les familles en difficulté pour acheter à bas prix²⁴, utilisant des prête-noms pour obtenir à moindre prix des antiques que la réputation de richesse de Louis XIV aurait rendus trop chers. La rapacité des Français fut telle que le Pape, interdit en 1686 « les exportations d'antiques hors des Etats de l'Eglise » et, en 1688, « les pensionnaires de l'Académie se virent refuser l'entrée du Vatican »²⁵. Louvois ne s'en émut guère : il envoya les étudiants investiguer les autres collections prestigieuses d'Italie, et continua ses achats : il avait d'autant moins à s'en soucier que les œuvres majeures avaient déjà toutes été copiées, et les achats

¹⁹ Comme le montrent Haskell et Penny, le but était double : les étudiants les plus doués pouvaient bénéficier de la confrontation avec les meilleurs modèles, mais aussi augmenter la collection royale de copies d'antiques par des reproductions en marbre exécutées là-bas ou des moulages de plâtre utilisables par les artistes restés en France. Le directeur de l'Académie pouvait lui « se rendre utile en aidant à l'acquisition de certains originaux les plus admirés. »

²⁰ Montaignon, *Correspondance*, I, p.24 (6 sept. 1669), cité par Haskell, Penny, p.52.

²¹ Voir Thierry Sarmant, *Les demeures du soleil. Louis XIV, Louvois et la surintendance des bâtiments du roi*, Champ Vallon, Seyssel, 2003, p.231 : de janvier 1684 à mai 1686, le directeur de l'Académie consacra 77 000 livres à l'achat de statues, tableaux et autres ouvrages.

²² Sur cette question, nous suivons les indications de Christiane Pinatel, *Les Statues antiques des jardins de Versailles ...* Paris, éd. A. Et J. Picard, 1963, surtout les pages 18-19, Haskell et Penny, Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 40-44, 339-345, Stéphane Pincas, *Versailles : un jardin à la française*, Paris, éditions de la Martinière, 1995, Thierry Sarmant, *Les demeures du soleil*, pp.218-237.

²³ Voir Thierry Sarmant, *op. cit.*, pp. 234-237.

²⁴ Thierry Sarmant, *op. cit.*, p.226 « le roy auroit bien agréable, écrivait Louvois à La Teulière, que vous profitassiez du mauvais estat des affaires de ceux qui ont de belles statues au pays où vous estes pour en acheter à prix raisonnable. »

²⁵ Thierry Sarmant, *op. cit.*, p.233 et 234. Voir aussi Mabillon et Montfaucon, *Correspondance inédite de Mabillon et de Montfaucon avec l'Italie [...]*, éd. Par M. Valéry, 3 vol., Paris, 1846, I, p.134, cité par Haskell et Penny, p.53.

principaux effectués²⁶ : « la plupart des types remarquables de la statuaire alors connus s[e] trouvent réunis » à Versailles²⁷. À ces marbres italiens s'ajoutaient encore des antiques offerts par leurs propriétaires français ou obtenus grâce aux diplomates présents en Europe et en Méditerranée orientale.

Un livre de propagande illustré par l'artiste Simon Thomassin paraît en 1694 et montre que Versailles pouvait désormais rivaliser avec Rome pour la sculpture²⁸ : sur une centaine de planches, il contient vingt-huit gravures représentant des statues antiques originales, placées principalement dans la Galerie des Glaces, la Salle des appartements ou dans l'Orangerie. Christiane Pinatel en recense encore dans les jardins une bonne trentaine supplémentaire : plus difficiles que les statues modernes à inscrire dans le parcours symbolique du parc, elles étaient en général situées un peu à l'écart des grandes allées, dans des lieux éloignés du château, des salons de verdure où la signification importait moins que le plaisir des yeux. Les groupements les plus importants étaient situés dans le voisinage du [Bassin d'Apollon](#)²⁹. Ce nombre était encore augmenté de copies modernes grandeur nature qui leur étaient mêlées³⁰. Au cours d'une promenade, on pouvait même

²⁶ Voir C. Pinatel, *op. cit.*, p.19 : « Les objets d'art, copies, moulages et antiques, transportés de Rome en France furent nombreux. Dès 1670 : 300 caisses de moulages d'après l'antique et d'autres statues. En 1679, 303 caisses et ballots contenant différents ouvrages de marbre. En 1682, 177 statues de marbre. En 1683, 14 statues d'après l'antique. En 1684, 48 statues, 36 bustes, 13 vases. En 1686, 37 caisses, avec fragments restaurés par Girardon. »

²⁷ Francastel, *op. cit.*, p.226.

²⁸ Simon Thomassin, Simon, *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues et autres ornements de Versailles, tels qu'ils se voyent à présent dans le château et parc, gravé d'après les originaux par Simon Thomassin, Graveur du Roy. Le tout en quatre langues. Francois, Latin, Italien, et Flamand, Amsterdam*, chez Pierre Mortier, 1695. Paru en 1694 à Paris, il a été imprimé l'année suivante à Amsterdam en quatre langues, Français, Latin, Italien, et Flamand pour être diffusé dans toute l'Europe. Les planches 2 à 29 représentent des antiques véritables.

²⁹ Dans les demi-lunes qui l'encadrent, dans la Galerie des Eaux ou Salle des Antiques, toute proche, où, sur une double rangée ovale, alternaient autour d'un bassin rectangulaire jets d'eau, ifs et statues dressées sur des piédestaux au Bassin du Miroir orné de six marbres antiques disposés en demi-cercle. Cf. C. Pinatel, pp.33-34.

³⁰ Haskell Penny, *op. cit.*, p.53. « En 1684, il y avait plus de 100 [copies] comprenant presque toutes les œuvres les plus célèbres connues à ce moment. »

rencontrer plusieurs exemplaires de statues fameuses, interprétées par différents artistes ou avec différents matériaux.³¹ Christiane Pinatel cite une dizaine de copies ou sculptures modernes prises pour de véritables antiques. La notion même d'original était différente de la nôtre : on n'hésitait pas à travailler une statue brisée pour lui rendre sa perfection originale et faciliter leur identification : Girardon complète ainsi la belle *Vénus d'Arles* - sans doute une copie romaine de l'*Aphrodite* de Praxitèle - trouvée à Arles en trois morceaux et lui place une pomme et un miroir dans les mains, faisant définitivement d'elle une déesse de l'Amour et de la Beauté. Quant aux copies exécutées d'après le travail des étudiants de l'Académie, elles devaient être, si possible, plus parfaites que l'antique³² et deviennent peu à peu des interprétations plutôt que des reproductions.

Dans le *Télémaque*, Mentor évoque de manière un peu anachronique les connaissances du fils d'Ulysse en matière de sculpture : « Comment est-ce, mon cher Télémaque, que vous avez appris, à Ithaque, à vous connaître en statues? C'est à force d'en voir et de remarquer leurs défauts et leurs perfections avec des gens expérimentés. » (p. 552). L'expérience de Versailles perce ici sous le masque antique, qui perd un instant sa forme propre : par la vue des statues du

³¹ Ainsi cinq copies de la *Vénus Médicis* furent-elles exécutées pour Louis XIV. Trois copies du *Vase Médicis* et trois du *Vase Borghèse*, réalisées par quatre artistes différents, Cornu, Hurltelle, Le Hongre et Le Conte, ornaient le Terre-Plein de Latone. L'original du vase Borghèse est actuellement au Louvre.

³² Haskell, Penny, *op. cit.*, p.53. Pour tout ce qui concerne les copies destinées à Versailles, voir pp.53-57. Coysevox réalisa deux statues, une *Vénus accroupie* et une *Nymphe à la coquille*, qui « sont si différentes des modèles de départ, quant aux détails, à la composition et à l'esprit, écrivent Haskell et Penny, qu'il est clair que l'artiste a délibérément introduit des variations pour s'adapter à son propre goût (ou à celui de ses patrons) » : il inscrit même sa signature à côté du nom de Phidias sur sa *Vénus accroupie*.

parc, par les conversations avec les artistes qui y travaillaient, comme Mignard³³, ou la lecture de leurs écrits, Fénelon avait en effet acquis sur la sculpture un savoir technique qu'il révèle tout en s'en moquant dans un opuscule pédagogique, *Chromis et Mnasyle*. Dans ce dialogue écrit à la manière des *Entretiens* de Félibien³⁴, un berger présente à un ami la « beauté touchante » d'une statue. Le déchiffrement et l'explication des attributs sont suivis d'une remarquable description, à la fois précise et sensuelle : « Ces plis flottants font une draperie plus agréable que des habits étroits et façonnés. La main de l'ouvrier semble avoir amolli le marbre pour faire des plis si délicats ; vous voyez même le nu sous cette draperie. Ainsi vous trouvez tout ensemble la tendresse de la chair avec la variété des plis de la draperie. CHROMIS : Ho ! ho ! te voilà bien savant !³⁵ ». Fénelon joue ici avec les termes techniques³⁶, « chair », « nud³⁷ »,

³³ Cf. ce passage de la *Vie de Mignard* par l'abbé Mazière de Monville (Mazière de Monville, Simon-Philippe, *La vie de Pierre Mignard, premier peintre du roy, par M. l'abbé de Monville, avec le Poëme de Molière sur les peintures du Val-de-Grâce, et Deux dialogues de M. de Fénelon archevêque de Cambrai, sur la peinture*, Paris : J. Boudot : J. Guérin, 1730), cité par François Trémolières dans son article « Fénelon et les beaux-arts » (*Revue XVIIème siècle, Fénelon*, janvier-mars 2000, n°206, PUF, p. 29) : « La charge de premier peintre du roi attachait M. Mignard à la cour. L'abbé de Fénelon, précepteur des Enfants de France, et peu après archevêque de Cambrai, le prévenait de toute sorte de marque d'estime et de considération ; comme il aimait les arts, il cherchait l'occasion de parler peinture avec ce savant peintre, et il eut bientôt acquis dans son commerce la connaissance des termes de l'art, aussi bien du caractère des maîtres anciens et modernes. » (Monville, d'après Bastier, *op. cit.* p.13).

³⁴ *Entretiens sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-68 et *De l'origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'Antiquité*, Paris, 1660. Fénelon a assurément pensé à Félibien en écrivant, puisque Pymandre, le premier nom qu'il avait donné au personnage de Chromis, est aussi celui de l'interlocuteur auquel s'adresse Félibien dans ces œuvres dialogiques.

³⁵ Fénelon, *op. cit.*, t.I, p.267.

³⁶ Termes employés par exemple par Félibien dans sa *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*. [...] Paris, 1703, pp.302-303, pour décrire par exemple la muse Thalie : « On peut juger de la beauté de cette statue par le soin que l'ouvrier a pris à représenter le corps d'une belle femme, dont les habits sont si légers, et travaillés avec tant d'art et de délicatesse, qu'encore que son corps en soit tout couvert, on ne laisse pas d'apercevoir le nud au travers des ses vêtements ; ce qui donne à cette figure beaucoup de grâce et de majesté. » Le texte que nous citons fait cependant partie des ouvrages publiés en 1679 par André et repris ultérieurement par son fils dans sa nouvelle description de Versailles, comme ce dernier l'explique dans la deuxième page de son avertissement et p.309. Fénelon a donc pu le lire avant même sa nomination au préceptorat.

³⁷ Deux exemples de cette transparence : Thalie, louée par Félibien pour l'habileté de l'artiste à représenter le nu sous les draperies http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=27484, et la *Vénus genitrix*, appelée dans les registres de l'époque Vénus sortant du bain, placée dès 1685 au bassin du Miroir, où le procédé

« draperie » et « tendresse³⁸ », les mêlant à des métaphores dans des phrases assonancées et rythmées, de manière à évoquer de manière indissociable la statue et le corps vivant, le plaisir de l'« ouvrier » et du spectateur, et aussi celui de l'écrivain qui les recrée par les mots.

Dans un de ses *Dialogues des morts*, Fénelon fait dire à Poussin que la sculpture est le seul moyen de connaître l'art des Anciens et il lui fait reconnaître la dette de tout l'art moderne, peinture comprise, envers les œuvres antiques³⁹. Les allusions à cet art abondent dans le *Télémaque* : Narbal voudrait sauver le jeune homme en le disant fils d'un statuaire de Vénus, Philoclès devient sculpteur pour gagner sa vie, les statues à Salente servent à représenter les dieux et récompenser les grandes actions, les paroles inspirées incisent les cœurs, les mots de Mentor finissent par se graver dans celui de son élève « comme un savant sculpteur imprime les traits qu'il veut sur le marbre, en sorte qu'il lui donne de la tendresse, de la vie et du mouvement. » (p. 524) Tout cela amène à s'interroger sur la présence éventuelle de la sculpture de Versailles dans le *Télémaque*. En fait, sauf en de rares cas, aucune certitude ne se dégage, mais de légers indices,

des vêtements mouillés, rapporté par Félibien, est particulièrement bien mis en œuvre. http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice_popup.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225840&CURRENT_LLIV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225840&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500785

³⁸ Ce terme désignait en ce temps-là non une consistance, mais une qualité abstraite morale ou artistique. Cf. le dictionnaire de Furetière, « Preface » : « On trouvera encore plusieurs mots que l'on a employez, qui ne sont point dans l'usage ordinaire, comme par exemple le mot de *tendresse*, dont l'on ne se sert que moralement pour exprimer les sentimens du coeur : Cependant parmy les Peintres & les Sculpteurs, ce mot est opposé à seicheresse, & l'on dit *qu'un tableau est peint avec beaucoup de tendresse* ; et qu'une *statüie de marbre est travaillée avec beaucoup de tendresse*. On dit mesme la *dureté* du marbre ou d'une pierre, ou *sa tendresse* ; parce qu'on ne peut point opposer en cet endroit le mot de *mol* à celui de *dur* » (feuillet 15 du livre). Furetière donne le sens pictural du mot à l'article « tendre » : « [...] On dit d'un ouvrage de peinture & de sculpture, qu'il est *tendre*, qu'il a de la *tendresse*, qu'il est travaillé tendrement, pour dire, délicatement, poliment, quand les clairs & les bruns sont bien meslez, & les couleurs bien noyées & adoucies. »

³⁹ Fénelon, *op. cit.*, T.I, pp.426-427 : « Ce qui est vrai, c'est que, nous autres peintres modernes, nous devons nos meilleurs ouvrages aux modèles antiques que nous avons étudié dans les bas-reliefs. »

gestes nouveaux ou variations par rapport aux sources textuelles, suggèrent des hypothèses dont voici quelques-unes.

La scène du sacrifice à l'Apollon d'Oasis, entièrement rajoutée après-coup, montre une danse de jeunes filles séparées des garçons : « Les bergers y allaient couronnés de lauriers en l'honneur du dieu; les bergères y allaient aussi en dansant, avec des couronnes de fleurs, et portant sur leurs têtes, dans des corbeilles, les dons sacrés. » Or deux bas-reliefs copiés à la demande de Poussin sur de magnifiques antiques de la villa Borghese, avaient été coulés en bronze et envoyés en 1694 à Versailles⁴⁰ : les *Sacrifiantes* et les *Danseuses*, très admirés de Perrault⁴¹ et que Fénelon pouvait bien avoir à l'esprit, d'autant que les motifs de la danse et du sacrifice sont repris plus tard, séparément, dans l'épisode d'Antiope⁴². La mention des corbeilles portées sur la tête peut venir de Cicéron, nous l'avons dit, mais Fénelon pouvait aussi connaître les *Caryatides* sculptées au Louvre par Jean Goujon en 1550.

⁴⁰ Le bas-relief des *Danseuses* est actuellement conservé à la Wallace Collection de Londres : "Above the entrance to Room II is a Dance of the Maidens, a bronze copy (French; circa 1642) of the antique relief in the Louvre known as 'Les Danseuses Borghese.'"



⁴¹ cf. *Parallèle*, pp.195-197 « Il ne faut que voir le bas-relief des danseuses, les figures en sont assurément d'une beauté extraordinaire, & rien n'est plus noble, plus svelte & plus galant que l'air, la taille & la démarche de ces jeunes filles qui dansent ».

⁴² « Quand Idoménée lui ordonne de mener les danses des jeunes Crétoises au son des flûtes, on la prendrait pour la riante Vénus, qui est accompagnée des Grâces. [...] Quand elle entre dans les temples des dieux et qu'elle porte sur sa tête les choses sacrées dans des corbeilles, on croirait qu'elle est elle-même la divinité qui habite dans les temples. » (p. 531).

De même, l'invention, aux Enfers, d'un Achille « appuyé sur sa lance » et entouré de héros affligés provient peut-être du vase antique *Médicis*, dont [trois copies](#), par [Cornu](#), [Hurtrelle et Le Conte](#), ornaient le terre-plein de Latone, et sur lequel une file de guerriers, parmi lesquels figure Achille, Agamemnon et peut-être Ulysse, s'appuient sur leur lance renversée, attristés par le sort d'Iphigénie déjà couchée au pied de l'autel de sacrifice. Chez Fénelon, le tableau se clôt avec Agamemnon et s'ouvre sur Thésée, un autre père responsable de la mort de son enfant, ce qui rapproche encore cette scène de celle du vase.

Les regrets d'Hercule au souvenir de sa lâcheté en amour, ses traits décrits d'abord comme « grossiers » avant d'être qualifiés seulement de « rudes », sa position sur le bûcher, où il meurt « appuyé sur sa massue », quand, dans le passage qui est imité dans cette scène, Ovide le montre couché : toutes ces variations par rapport au modèle habituel ont peut-être pour origine la [copie](#) du très célèbre *Hercule Farnèse* qui, depuis 1688, ornait le bosquet du Miroir d'Eau. La mélancolie de Calypso pleurant le départ d'Ulysse, assise au bord de l'eau, s'incarnait peut-être pour Fénelon dans la [Nymphe à la coquille](#) citée à tort, à mon avis, par Jeanne-Lydie Goré à propos de Vénus : l'original grec, une joueuse aux osselets sans doute placée sur la tombe d'une jeune fille exprimait en effet la tristesse de la fuite des plaisirs de la vie⁴³ et Coysevox en avait modifié la pose pour alanguir l'allure, orientant les spectateurs vers une histoire d'amour malheureuse⁴⁴.

Un groupe plus fidèlement copié est peut-être décrit à la fin de la première épreuve des jeux de Crète, celle de la lutte. Albert Cahen et Jacques Le Brun ont déjà signalé les réminiscences

⁴³ Haskell et Penny, *op. cit.*, p.281.

⁴⁴ La sculpture représenterait désormais, d'après Stéphane Pincas, la nymphe Castalie, une jeune fille poursuivie par Apollon et qui se jeta dans une source pour lui échapper. Cf. Haskell et Penny, p. 134.

homérique ou ovidienne de cette scène : le déroulement de ce combat ressemble à celui de la lutte d'Ulysse et d'Ajax lors des jeux funèbres en l'honneur de Patrocle ou d'Hercule contre l'immense Acheloüs. Mais Fénelon insiste davantage sur le combat au sol : Télémaque réussit à maintenir sous lui un adversaire qui s'efforce en vain de se dégager et le combat s'arrête sur cette prise. La précision, au début du concours, que les adversaires sont nus, l'accent mis sur cette lutte à terre, avec la répétition du mot « sous », s'expliquent peut-être par le souvenir d'un beau groupe antique placé par Perrault au nombre des chef-d'œuvre incontestables des Anciens : *les Lutteurs*, dont une copie⁴⁵ est signalée à Versailles par Simon Thomassin⁴⁶, et qui montre justement le mouvement de plaquage au sol de deux gymnastes nus. Au livre XIII, un combat finit sur cette même position : Phalante ne frappe pas le protégé de Minerve par crainte d'atteindre son frère Hippias, « que Télémaque tenoit sous lui dans la poussière » (p. 413).

La plupart des statues qui viennent d'être évoquées sont nues ou à peine couvertes de draperies. De fait, comme l'explique Félibien, les plus belles statues sont grecques et dépourvues de vêtements, alors que les figures romaines, plus anecdotiques, sont habillées⁴⁷. Or le trouble ressenti à la vue de la chair représentée posait alors un problème moral inconnu au

⁴⁵ Groupe conservé à Florence et attribué au XIXe à Kêphissodote, fils de Praxitèle. Cf. Reveil, Musée de peinture et de sculpture, vol. IX, Paris, 1872, p.44.

⁴⁶ Cf. Simon Thomassin, pl.55. D'après lui la copie est de Jean Cornu. D'après la notice du Louvre http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=4422 où cette œuvre est conservée (M.R. 2040), elle est de Philippe Magnier, et a orné le jardin de Versailles jusqu'en 1689, date à laquelle elle a été placée à Marly. Perrault cite cette œuvre dans le *Parallèle [...]*, p.177.

⁴⁷ Félibien, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dépendent, avec un Dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*. A Paris, 1676. livre II, p.302-303.« Outre que les Statües Grecques sont plus estimées pour l'excellence du travail. Il y a cette difference entr'elles & les Statües Romaines, que la pluspart des premieres sont presque toujours nuës, à la maniere de ceux qui s'exerçoient à la lutte, ou aux autres exercices du corps, en quoy la jeunesse d'alors faisoit consister toute sa gloire ; Et que les autres sont couvertes d'habillemens ou d'armes, & particulièrement de la *Togue*, qui estoit la plus grande marque d'honneur chez les Romains. »

XVI^{ème} siècle⁴⁸. Certes, sur ordre de Louvois, des feuilles de sculptures avaient été systématiquement ajoutées à toutes les nudités masculines en 1687⁴⁹ et des draperies disposées sur les statues féminines les plus choquantes, contre le goût même de Louis XIV, qui n'aimait pas les « figures drapées »⁵⁰. Mais au détour de chaque bosquet, l'œil rencontrait des corps nus ou transparaissant à travers les voiles. Fénelon n'hésite pas à les regarder, à se les remémorer en les décrivant, montrant qu'il s'est laissé toucher, pour un moment au moins, par le plaisir qu'elles ont suscité en lui.

Cette sensibilité à l'érotisme des corps représentés se retrouve dans ses descriptions, qui mêlent intimement esthétique et morale. Deux types de beauté sont distingués selon leur effet sur le spectateur : l'une est simple et vigoureuse, forestière ou champêtre, et le regard ou l'écriture peuvent s'attarder sur elle ; l'autre, éblouissante, évoquée en quelques touches, est trouble, molle et composée : il faut s'en détourner malgré le plaisir ressenti parce qu'elle affaiblit. La première est réalisée par l'illustre *Diane chasseresse* acquise par Henri II, désormais placée dans la Galerie des Glaces et par ses avatars : la chasseresse du *Soir*, sculptée en 1680 par Desjardins ou la *Diane* de Flamen, terminée en 1694, pour Marly.

Cette sculpture semble donner ses traits à toutes les figures de jeunes chasseresses, en particulier celle d'Atalante dans la célèbre chasse au sanglier de Calydon racontée par Ovide, qui est reprise et variée plusieurs fois dans les écrits de Fénelon : une copie en bronze en ornait aussi Fontainebleau et *La Chasse de Diane*, qui suit de près le récit des *Métamorphoses*, se

⁴⁸ Ainsi, en 1670, dans une crise de folie, le marquis de Meilleraye, légataire de Mazarin qui était grand amateur d'antiques et de peinture du Titien, mutila les fleurons de la collection de statues à coups de marteau. Brienne évoque cette crise de dévotion dans ses mémoires : *Mémoires inédits de Louis-Henri de Loménie Comte de Brienne*, [...] Paris, 1828, tome 2, p.20.

⁴⁹ Pinatel, *op. cit.*, p.48.

⁵⁰ Haskell Penny, *op. cit.*, p.54. D'après Montaiglon (*Correspondance*), I, p.343.

passé dans la forêt qui entoure ce château. Antiope est comparée à Diane et nommée par Mégare dans le manuscrit, au moment de la chasse au sanglier. Poéménis ne chasse pas, mais elle est décrite comme un « jeune Diane sortie de l'île flottante où elle naquit » et son vêtement correspond à celui de la statue. La simplicité naturelle est le seul et le plus bel ornement de ce corps de jeune fille entièrement tourné vers l'action, oublieux de son apparence : « Ses cheveux blonds étaient noués négligemment derrière sa tête ; quelques-uns échappés flottaient sur son cou au gré des vents. Elle n'avait qu'une robe légère, avec une ceinture qui la relevait un peu pour être plus en état d'agir. Sans parure, elle effaçait tout ce qu'on peut voir de plus beau et elle ne le savait pas : elle n'avait jamais songé à se regarder sur le bord des fontaines. »⁵¹ Un texte latin adressé au duc de Bourgogne, *La prédiction d'une nymphe*, évoque longuement une nymphe chasseresse, insistant sur sa vitesse, sa légèreté et sa vigueur physique. Le latin permet de décrire plus concrètement les plis du vêtement rassemblés en un nœud et flottant au dessous des seins et de montrer aussi la nudité des genoux et des jambes, sur laquelle Fénelon s'attarde, sans crainte de susciter de désirs troubles chez son élève. Pudeur et absence de mollesse féminine caractérise cette toute jeune fille, à la fois fille et garçon⁵² – dans *La Chasse de Diane*, la déesse remplit aussi à elle seule le rôle de Méléagre et Atalante – Ainsi, cette beauté complète qui ne songe à passionner aucun cœur, laisse celui la contempler en pleine possession de sa raison et de sa force : auprès d'Antiope, Télémaque domine paroles et sentiments et abat un sanglier monstrueux.

⁵¹ Fénelon, *op. cit.*, t.I, « Les aventures de Méléagris », p.244 et note 5, p.1322.

⁵² Fénelon, *Œuvres complètes*, t.VI, p. 342, *Nymphae cujusdam vaticinium* : « nuda genu, nuda lacertis [...] virgineus pudor purpureis in genis suffusus, virilis in membris vigor, nihil tenerum : artus teretes, torosi, et pleni succo, oculi vegeti » : « pudeur de vierge répandue sur les joues, vigueur masculine dans les membres, rien de tendre : attaches bien tournées, musclées et pleines de sève, les yeux vifs. »

La statue antique avait, disait-on alors, le même auteur, Léocharès, que l'*Apollon du Belvédère*, dont une [copie en bronze](#), fondue par les frères Keller, se trouvait à l'un des escaliers de gauche du Parterre du Midi. Cette statue célèbre dont l'allure a inspiré de nombreux artistes, peintres ou sculpteurs⁵³ et que Louis XIV recommande d'admirer, est la seule de Versailles à représenter Apollon en pleine action : les mèches de côté relevées en une sorte de chignon sur le haut de la tête, le regard fixé au loin dans la direction du bras tendu portant l'arc, le corps fin et élancé, tout indique, comme dans la *Diane*, le mouvement, la vigueur et la concentration sur le gibier. Or, parmi les nombreuses évocations d'Apollon dans le *Télémaque*, il en est une qui le rattache explicitement à sa sœur par la mention de la Lycie, domaine de Diane, et qui, à la différence des autres, relève sa vigueur et sa vitesse, montre les mêmes cheveux noués, tandis qu'Horace et Virgile⁵⁴, sources du passage, décrivent une chevelure répandue et flottante : « Enfin cet homme [Ulysse], voyant son vaisseau prêt, était descendu de ces rochers escarpés avec autant de vitesse et d'agilité qu'Apollon dans les forêts de Lycie, ayant noué ses cheveux blonds, passe au travers des précipices pour aller percer de ses flèches les cerfs et les sangliers. » (p. 564). Vitesse, agilité, action : il est fort possible que Fénelon ait ici songé à la sculpture de Léocharès.

Complètement opposés à ce type vigoureux, Bacchus et Vénus sont des dieux évoqués ensemble dès l'arrivée à Chypre : leur beauté apparaît à l'examen malade, minée de l'intérieur

⁵³ Notamment Nicolas Coypel. Notons également que la statue du jardin du Vatican est abondamment analysée par Audran sous le titre de *Apollon Pythien décochant ses flèches [...]* (*op. cit.*, pl. 17 à 20).

⁵⁴ A. Cahen signale Horace, *Odes*, III, IV, 62-63, mais il me semble qu'un passage de Virgile est aussi une source possible : *Enéide*, IV, 136-159.

et leurs descriptions se réfèrent aussi sans doute à des statues sculptées dans un style plus sensuel que celles de Léocharès. Le dieu du vin est décrit en ces termes sur le bouclier de Télémaque : « Bacchus y paraissait aussi, couronné de lierre, appuyé d'une main sur son thyrses et tenant de l'autre une vigne ornée de pampre et de plusieurs grappes de raisin. C'était une beauté molle, avec je ne sais quoi de noble, de passionné et de languissant: il était tel qu'il parut à la malheureuse Ariadne, lorsqu'il la trouva seule, abandonnée et abîmée dans la douleur, sur un rivage inconnu. » (livre XIII, p.222). L'étude des variantes révèle que cette description a été modifiée après-coup : au thyrses, attribut habituel du dieu⁵⁵, s'est ajoutée la vigne. Or un *Bacchus* antique était en effet exposé dans la Galerie des Glaces, qui avait bien un bras appuyé sur « un tronc d'arbre environné d'un cep de vigne »⁵⁶, mais l'autre levé et recourbé au-dessus de la tête, en une pose que le déhanchement rend encore plus langoureuse, presque féminine, en contraste avec le haut du corps musclé. Le visage a une position et une moue un peu dédaigneuse. Ces tensions qui donnent un charme troublant à cette statue correspondraient bien à l'expression elle-même un peu paradoxale de Fénelon : « avec je ne sais quoi de noble, de passionné et de languissant ». Une [copie en bronze](#) de cette statue, fondue par les frères Keller, était placée à un des escaliers donnant sur la droite du Parterre du Midi⁵⁷. Fénelon décrit précisément la main

⁵⁵ Pomey évoque la mollesse du dieu, mais il lui dénie toute noblesse, comparant ses joues enflées à des beignets, et le présente sur un char tiré par des tigres. (p.47). « nudo corpore, ore rubicundo, lascivo obtutu, gestu languidulo, mollitie fractum, vinoque madidum ; cujus inflatas genas dum aspicio, duas mihi lagenas videre videor. »

⁵⁶ Félibien, *op. cit.*, p.293, insiste sur la beauté de l'œuvre : « [Cette figure] représente Bacchus tel qu'il a toujours été dépeint par les anciens, c'est à dire avec des cheveux longs & négligés, & toutes les parties de son corps parfaitement belles. Il est couronné de pampre : Une peau de tigre lui passe en écharpe de l'épaule gauche par dessous le bras droit qui est élevé sur sa tête, & qui par cette attitude laisse voir au dessous de l'aisselle une grande partie de son corps, les muscles sont marqués avec beaucoup de science & de tendresse. Son bras gauche est appuyé sur un tronc d'arbre environné d'un cep de vigne. »

⁵⁷ Cf. *Manière de montrer les Jardins de Versailles*, p.72 et p.77. Les quatre statues de bronze qui ornaient les escaliers du Parterre du Midi ont été déplacées après 1701, et sont actuellement disposées sur la Terrasse, le long de la façade du Château.

tenant une vigne ornée de plusieurs grappes, mais il a tenu à conserver le thyrses, sur lequel il continue à appuyer sa figure imaginaire, se rappelant peut-être aussi la position générale, appuyée sur un thyrses et sur un tronc du *Poème satirique* de Chaleix Pierre Philippe de Buyster. La position en appui sur le thyrses peut encore laisser penser à un autre antique : le fameux *Vase Borghèse*, un cratère grec orné d'un cortège dyonisiaque, avec un beau Bacchus mollement déhanché qui, appuyé sur un long thyrses, tient par l'épaule Ariane jouant de la lyre. Des copies de ce chef-d'œuvre étaient disposées sur le terre-plein de Latone. Fénelon analyse la beauté de la statue comme si elle avait elle-même subi l'effet délétère que produit le vin sur les hommes ivres, « mous et abandonnés », incapables d'action et pleurant comme des femmes⁵⁸.

Le cas de Vénus est plus complexe et plus dangereux encore car son apparition donne d'abord à Télémaque une « paix et une joie profonde qui enivrait [s]on cœur » et la première description reflète l'admiration et le plaisir qu'il éprouve : « Elle avait cette éclatante beauté, cette vive jeunesse, ces grâces tendres, qui parurent en elle quand elle sortit de l'écume de l'Océan et qu'elle éblouit les yeux de Jupiter même. » Si le char évoque évidemment des références picturales, il n'est pas sûr que la peinture seule soit au fondement de cette description. Le roi ne possédait pas le tableau de Vinci et, en plus des deux antiques de la Galerie des Glaces, dont le plus beau était la *Vénus d'Arles* le parc recelait en effet plusieurs interprétations différentes du type *Médicis*, qui représente la déesse sortant de l'eau, nue ou à demi-drapée, souriante et pudique, dans une posture un peu déhanchée qui met en valeur ses formes douces et rebondies. Mais quand elle s'avance et pose sa main sur l'épaule du jeune homme, comme Bacchus sur celle d'Ariane dans la scène du vase *Borghese*, c'est peut-être encore une autre

⁵⁸ Ainsi les marins chypriotes pendant la tempête, au livre IV.

statue antique intitulée à l'époque *Vénus sortant du bain*, qui est représentée. L'invite à Télémaque, avec sourire et contact physique, se fait troublante, le jeune homme a besoin de l'arrivée de Minerve pour arriver à sortir de sa fascination. Or, dans la Galerie des Antiques, une *Minerve* était directement opposée à une statue de type *Médicis*⁵⁹. Seul, un regard jeté cette déesse, décrite dans les mêmes termes que Diane : « une beauté simple, négligée, modeste; tout était grave, vigoureux, noble, plein de force et de majesté », rappelle Télémaque à lui-même et lui révèle la « beauté molle » et la « langueur passionnée » qu'il avait remarquées sans en avoir conscience dans « le visage et la posture de Vénus ».

Ce rêve est fondé sur le récit par Xénophon d'une épreuve d'Hercule, confronté dans son adolescence au même choix entre la volupté promise par Vénus et la vertu proposée par Minerve⁶⁰ mais, chez Xénophon, Vénus arrive en second, dans une parure très voyante et composée, avec un souci évident de plaire et le combat entre les divinités est surtout verbal : plus que deux genres de beauté, ce sont deux genres de vie qui s'affrontent. La beauté de la déesse ici est réelle et si puissante qu'elle aveugle et enlève le désir de résister. C'est la beauté des femmes de Chypre : masquée par l'« humeur enjouée et folâtre » qu'elle génère, son « poison flatteur » pénètre le corps et seule la vraie joie éprouvée à la vue de Mentor fera comprendre à Télémaque l'importance danger couru ainsi que la seule protection efficace : s'en détourner à temps.

⁵⁹ D'après le manuscrit de dame Jourdain, *Remarques historiques sur les figures, Termes et Vases, qui ornent les Jardins du Parc de Versailles avec l'Explication des Simboles qui les accompagnent, Présentées à son Altesse Serenissime Madame la Princesse de Conty Doüairiere par sa tres humble, tres soumise, et tres obligée servante Jourdain, le 3 Janvier 1695, Arsenal ms. Fr. 2546 sciences et arts 217 quater, p. 99* : « Une Venus de Medicis vis a vis une Minerve ».

⁶⁰ A. Cahen ne signale pas cette source possible, mais elle me paraît assurée. Cartari mentionne ce texte de Xénophon Cf. Cartari, *Imagines deorum, qui ab Antiquis colebantur [...], Lugduni, [...], M.C.LXXXI, p.247.*

Pourtant, contenue dans les limites que lui a fixées le maître des dieux, la puissance de Vénus est admise et louée sans réserve : Jupiter reconnaît ce pouvoir en souriant et peut-être la [Vénus du Miroir d'eau](#) est-elle encore à l'origine du beau geste un peu mystérieux que Fénelon fait accomplir à Vénus après le compliment et le baiser qu'elle a reçu de son père : « la déesse ne put s'empêcher d'être sensible à cette caresse du plus grand des dieux: malgré ses larmes et sa douleur, on vit la joie se répandre sur son visage; elle baissa son voile pour cacher la rougeur de ses joues et l'embarras où elle se trouvait. » (p. 276). De fait, si la « joie folâtre » de l'amour est un danger pour qui est promis à de hautes destinées comme le fils d'Ulysse, elle constitue l'existence des petites divinités de la nature que sont faunes, satyres, nymphes ou naïades, et elle est bienvenue parmi le peuple paysan d'Oasis ou de Salente réformée, dont le rôle est de croître et se multiplier dans les campagnes fécondées par leur travail : « On n'entendait plus que des cris de joie, que les chansons des bergers et des laboureurs qui célébraient leurs hyménées. On aurait cru voir le dieu Pan avec une foule de Satyres et de Faunes mêlés parmi les Nymphes et dansant, au son de la flûte, à l'ombre des bois. Tout était tranquille et riant; mais la joie était modérée, et les plaisirs ne servaient qu'à délasser des longs travaux: ils en étaient plus vifs et plus purs. » (p. 350). Les bois du *Télémaque* s'animent par moments de génies sylvestres et aquatiques qui s'ébattent gaiement, insufflant force de vie à des métonymies mythologiques souvent au bord de prendre corps.

Davantage que la peinture, la sculpture se prête aux fantasmes d'animation. C'est dans le *Télémaque* un critère pour discerner la valeur d'une statue : la Minerve sculptée par Philoclès est d'autant frappante « qu'on aurait pu croire qu'elle allait marcher. » Cette impression de mouvement

prêt à éclore devait encore être renforcée dans les parcs royaux par l'exposition des marbres en plein air, à l'ombre de feuillage agités par le vent, sous la lumière du soleil. À Versailles, les eaux distribuées avec habileté se répandaient en multiples ruisseaux et jets jaillissants, les bosquets tracés dans la forêt primitive gardaient des arbres anciens qui donnaient au parc un aspect sauvage et agreste souvent remarqué dans les descriptions. Une multitude de faunes et de satyres de marbre [souriaient](#), [dansaient](#) ou [jouaient de la flûte](#), sous le regard perpétuellement tendre de nymphes porteuses de [fleurs](#) et de [fruits](#). Des [chasseresses](#) menaçaient éternellement [des fauves toujours furieux](#). Sous la plume de Fénelon, la *Diane* de Fontainebleau ou la *Nymphe chasseresse* du texte latin ont pris vie et ne sont plus présentées comme des œuvres d'art. Le *Télémaque* abonde à mon sens de ces animations cachées de statues connues : comme Amphitrite devant le bateau syrien, les divinités antiques s'y laissent directement apercevoir des hommes. Cette mise en mouvement par l'écriture d'œuvres regardées avec le duc de Bourgogne et suffisamment renommées pour être reconnues d'un large public rattachait l'histoire racontée à des images vécues tout en garantissant l'authenticité de la vision antique, plus concrète et persuasive. Imitation verbale d'un art représentant les divinités antiques dont on supposait alors qu'elles figuraient les forces naturelles, cette animation poétique des statues de Versailles retrouve aussi le sens originel de la mythologie des Anciens selon Fénelon : animation poétique de créatures inanimées par des artistes qui percevaient « le dessein du Créateur, qui fait tout en elles » : « l'âme de l'univers »⁶¹.

⁶¹ *Démonstration de l'existence de Dieu*, p. 592. « Ce qu'on appelle même l'art des hommes n'est qu'une faible imitation du grand art qu'on nomme les lois de la nature [...] Faut-il donc s'étonner si les poètes ont animé tout l'univers [...] La poésie n'a fait qu'attribuer aux créatures inanimées le dessein du Créateur, qui fait tout en elles. [...] Chez eux [les Païens] les fleuves ont été des dieux, et les fontaines des naïades : les bois et les montagnes ont eu leurs divinités particulières : les fleurs ont eu Flore, et les fruits Pomone. Plus on contemple sans prévention toute la nature, plus on y découvre partout un fonds inépuisable de sagesse, qui est comme l'âme de l'univers. » Merci à François Trémoilières de son indication.

