



Galleries picturales, galleries littéraires : imitation et transposition de modèles dans *Les Peintures morales* (1640-1643) et *La Galerie des femmes fortes* (1647) du père Pierre Le Moyne

- Catherine Pascal

Si le frontispice gravé en 1640 par Grégoire Huret pour le premier volume des *Peintures morales*, par ailleurs repris trois ans plus tard dans le deuxième¹, renvoie à la « galerie » de tableaux inventée par Pierre Le Moyne, jusqu'à reproduire très visiblement pour le lecteur les deux premières gravures insérées dans le recueil, en l'occurrence celles représentant Annibal et Andromède, il n'en évoque pas moins une réalité architecturale fort répandue à l'époque dans les palais royaux, princiers et aristocratiques. Occupant la majeure partie de l'image, se déploie en effet « un passage couvert, de plain-pied, donnant (...) à l'extérieur, (...) étroit relativement à sa longueur mais décoré avec une certaine richesse »². Si elle remplit encore sa fonction

¹ Pierre Le Moyne, *Les Peintures morales, où les passions sont représentées par Tableaux, par Caractères, et par Questions nouvelles et curieuses*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1640, tome I, 802 pages / *Les Peintures morales, 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 Chrestienne sont expliquées*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1643, tome II, 907 pages. Ces ouvrages sont respectivement dédiés à Henri de Mesmes, président du Parlement de Paris, et à Nicolas de Bailleul, chancelier de la reine et surintendant des finances. Toutes nos citations seront extraites de ces éditions *priniceps* et, hormis les dissimulations i/j et u/v, respecteront l'orthographe et la ponctuation originales.

² Nous empruntons cette définition de la « galerie », de manière bien anachronique, nous l'avouons humblement, à Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bancé, 1863, tome 6, p. 8. Pour être tout à fait complète et envisager de la sorte les différents types de « galerie » auxquels nous allons faire allusion dans la suite de notre article, il convient de signaler que ce « passage couvert » peut également « donn[er] à l'intérieur, serv[ir] de

initiale de « communication »³ en permettant d'accéder au vaste palais que l'on distingue au loin, cette galerie aux proportions impressionnantes⁴ et largement ajourée se veut ostensiblement un témoignage de grandeur et de magnificence, qui se décèle à la fois dans l'architecture puissante des pilastres cannelés qui la soutiennent, dans les sculptures qui en dominent les corniches, et dans les peintures de vastes dimensions, elles-mêmes surmontées de médaillons, qui en ornent les murs. Un « *bel composto* » (un « beau mélange ») qui se lit comme une éclatante et superbe exaltation de la complémentarité des trois arts majeurs de l'« *arte del disegno* » distingués par les académies italiennes au XVIe siècle ; mais également une vitrine du luxe, qui consacre la vocation nouvelle de cet espace, désormais souvent dédié à l'exposition des collections du propriétaire, preuves tout à la fois de son goût et de sa puissance⁵.

communication d'un lieu à un autre, de circulation aux différents étages d'un édifice ». S'il distingue les « galeries de service » et les « galeries promenoirs » dans les châteaux et palais, Viollet-le-Duc fait des secondes une amplification des premières, tant du point de vue architectural — on en augmenta la largeur — que du point de vue décoratif — « on les enrichit de peintures, de sculptures, on les garnit de bancs ». Cette évolution, amorcée selon lui au XVe siècle, date à laquelle la « galerie » se substitua fort souvent à la « grande salle » médiévale, s'accomplira pleinement au XVIe siècle, comme l'attestent les exemples des châteaux de Blois et de Fontainebleau (*Ibid.*, p. 19).

³ Selon Sebastiano Serlio, dénommer « galerie » le passage étroit et long servant de liaison entre différentes parties d'une demeure semble d'ailleurs une spécificité française : un « luogo da passagiare che in Francia si dice galeria » (*Sebastiani Serlii Bononiensis Architecturæ liber septimus [...]*, Francofurti ad Mœnum, ex offa typa A. Wecheli, 1575, p. 56). La traduction latine, en regard, donne pour correspondant le mot « *ambulacrum* » (i.e « promenoir »), ce qui souligne, une nouvelle fois, l'évolution de la fonction de cet espace au cours des siècles.

⁴ « [...] tant plus les galeries sont longues, tant plus sont-elles trouvées belles en France », soutient ainsi Louis Savot dans *L'Architecture française des bastimens particuliers*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1624, chapitre XVII : « Des Galeries, Armureries, et Librairies », p. 93. En témoigneraient « la Petite Galerie », désormais connue sous le nom de « galerie d'Apollon » depuis sa redécoration par Charles Le Brun en 1663 à la suite d'un incendie, et « la Grande Galerie » dite « du Bord-de-l'Eau ». Si l'on en croit l'architecte Jacques Androuet du Cerceau (voir *Le premier volume des plus excellents bastiments de France ; Auquel sont designez les plans de quinze bastiments, et de leur contenu : ensemble les elevations et singularitez d'un chascun*, Paris, pour le dit Jacques Androuet, du Cerceau, 1576, « Le Chasteau du Louvre », n. p. [i.e p. 3]), le projet de ces galeries, finalement mis en œuvre par Henri IV à partir de 1595, aurait été initié par Catherine de Médicis pour relier le château médiéval du Louvre au palais des Tuileries, distant de près de... 450 mètres ! A ce sujet, voir en particulier *La Galerie d'Apollon au palais du Louvre*, sous la direction de G. Bresc-Bautier, Gallimard, Musée du Louvre, 2004.

⁵ Entre espace privé et espace public, réduit à un usage purement fonctionnel de liaison ou, au contraire, propice à l'*otium* et à la déambulation, quand il n'est pas pensé comme un lieu d'apparat, se signalant alors par la somptuosité de sa décoration, le phénomène de la « galerie » recouvre donc aux XVIe et XVIIe siècles des réalités extrêmement diverses. Envisageant les différentes formes de « galerie » dans son ouvrage *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* (Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1676, p. 605), André Félibien assimile ainsi « la galerie d'une maison que l'on orne de Tableaux et de Statues » à « ce que les Anciens nommoient Pinacotheca ».

« Symbole de la civilisation de la Renaissance »⁶ et tout particulièrement de l'attrait pour les œuvres d'art de la cour raffinée des Valois, comme le confirme l'illustre galerie François 1er du château de Fontainebleau⁷, dont la gravure d'Abraham Bosse dans *La Pucelle ou La France délivrée* perpétue encore le prestige en 1656, plus d'un siècle après sa réalisation, cet espace d'apparat va en effet, au XVIIe siècle, agrémente non seulement les résidences royales, dans une perspective souvent politique d'exaltation de la monarchie, mais également les palais des ministres et autres grands commis du royaume, désireux d'imiter le roi, ainsi que les riches demeures des « curieux »⁸ parisiens qui, se piquant de plus en plus d'être fins collectionneurs, confient la décoration de leur(s) galerie(s) aux artistes (français ou étrangers) les plus renommés du moment.

S'inspirant de cette réalité architecturale, de nombreux recueils, généralement luxueusement illustrés, à l'instar de la magnifique édition que donne en 1614 Artus Thomas de la traduction par Blaise de Vigenère des *Images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrate*⁹, s'attachent alors à « donner à voir »¹⁰, en vers ou en prose, des collections, réelles ou imaginaires, à cette société mondaine éprise d'art¹¹.

⁶ R. Crescenzo, *Peintures d'instruction : la postérité littéraire des « Images » de Philostrate en France, de Blaise de Vigenère à l'âge classique*, Genève, Droz, 1999, p. 194.

⁷ Située au premier étage d'une aile construite en 1528 pour relier l'appartement du roi à la chapelle de la Trinité, cette galerie, longue de 64 mètres et large de 6, fut décorée, sous la direction du peintre florentin Rosso, entre 1533 et 1539 (pour la complexité de sa décoration, voir en particulier la *Revue de l'Art*, n° 16-17, 1972). Mais il convient néanmoins de lui associer la galerie d'Ulysse, longue de plus de 150 mètres pour une largeur de 6, très célèbre aux XVIe et XVIIe siècles pour son décor intérieur exécuté à partir de 1545 par Le Primatice, ultérieurement aidé par Nicolò dell'Abate, et démolie au XVIIIe siècle. Pour la reconstitution du système décoratif, sa disposition et son organisation sur les murs et sur la voûte, et pour l'interprétation moralisante de ce programme iconographique, voir S. Béguin, J. Guillaume et A. Rey, *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, PUF, 1985.

⁸ Voir A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle – Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, « Champs », 2005.

⁹ Pour juger de l'importance de la traduction de l'ouvrage de Philostrate, qui est l'objet de nombreuses rééditions jusqu'en 1637, et de sa « postérité littéraire », il convient de se reporter à la préface de l'édition critique qu'en a donnée Françoise Graziani, *Les Images ou Tableaux de platte-peinture*, Paris, Honoré Champion, 1995, 2 volumes, ainsi qu'à la synthèse de Richard Crescenzo (voir *supra* n. 6).

¹⁰ Nous nous permettons d'emprunter à Olivia Rosenthal le titre de son ouvrage : *Donner à voir : écritures de l'image dans l'art de poésie au XVIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995.

¹¹ Citons pour exemples, au XVIIe siècle, Giambattista Marino, *La Galeria del cavalier Marino, distinta in Pitture e Sculture* (Venetia, Ciotti, 1620), qui inspire Georges de Scudéry pour son propre *Cabinet* (Paris, Augustin Courbé, 1646), recueil de 110 poèmes décrivant, interprétant et jugeant autant de tableaux, réels ou fictifs (édition critique établie et commentée par C. Biet et D. Moncond'huy, Paris, Klincksieck, 1991). Pierre Le Moyne publiera lui aussi en 1650 son *Cabinet de peintures*, dans *Les Poésies du Père Pierre Le Moyne* (Paris, Augustin Courbé) ; une deuxième version, remaniée et complétée, paraîtra en 1671 dans *Les Œuvres poétiques du Père Pierre Le Moyne* (Paris, Jolly et Bernard). Notons que certaines pièces figuraient déjà dans *Les Peintures morales* et dans *La Gallerie des femmes fortes*. Voir C. Biet,

Parallèlement se développe, durant le premier dix-septième siècle, une vogue des « livres-galeries », organisant en listes ou en séries plus ou moins longues une matière héroïque empruntée à la fable, à l'histoire ancienne ou moderne, sainte ou profane, voire à la littérature épique, à destination de ce public choisi des « honnestes gens »¹².

De fait, par leurs titres mêmes, *Les Peintures morales* et *La Galerie des femmes fortes*¹³ du père Le Moyne s'inscrivent parfaitement dans cette tradition littéraire et mondaine où, sous la plume des religieux, et surtout des Jésuites, l'image, et plus généralement la « peinture », *a fortiori* quand celle-ci est « sacrée » ou « spirituelle »¹⁴, participe du processus de persuasion et d'édification chrétienne. Certes, l'on ne saurait nier que c'est cette recherche constante d'efficacité qui, dans le contexte post-tridentin, pousse le Jésuite à expérimenter d'une œuvre à l'autre de nouvelles combinaisons, à innover en « ajout[ant] la Poésie à la Peinture »¹⁵ : après tout, pourquoi ne serait-il pas « permis à la Verité et à la Vertu de se parer honnestement pour se faire aymer »¹⁶ ? Pas plus que l'on ne saurait nier que les diverses modalités de

« Rendre le visible lisible pour la plus grande gloire de Dieu. La pédagogie jésuite face à la peinture et à la poésie : *Le Cabinet de peintures* (1650-1671) du Père Pierre Le Moyne », *La Licorne* n° 23, « Lisible / Visible : problématiques », 1992, pp. 31-54.

¹² Signalons, à titre d'exemples, *Le Théâtre françois des seigneurs et des dames illustres, divisé en deux parties, avec le Manuel de l'Homme sage et le Tableau de la Dame chrétienne*, du père François Dinet (Paris, Nicolas et Jean de La Coste, 1642) ; *La Galerie ou les Tableaux des Dames illustres* (Paris, Gervais Clousier, 1642), traduction française, par François de Grenaille, de *La Galeria delle donne celebri* de Francesco Pona, publié en 1641 ; *La Femme héroïque ou les Héroïnes comparées avec les héros en toute sorte de vertus* du père Jacques du Bosc (Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1645) ; les deux volumes des *Femmes illustres ou les Harangues héroïques de Monsieur de Scudéry* (Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1642 et 1644) ; les « galeries » de « Monarques et de Princes », de « Reynes et de Dames », de « Cavaliers », d'« Hommes d'État » et d'« Hommes de Dieu » qui constituent le deuxième volume de l'édition remaniée de *La Cour sainte* du père Nicolas Caussin (Paris, Claude Sonnius et Denis Bechet, 1647).

¹³ Pierre Le Moyne, *La Galerie des femmes fortes*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647. L'ouvrage est dédié à la reine régente, Anne d'Autriche. Toutes nos citations seront toutefois empruntées à l'édition parue en 1665, chez la Compagnie des Marchands Libraires du Palais.

¹⁴ En référence aux titres de deux ouvrages du père Louis Richeome : *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-anguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie* (Paris, Laurent Sonnius, 1601) ; *Peinture spirituelle ou l'Art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutère* (Lyon, Pierre Rigaud, 1611). Pour une analyse détaillée de cet ouvrage, voir R. Dekoninck, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 2005, pp. 67-81, et R. Crescenzo, *Peintures d'instruction : la postérité littéraire des « Images » de Philostrate en France, de Blaise de Vigenère à l'âge classique*, *Op. cit.*, pp. 236-238.

¹⁵ *Les Peintures morales*, *Op. cit.*, tome I, « Advertissement nécessaire à l'instruction du Lecteur », non paginé.

¹⁶ *Ibid.*

ce face à face de la « Poésie » et de la « Peinture »¹⁷ ne soient révélatrices, chez cet héritier tout à la fois de Philostrate, de Richeome et de Marino, d'une réflexion sur les pouvoirs respectifs de la « peinture muette » et de la « peinture parlante » à exprimer les passions et, par suite, de la conscience aiguë à ne plus seulement « donner à voir » mais bel et bien « apprendre à voir » aux mondains afin, en transcendant leur plaisir visuel et esthétique, de leur faire découvrir « le sens caché »¹⁸ des tableaux. Mais, comme le remarque fort justement Anne Mantero, puisque, « sous la plume de Le Moyne, tout est peinture »¹⁹, nous voudrions envisager comment *Les Peintures morales* et *La Galerie des femmes fortes* reflètent tout simplement le goût de ce poète-artiste pour la peinture — le terme étant entendu ici dans son sens concret²⁰ — et l'architecture de son temps, un goût qu'il partage avec ses lecteurs mondains au point de chercher à mettre lui aussi en valeur ses « tableaux », plastiques ou poétiques, dans cet écrin prestigieux qu'est, à l'époque, une galerie. Il nous semble en effet que le choix de ce mode de composition pourrait avoir été influencé par certains modèles architecturaux tout comme celui des « sujets » pourrait être lié aux transformations des programmes décoratifs des galeries au XVIIe siècle,

¹⁷ Sur cet aspect, nous renvoyons aux ouvrages de R. Dekoninck et R. Crescenzo déjà cités, respectivement pp. 82-88 et 250-260, ainsi qu'aux articles de D. Kuizenga, « *Mixed Media: Word and Image in Les Peintures morales* », dans *Word and Image*, edited by David Lee Rubin, Charlottesville, Rookwood Press, 1994, pp. 76-89 ; M. Vincent, « *Eklepbrasis and the Poetics of the Veil: Le Moyne's 'Actéon' and La Fontaine's 'Le Tableau'* », *Ibid.*, pp. 90-112 ; A. Mantero, « La Galerie d'Ampèle : description et narration dans les *Peintures poétiques* du père Le Moyne », *XVIIe siècle*, n° 155 (avril-juin 1987), pp. 133-154 ; *Ibid.*, « Les Arts réunis dans *Les Peintures morales* et *La Galerie des femmes fortes* du père Le Moyne », dans *Le Dialogue des arts. Littérature et peinture du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, Lyon, CEDIC n° 18, 2001, pp. 223-249.

¹⁸ Titre d'un ouvrage de Patrick de Rynck, *Le Sens caché de la peinture : leçons des maîtres anciens – XVIe-XVIIIe siècle*, Gand-Amsterdam, Ludion, 2004.

¹⁹ A. Mantero, « Les Arts réunis dans *Les Peintures morales* et *La Galerie des femmes fortes* du père Le Moyne », art. cit., p. 223.

²⁰ Le père Le Moyne semble en particulier apprécier Nicolas Poussin, si l'on en croit le sonnet qu'il compose pour célébrer « *Saint François-Xavier ressuscitant un mort* », tableau du maître-autel de l'église Saint François-Xavier du noviciat des Jésuites que François Sublet de Noyers a fait peindre à l'artiste peu après son retour à Paris en 1641. Dans *La Galerie des femmes fortes*, il rend également hommage à Claude Vignon, qui a dessiné les héroïnes : « Du pinceau de Vignon vous estes animées / Et tout ce qu'il anime est exempt de mourir » (*Op. cit.*, « Les fortes Romaines », *Clélie*, p. 252). Enfin, dans son *Cabinet de peintures*, outre Nicolas Poussin et Claude Vignon, sont évoqués Guido Reni, dit Le Guide, Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin ou le Josépin, Véronèse, Le Juste (ou Juste d'Egmont), Claude Deruet, Pierre Mignard, Philippe de Champaigne et Louis XIII, dont on sait qu'il sollicita Simon Vouet, alors premier peintre du roi, pour lui donner des leçons de pastel.

tous ces éléments référentiels étant aisément identifiables par les « Magnifiques »²¹ à qui sont destinés les recueils.

De fait, nous nous attacherons, au cours de cette étude, à examiner « l'art » de la galerie chez Pierre Le Moyne, une galerie dont le principe constitutif repose sur le concept de « suite » ou de « série » sinon illustrées du moins toujours illustratives, mais où ce processus de « répétition », entre « reprise », « imitation » et « transposition » de sources ou de modèles, se décline sous des formes variées d'un ouvrage à l'autre ou au sein d'un même ouvrage. Toutefois, qu'elle touche la structure ou le programme iconographique, cette diversité est toujours conçue par le Jésuite à des fins pédagogiques si bien qu'il ne nous paraît pas incongru de parler d'une « rhétorique de la galerie ». C'est la raison pour laquelle, après une brève description de ces recueils, nous avons choisi d'en aborder l'analyse selon deux des grandes parties du discours, en l'occurrence l'« *inventio* » et la « *dispositio* ».

Brève description des recueils

Les Peintures morales (1640-1643)

A l'heure où le père Le Moyne publie ses *Peintures morales*, le « Sujet general » n'en était pas neuf, comme il le reconnaît d'ailleurs bien volontiers dans l'« Advertissement nécessaire à l'instruction du Lecteur »²². *Les Peintures morales* consistent en effet en une véritable « Doctrine des Passions », objet du premier tome, paru en 1640, et particulièrement de la plus « souveraine » d'entre elles, l'amour, envisagé sous sa forme « naturelle », c'est-à-dire humaine, aussi bien que « divine », la plus parfaite, dans le deuxième tome, publié en 1643. Mais quand bien même cette « Matière auroit esté employée toute entiere, elle n'en seroit pas pourtant devenue incapable de nouvelles formes »²³. Et le Jésuite de récuser à l'avance toute critique de « vieux matériaux replastrez » ou de « peintures relavées » pour au contraire

²¹ Le poète Eranthe, l'un des personnages principaux des *Peintures morales*, évoque « les Cabinets des Curieux, (...) les Galleries et toutes les Sales des Magnifiques » (*Op. cit.*, tome I, livre I : « De la Nature des Passions », chapitre III : *Du Sujet et de la Forme des Peintures suivantes*, p. 49).

²² Parmi les plus récents, citons le *Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets* de Nicolas Coeffeteau, imprimé plusieurs fois depuis 1620, *Les Caractères des passions* (1640-1662) de Marin Cureau de La Chambre, et le troisième volume de *La Cour sainte* du Jésuite Nicolas Caussin, intitulé *De l'Empire de la raison sur les passions*, publié en 1636 et réédité en 1640.

²³ *Les Peintures morales*, *Op. cit.*, tome I, « Advertissement nécessaire à l'instruction du Lecteur », non paginé.

revendiquer fièrement l'architecture de son projet, au cœur duquel il place les destinataires de son livre :

Si j'avois basti un Temple en cet Ouvrage, les Libertins et les Impies, qui ne vont à l'Eglise que par force, le laisseroient pour les Devots : Si j'avois erigé une Academie, il ne s'y presenteroit que des Philosophes : mais ayant fait une Galerie de Peintures, la Curiosité y amenera des Devots et des Libertins, des Docteurs et des Cavaliers, des Philosophes et des Femmes²⁴.

Cette « galerie », c'est celle que s'est fait construire Ampèle, l'un des personnages fictifs du récit-cadre. Le traité du père Le Moyne prend effectivement la forme d'une conversation à la campagne entre amis pressant l'un d'eux, le poète Eranthe, de leur dévoiler les textes en vers sur les passions qu'il a depuis longtemps composés, en vue de servir de programme iconographique à la galerie d'Ampèle, celle-là même représentée par le frontispice²⁵. Le titre de *Peintures morales* se justifie donc d'abord par l'association d'une gravure pleine page (au nombre de quatre dans le tome I et de trois dans le tome II²⁶) à un poème plus ou moins descriptif, l'un comme l'autre désignés par le terme de « Peintures » ou de « Tableaux »²⁷. Toutes ces « peintures » sont en outre précédées d'un commentaire (explicatif et/ou descriptif) en prose. Mais, dans le deuxième volume, Eranthe entraîne ses amis dans un voyage au pays « nouvellement découvert » d'Erotie, « Pays de l'Amour Honneste »²⁸, où, sur l'Isle de Pureté, ils vont découvrir un temple, « dédié à l'Amitié parfaite », dans lequel se trouvent « deux galeries de peintures, qui tiennent toute la longueur de l'édifice, et

²⁴ *Ibid.*

²⁵ « Il y a deux ans que je le poursuis », affirme ainsi Ampèle, « pour avoir les Peintures que vous sçavez qu'il a faites en Vers sur les Passions humaines ; je luy ai montré cent fois dans ma nouvelle Galerie les places qui les attendent ; je luy ai cent fois offert de choisir tel Peintre qu'il voudroit pour y travailler, afin que de si beaux Originaux n'eussent point de mauvaises Copies qui les deshonorassent » (*Les Peintures morales, Op. cit.*, tome I, livre I : « De la Nature des Passions », Avant-Propos : *Du Dessein de cet Ouvrage, et des loüanges de la Campagne où il a esté fait*, p. 34).

²⁶ Gravures du tome I : « Annibal » (p. 62) ; « Andromède » (p. 90) ; « Le Feu » (p. 248) ; « Actéon » (p. 488) / Gravures du tome II : « Lays déchirée » (p. 320) ; « L'Isle de Pureté » (p. 392) ; « Les Fidèles Morts » (p. 464).

²⁷ « Les Tableaux sont des Poèmes où je descriis les Peintures de quelques Histoires memorables, par lesquelles les Passions sont representées. De ces Histoires les unes sont anciennes et veritables, comme l'Annibal, la Laïs, l'Aggée, et la Semiramis ; les autres sont feintes et anciennes, comme le Feu ou le Promethée, et l'Acteon : l'Isle et le Cimetiere des Amans sont de ma pure invention ; et quant à l'Andromede, le sujet en est veritablement ancien et connu » (*Les Peintures morales, Op. cit.*, tome I, « Advertissement necessaire à l'instruction du Lecteur », non paginé).

²⁸ *Les Peintures morales, Op. cit.*, tome II, livre III : « Les Caractères des Cinq Amours », chapitre III : *Les Caractères de l'Amour Spirituel*, section II : L'Erotie, p. 374.

lui font de part et d'autre deux ailes égales »²⁹. Consacrées, pour l'une, à « *l'Amour d'amitié* » et, pour l'autre, à « *l'Amour conjugal* », toutes deux sont composées de six « Peintures » ou « Tableaux »³⁰ illustrant ces passions à partir d'« exemples » puisés dans la Bible, l'histoire ou la fable³¹. Mais celles de la première galerie ne font l'objet que d'une description en prose, parfois augmentée d'un récit de vie, tandis que celles de la deuxième galerie joignent systématiquement à cette description en prose un voire deux sonnets. Surtout, il est à remarquer le caractère singulier de la sixième et dernière « peinture » de cette seconde galerie, produit de « diverses Histoires, qui font un Corps de Tableau, par la liaison que le peintre leur a donnée »³². Son sujet ? Le Temple des « Fidèles Morts ». Ses « histoires » ? Celles, entre autres, de Tiberius Gracchus et Cornélie, de Marcus Plautius et Horestilla, d'Hypsicratée et Mithridate, de Porcie et Brutus..., sans compter « ces Amans d'éternelle memoire »³³ que « le pinceau n'a pû représenter » et qu'« il a laiss[és] à la Poesie »³⁴ : Alcyoné et Céyx, Pyrame et Thisbé, Didon et Sichée ou encore l'incomparable Félice, *alias* Marie-Félice des Ursins, veuve inconsolable du duc Henri de Montmorency, décapité à Toulouse en 1632, dont 37 dizains d'octosyllabes exaltent « la Pudeur, la Fidélité et la Constance »³⁵. Et Eranthe de montrer précisément à ses amis le « dessein » de ce mausolée, « cimetière commun des Maris et des Femmes que l'Amour conjugal a rendus célèbres »³⁶, tandis que la gravure de Grégoire Huret l'offre matériellement en même temps au regard du lecteur qui distingue, à l'entrée, la présence des statues perpétuant le souvenir des fidèles amants...

²⁹ *Ibid.*, chapitre IV : *Les Peintures des Parfaits Amys*, respectivement pp. 410 et 411.

³⁰ A l'instar de ce que feront, quelques années plus tard, en 1654, Georges de Scudéry, dans le livre III de son *Alaric* où le héros, visitant un « palais enchanté », découvre dans une chambre « Six Tableaux excellens » représentant les amours de dieux ou de héros (*Alaric, ou Rome vaincue*, Paris, Augustin Courbé, 1654, livre III, pp. 106-114), et Antoine Godeau, dans le livre II de son *Saint Paul*, où Plautile a orné les murs du palais de ses ancêtres de six « tableaux dont le sujet pieux / Instruit l'entendement en amusant les yeux » (*Saint Paul, poeme chrestien*, Paris, Pierre Le Petit, 1654, livre second, pp. 34-38).

³¹ *Les Peintures morales, Op. cit.*, tome II, livre III : « Les Caractères des Cinq Amours », chapitre IV : *Les Peintures des Parfaits Amys*, section I : Exemples de l'Amitié Parfaite tirez de l'Histoire et representez en six Tableaux : 1. Harmodius et Aristogiton / 2. Eutidique et Damon / 3. Dindamis / 4. Ramasez et Rostolane / 5. David et Jonathas / 6. Eudoxe et Irene (pp. 409-440) — Section II : Exemples de l'Amour conjugal, representez en six Peintures : 1. Orphée / 2. Artémise / 3. Panthée et Abradatas / 4. Camma / 5. Sénèque et Pauline / 6. Diverses Histoires (pp. 440-488).

³² *Ibid.*, p. 459.

³³ *Ibid.*, p. 465

³⁴ *Ibid.*, p. 463.

³⁵ *Ibid.*, p. 460.

³⁶ *Ibid.*

La Galerie des femmes fortes (1647)

Le programme que se fixe le père Le Moyne dans la « Préface » de *La Galerie des femmes fortes* s'inscrit dans la droite ligne de celui évoqué dans les textes liminaires des *Peintures morales* : « Faire des Leçons de vertu un peu moins seches et moins austères que celles qui sont faites dans les Livres de dévotion »³⁷. En d'autres termes, il s'agit à nouveau de « faire passer l'Utile sous la couleur de l'Agreable »³⁸. Mais le public mixte visé par *Les Peintures morales* se restreint dans ce cas aux seules femmes à qui il faut « faire prendre en grains et par gouttes le pur esprit de la Philosophie chrestienne, (...) qu'elles ne prennent qu'avec degoust dans les livres, ou (*sic*) il est sans assaisonnement et en masse »³⁹. Le Jésuite va ici renoncer à cette « Scene civile et serieuse, où [était] representée la conversation des Honnestes Gens »⁴⁰ et qui, servant de liaison entre les « Discours purement Speculatifs, les Tableaux et les Caractères »⁴¹, assurait et la cohésion interne des deux volumes des *Peintures morales* et la continuité de l'un à l'autre. Il opte en effet pour la linéarité d'une galerie de peintures, en apparence diamétralement opposée à la composition en arborescence de son précédent ouvrage, recréant par là même dans l'espace textuel, rythmé par l'insertion régulière de vingt gravures pleine page, la déambulation d'un visiteur allant de tableau en tableau et s'arrêtant pour contempler chacun d'eux. Mais, prenant en compte le public spécifique de cette œuvre, précisément pour éviter cet effet de « masse », né de la juxtaposition de l'image et d'un long commentaire à visée descriptive et didactique, il va morceler le texte pour instiller à dose homéopathique dans l'esprit de ses lectrices les préceptes moraux, vantant une fois de plus dans la « Preface » l'originalité et les « agrements » de cette « nouvelle forme » qui, associant Peinture, Poésie, Histoire et Philosophie, « sçait ajoüster le lustre à la force et donner de la grace et de la dignité au solide »⁴².

³⁷ *La Galerie des femmes fortes*, *Op. cit.*, « Préface », non paginée.

³⁸ *Ibid.* Dans la « Préface » du deuxième volume des *Peintures morales*, le père Le Moyne ne disait pas autre chose : « [...] je confesse que j'ay visé autant que j'ay pû, à ce point si delicat et si difficile, où tous les Escrivains recherchent le melange de l'Utile et de l'Agreable » (*Op. cit.*, tome II, « Préface du dessein et du bon usage de ce livre », non paginée).

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Les Peintures morales*, *Op. cit.*, tome I, « Advertissement necessaire à l'instruction du Lecteur », non paginé.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *La Galerie des femmes fortes*, *Op. cit.*, « Préface », non paginée.

Chacun des vingt chapitres de l'ouvrage, dédié à une « femme forte », va ainsi respecter un ordonnancement rigoureux, qui voit se succéder *ne varietur* des éléments dont les fonctions clairement définies par l'auteur lui-même convergent vers un unique but : l'instruction morale des destinataires. L'on trouve ainsi successivement :

- une gravure pleine page inaugurale gravée conjointement par Gilles Rousselet (pour la figure monumentale au premier plan) et Abraham Bosse (pour la scène de l'arrière-plan), d'après des dessins de Claude Vignon⁴³ ;

- une « Peinture », qui n'est pas « du simple dehors, comme celles de Philostrate, qui s'est contenté de dire ce qui se voyoit ; et de copier les traits du pinceau, des traits de sa plume. Elle est principalement de l'intérieur et de cette partie secrète, qui ne peut estre veüe ny exprimée que des Philosophes » ;

- un « Sonnet », qui est « un autre Tableau fait en petit »⁴⁴ ;

- un « Eloge historique », où « est abregée la vie de l'Héroïne, qui sert de sujet à la peinture » ;

- une « Reflexion morale », où le Jésuite « fait remarquer ce qu'il y a de plus utile et de plus instructif dans l'exemple qui a précédé » ;

- une « Question morale », « à l'avantage de la Vertu, et à l'édification des femmes » ;

- un « Exemple » moderne, « afin qu'estant veü de prez, il fasse plus d'impression et agisse avec plus de force »⁴⁵.

De l'*inventio* ou du choix des exemples

L'analyse comparée des deux ouvrages sur le plan de l'*inventio*, c'est-à-dire du choix des exemples, obéit à un double principe de « reprise » et de « recentrage ».

⁴³ Nous proposons ici l'une de ces gravures, en l'occurrence celle représentant la Juive Mariamne. Au premier plan, Gilles Rousselet a représenté une reine à l'allure majestueuse et richement parée de ses attributs (le diadème et le sceptre) tandis qu'en fond Abraham Bosse a gravé son supplice sous les yeux de son époux Hérode. L'intégralité de la série des « Femmes fortes » est reproduite dans l'ouvrage de Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon – 1593-1670*, Paris, Arthena, 1992, pp. 437-448.

⁴⁴ Et, à nouveau, il est aisé de remarquer combien le Jésuite joue sur l'ambiguïté des termes « Tableau » ou « Peinture », renvoyant indifféremment à la gravure, à l'*ekphrasis* et au poème, même s'il établit clairement une différence de valeur entre ces trois formes de représentation.

⁴⁵ Il est difficile de reprendre dans le cadre de cette étude la totalité des « couples » d'exemples anciens et modernes imaginés par le Jésuite ; nous nous bornerons donc à mentionner ceux de Déborah, associée à Isabelle-Claire-Eugénie de Habsbourg ainsi qu'à Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, ou encore d'Artémise, jumelée à Blanche de Castille.

« Reprise », car l'on remarque aisément la « répétition » de certains exemples féminins d'un ouvrage à l'autre (qui représente tout de même la moitié de *La Gallerie*), et en particulier de ceux qui appartenaient aux galeries dites de « la Modération » et surtout de « l'Amour conjugal », respectivement dans le premier et le deuxième volume des *Peintures morales*⁴⁶.

<p><i>Les Peintures morales</i>, tome I (1640)</p> <p>Livre VII : « De la modération des Passions », chapitre VIII : <i>Les Victoires de la Modération</i>, section III : La Moderation victorieuse de l'Amour, de l'Ambition, de la Crainte, et de la Douleur</p> <ul style="list-style-type: none"> ◦ La Première Judith <i>(i.e l'héroïne biblique)</i> ◦ La Seconde Judith <i>(i.e « la Judith française »)</i> ◦ La courageuse Milesienne <i>(i.e Monime, épouse de Mithridate)</i> <p><i>Les Peintures morales</i>, tome II (1643)</p> <p>Livre III : « Les Caractères des Cinq Amours », Chapitre IV : <i>Les Peintures des parfaits Amys</i>, section II : Exemples de l'Amour conjugal representez en six Peintures :</p> <ul style="list-style-type: none"> ◦ Orphée (peinture 1) ◦ Artémise (peinture 2) ◦ Panthée (peinture 3) ◦ Camma (peinture 4) ◦ Pauline (peinture 5) ◦ Porcie, Arrie, Isabelle de Castille (citées dans la peinture 6 : <i>Diverses histoires</i>) 	<p><i>La Gallerie des femmes fortes</i> (1647)</p> <p style="text-align: center;"><i>Les fortes Juives</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Debore - Jahel - Judith - Salomone - Mariamne <p style="text-align: center;"><i>Les fortes Barbares</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Panthée - Camme - Artémise - Monime - Zénobie <p style="text-align: center;"><i>Les fortes Romaines</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lucrèce - Clélie - Porcie - Arrie - Pauline <p style="text-align: center;"><i>Les fortes Chrestiennes</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - La Judith française - Isabelle de Castille - La pucelle d'Orléans - La captive victorieuse - Marie Stuart
--	--

⁴⁶ Pour juger de l'importance du réemploi de certains exemples d'un ouvrage à l'autre, nous les faisons figurer en gras. Il conviendrait d'ajouter à cette liste les doublets concernant les exemples « modernes » de *La Gallerie* qui apparaissaient déjà dans la galerie de « l'Amour conjugal » des *Peintures morales*, en l'occurrence Sancier de Navarre et Blanche de Rossy.

Tout se passe comme si le père Le Moyne, cédant aux souhaits de ses lectrices fascinées par ces parfaites épouses dont beaucoup vont jusqu'à se tuer par amour, les faisait enfin pénétrer dans ce fameux Temple de la Fidélité et leur permettait enfin d'admirer ces « Statües et ces Peintures (...) qui se donnent pour exemples des bons et vertueux mariages »⁴⁷ qu'elles n'avaient précédemment entrevues que de loin...

« Recentrage », car si les gravures et les « peintures » mêlent, dans *Les Peintures morales*, thèmes mythologiques, allégoriques et historiques qui, notons-le, relèvent tous du « grand genre », le plus prisé de la clientèle, le plus auréolé de prestige selon la hiérarchie des genres picturaux au XVIIIe siècle, se confirme toutefois dans *La Galerie des femmes fortes* une propension déjà notable dans le deuxième tome des *Peintures morales*, en l'occurrence la primauté accordée aux « nobles exemples tirez de l'histoire ancienne et moderne »⁴⁸. Si ce choix, qui exclut principalement les sujets fabuleux de la mythologie, correspond à la volonté manifeste du Jésuite d'« apprendre à ceux qui courent après les Phantosmes des Romans, que la verité n'est pas seulement plus instructive, mais qu'elle est encore plus belle et plus divertissante que le mensonge »⁴⁹, peut-être d'autres considérations, artistiques celles-là, et qui concernent aussi la *dispositio*, c'est-à-dire l'ordonnement de la galerie, sont-elles également entrées en jeu.

De la *dispositio* ou de l'ordonnement des peintures

L'histoire de la galerie picturale dans la première moitié du XVIIIe siècle voit en effet s'affronter deux conceptions de l'espace et du décor : l'une, dite « à l'italienne », qui, héritée de la Renaissance, faisant la part belle à l'allégorie et à la mythologie, et accordant autant d'importance au décor de la voûte qu'à celui des murs, est, par exemple, celle de la galerie d'Ulysse à Fontainebleau ; l'autre, dite « à la française »,

⁴⁷ *Les Peintures morales*, *Op. cit.*, tome II, livre III : « Les Caractères des Cinq Amours », chapitre IV : *Les Peintures des Parfaits Amys*, section II : Exemples de l'Amour conjugal, representez en six Peintures, p. 460.

⁴⁸ *Ibid.*, tome I, « Advertissement nécessaire à l'instruction du Lecteur », non paginé.

⁴⁹ *La Galerie des femmes fortes*, *Op. cit.*, « Preface », non paginée. Le Jésuite tient manifestement ici à ménager la susceptibilité de ses lectrices ; il s'embarrassait moins de précautions oratoires quelques années plus tôt lorsqu'il affirmait avoir introduit des « Exemples » et des « Histoires » dans ses *Peintures morales* pour « faire voir aux femmes qu'il y a des Veritez plus agreables et aussi divertissantes, que les Fantosmes des Romans dont elles sont si amoureuses » (*Op. cit.*, tome II, « Preface du dessein et du bon usage de ce livre », non paginée. Nous soulignons).

qui, élaborée à la fin du règne de Henri IV, privilégiant l'histoire et mettant l'accent sur les parois latérales, prédomine sous Louis XIII, avant que « l'offensive baroque » impulsée par Mazarin en 1646-1647, avec la décoration par Romanelli de la galerie haute de son hôtel⁵⁰, ne signe le retour triomphal du modèle rival, amorcé dès la décennie 1630⁵¹.

Ne faut-il alors voir qu'une simple coïncidence dans le fait que le Temple de l'Isle de Pureté possède deux galeries, comme le château de Fontainebleau, le palais du Louvre, le château de Saint-Germain-en-Laye ou encore le palais Cardinal de Richelieu dont l'aménagement va inspirer, à partir de 1635, celui des demeures de Claude de Bullion, surintendant des finances, ou de Pierre Séguier, chancelier, justement représentatives de cette architecture nouvelle, celle de l'hôtel parisien à deux galeries donnant sur un jardin ? Et si ces galeries sont disposées en équerre (comme les « Petite » et « Grande » galeries du Louvre), en enfilade (comme au palais Cardinal) ou ont de plus en plus tendance à se superposer (comme à l'hôtel de Bullion, à l'hôtel Séguier ou au palais Mazarin), il n'en reste pas moins que la disposition adoptée par le père Le Moyne (« deux galeries de peintures, qui tiennent toute la longueur de l'édifice, et lui font de part et d'autre deux ailes égales »⁵²) n'est pas sans faire penser aux deux galeries parallèles et symétriques, disposées au premier étage des deux ailes latérales, perpendiculaires au bâtiment central et encadrant la cour d'honneur du palais du Luxembourg, construit à partir de 1615 par Salomon de Brosse pour la reine mère Marie de Médicis⁵³. Quant aux « peintures » (six pour

⁵⁰ Voir à ce sujet l'article de M. Laurain-Portemer, « Le Palais Mazarin et l'offensive baroque de 1645-1650, d'après Romanelli, P. de Cortone et Grimaldi », *Gazette des beaux-arts*, 6e période, tome LXXXI, mars 1973, pp. 151-168.

⁵¹ Nous renvoyons sur ce sujet à la riche synthèse de Gérard Sabatier, « Politique, histoire et mythologie : la galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVIIe siècle », dans *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, sous la direction de J. Serroy, Grenoble, Presses Universitaires, 1986, pp. 283-301.

⁵² Antoine Furetière tout comme Thomas Corneille, dans leurs dictionnaires respectifs à la fin du XVIIe siècle, confirment que la galerie est « ordinairement sur les ailes d'une maison ».

⁵³ C'est à Pierre Paul Rubens, peintre de notoriété internationale en raison de la gloire acquise au service de commanditaires prestigieux, que la reine mère décide de confier en 1622 le soin d'orner les deux galeries de son palais. Dans la galerie occidentale, il s'engage par contrat à représenter « les histoires de la vie tres-illustre et gestes héroïques de lad. dame Royne » et, dans la galerie orientale, encore inachevée, « toutes les batailles du deffunct Roy Henry le grand, les rencontres qu'il a faictes, ses combatz, prises et sieges de villes avec les triomphes desd. victoires en façon de triomphes des Romains ». De ces deux cycles décoratifs, seul le premier fut en fait réalisé : l'on peut admirer aujourd'hui les 24 toiles monumentales qui le composaient au musée du Louvre. Pour la synthèse la

« *l'Amour d'amitié* » et six pour « *l'Amour conjugal* ») qui les ornent, leur nombre total revêt lui aussi une valeur symbolique : douze, comme les douze signes du zodiaque⁵⁴ ou les douze mois de l'année, « figurés par des énigmes et des métamorphoses » sur les murs de la galerie basse de l'hôtel de Bullion en 1634 par le peintre Jacques Blanchard, selon Henri Sauval⁵⁵ ; douze, comme les douze compositions qui se lisent deux par deux, face à face dans ce jeu de travées rythmées par les douze grandes ouvertures de la galerie François 1er à Fontainebleau...

Coïncidence encore que l'influence italienne, qui se fait sentir dans les galeries françaises depuis le retour de Simon Vouet de Rome en 1627, par la fusion de tous les arts et l'association dans le décor peint de l'histoire et de la fable par des artistes formés à l'école romaine⁵⁶, soit peut-être habilement suggérée dès le frontispice des *Peintures morales* par l'union de la peinture et de la sculpture et la juxtaposition sur les trumeaux des représentations d'« *Annibal après la bataille de Cannes* » et d'« *Andromède attachée à son rocher* » ? Et ne pourrait-on d'ailleurs interpréter cette étrange « sixième » peinture « composée de diverses histoires, qui font un corps de tableau, par la liaison que le peintre leur a donnée » comme une transposition de la grande fresque de la voûte, la plus riche parce qu'assemblant plusieurs motifs, caractéristique une fois encore de la conception « à l'italienne » ?

Coïncidence toujours que le deuxième volume des *Peintures morales* exalte la « souveraineté de l'Amour sur les autres passions » et passe en revue les « Caractères des divers Amours », du « Brutal » jusqu'au « Divin », « qui est la dernière forme et la

plus récente sur ce point, voir J-Fr. Dubost, *Marie de Médicis – La reine dévoilée*, Paris, Biographie Payot, 2009, chapitre 31 : « Le palais de Minerve », pp. 651-676.

⁵⁴ L'analogie est mise en avant par Pierre Le Moyne lui-même dans l'« Epître dédicatoire » du premier volume des *Peintures morales*, adressée à « Monseigneur messire Henry de Mesmes, marquis de Mongneville (*sic*), conseiller du roy en ses conseils d'Etat et Privé, et President en la Cour de Parlement de Paris » : « Les Passions de l'Homme sont représentées par les diverses Peintures de cette Gallerie, comme celles de l'Année sont exprimées par les divers Signes du Zodiak, qui est une Gallerie mobile que la Nature a préparée au cours du Soleil [...] » (*Op. cit.*, non paginée).

⁵⁵ H. Sauval, *Histoire et Recherches des Antiquités de la Ville de Paris*, Paris, Charles Mœtte et Jacques Chardon, 1724, tome second, p. 193. Cité par G. Sabatier, « Politique, histoire et mythologie : la galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVIIe siècle », art. cit., p. 290.

⁵⁶ La galerie haute de l'ancien hôtel Tubeuf, devenu le palais Mazarin, passera ainsi, à l'issue de sa décoration par Romanelli en 1646, pour un modèle accompli de galerie « à l'italienne », dont le souvenir est conservé par une célèbre gravure de Robert Nanteuil : outre son décor peint à dominante mythologique, le cardinal y réunira une grande partie de ses collections d'objets d'art (marbres antiques, bustes et statues, bronzes, vases...).

perfection de l'Amour Humain »⁵⁷, alors même que le décor de la galerie Farnèse célèbre justement l'Amour conquérant sur le mode mythologique, et qu'il s'impose, depuis son achèvement en 1600 par Annibal Carrache, comme l'œuvre la plus importante de toute l'Italie au point de constituer une source de fascination durable et d'inspiration inégalée pour tous les artistes français de passage à Rome⁵⁸ ? Un cycle que Giovanni Pietro Bellori, en 1672, interprètera de façon moralisante comme illustrant le thème néoplatonicien du triomphe de l'Amour sacré au terme de sa lutte avec l'Amour profane⁵⁹...

Coïncidence enfin que l'histoire d'Andromède attachée à son rocher, ou encore celles d'Alcyoné et Ceyx et de Pyrame et Thisbé, qui figurent au nombre des « Fidèles

⁵⁷ *Les Peintures morales*, *Op. cit.*, tome II, « Preface du dessein et du bon usage de ce livre », non paginée.

⁵⁸ De fait, la visite du palais Farnèse, véritable « musée ouvert », était, au XVII^e siècle, une étape incontournable pour tous ceux, artistes, hommes de lettres, hauts prélats, savants et voyageurs, qui se rendaient à Rome. L'on sait par exemple qu'en 1667 Charles Le Brun eut l'idée d'orner le plafond de la galerie des ambassadeurs du palais des Tuileries, malheureusement détruite en 1871, de toiles peintes copiant la galerie Farnèse, poussé par l'admiration qu'il avait éprouvée pour l'œuvre des Carrache au moment de son séjour romain en 1642-1645. Une fois la décision entérinée par Colbert, la tâche fut confiée aux premiers pensionnaires de l'Académie de France, dirigés par Charles Errard. Voir N. Sainte Fare Garnot, « La Galerie des ambassadeurs au palais des Tuileries », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1978, pp. 119-126. Outre les témoignages de ces peintres, c'est également l'estampe qui a permis de faire connaître l'œuvre des Carrache, dessins préparatoires des Carrache eux-mêmes mais aussi pièces ou suites publiées par d'autres artistes, aussi bien à Paris qu'à Rome. Ainsi, lorsque, en 1635, le frère du cardinal de Richelieu, Alphonse-Louis du Plessis, vint habiter le palais Farnèse en qualité d'ambassadeur, il confia à Nicolas Mignard les premières gravures de la galerie Farnèse, imprimées dès le retour de l'artiste en France fin 1637-début 1638, et à Pierre Mignard et Charles-Alphonse Dufresnoy les premières copies peintes de la galerie. Voir S. Ginzburg, « Le Camerino et la Galerie des Carrache », dans *Palais Farnèse. De la Renaissance à l'ambassade de France*, sous la direction de Fr. Buranelli, Florence-Milan, Giunti, 2010, pp. 101-102, et C. La Malfa, « Artistes au palais », *Ibid.*, pp. 267-268.

De manière plus générale et pour la période de la pré-Fronde qui nous occupe, Romanelli développe essentiellement le thème de l'amour des dieux et des couples mythologiques pour la décoration de la galerie haute du palais Mazarin. S'appuyant sur le témoignage d'Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville (*Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris, De Bure l'aîné, 1749, p. 117), Gérard Sabatier (art. cit., p. 290) considère que Jacques Blanchard — qui a séjourné à Rome entre 1624 et 1626 — s'est lui aussi inspiré de ce thème pour les tableaux de la galerie basse de l'hôtel de Bullion (Diane et Endymion, Vertumne et Pomone, Jupiter poursuivant deux Nymphes, Ixion et Junon, Mars et Vénus, Silène avec un Satyre...).

⁵⁹ G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori*, In Roma, per il success. al Mascardi, 1672. Selon Bellori, il convient d'associer toutes les séquences narratives de la voûte aux Amours peints aux quatre coins de la galerie qui représenteraient symboliquement les rapports, entre guerre et paix, qu'entretiennent l'Amour céleste et l'Amour terrestre. Silvia Ginzburg (« Le Camerino et la Galerie des Carrache », art. cit., p. 93) nuance cette interprétation, jugeant que le « Triomphe de l'union de l'Amour céleste et de l'Amour terrestre », qui constitue la scène principale au centre de la voûte, célèbre plutôt leur accord harmonieux — on y voit le cortège du double triomphe de Bacchus, accompagné par la Vénus céleste, et de Silène, à côté de la Vénus terrestre.

Morts », soient empruntées aux *Métamorphoses* d'Ovide⁶⁰, œuvre certes commune au fonds culturel collectif des « honnestes gens », mais qui n'en était pas moins une mine de références incontournables pour les programmes iconographiques des galeries, dont celles du palais Farnèse et, plus tard, en France, du palais Mazarin et de l'hôtel de La Vrillière⁶¹ ?

S'il est difficile de fonder le rapport des *Peintures morales* au modèle « italien » de la galerie autrement que sur un faisceau de présomptions, en revanche, le lien entre *La Galerie des femmes fortes* et le modèle « à la française » nous paraît moins malaisé à établir. La rédaction en 1600 par Antoine de Laval, sollicité par Sully, des *Peintures convenables aus Basiliques et Palais du Roy, memes à sa Gallerie du Louvre à Paris*⁶², est étroitement liée au projet de réaménager la « Petite » et la « Grande Galerie » du Louvre. Le modèle de galerie prôné par ce géographe s'écarte résolument du modèle italien et repose, selon Jacques Thuillier, sur un principe simple, celui de « convenance », qui « exige que la demeure du roi, la 'basilique', reçoive une décoration en rapport avec la dignité du lieu, et qui serve à l'édification des sujets et de la postérité »⁶³. En conséquence, toute idée de « divertissement » pour l'œil et pour

⁶⁰ L'histoire d'Andromède sauvée du monstre marin par Persée arrivant sur le dos du cheval ailé Pégase est racontée au livre IV, vers 668-735 ; celle d'Alcyoné et Ceyx, au livre XI, vers 410-748 ; celle de Pyrame et Thisbé, au livre IV, vers 55-166.

⁶¹ « *Persée délivrant Andromède* » figure ainsi sur la paroi sud de la galerie Farnèse, au-dessus de deux portes ; symétriquement opposé, sur la paroi nord, a été représenté le « *Combat entre Persée et Phinée* », épisode qui, dans les *Métamorphoses*, constitue la suite de « *Persée délivrant Andromède* ». Madeleine Laurain-Portemer fait remarquer que c'est Mazarin lui-même qui préféra au thème des « Histoires romaines », initialement proposé par Romanelli pour décorer la galerie haute de son palais, celui des *Métamorphoses* d'Ovide, « plus attrayantes et plus dans le goût du pays » selon lui (« Le Palais Mazarin et l'offensive baroque de 1645-1650, d'après Romanelli, P. de Cortone et Grimaldi », art. cit., p. 154). Quant à la galerie de l'hôtel de La Vrillière, construit par François Mansart pour le secrétaire d'Etat Louis Phélypeaux, c'est en 1646 que François Perrier, de retour de Rome où il a été l'élève de Lanfranco, l'un des collaborateurs des Carrache, entreprend d'en peindre la voûte à la manière italienne, choisissant le thème ovidien du « *Triomphe du Soleil* » pour la grande fresque centrale et celui des quatre Eléments pour les deux extrémités (voir C. Haffner, « La Vrillière, collectionneur et mécène », dans *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1988, p. 29). Mais il importe également de signaler que l'on trouvait dans la galerie du rez-de-chaussée dix copies d'après la galerie Farnèse et qu'une copie d'« *Andromède attachée à son rocher* » figurait à l'une des extrémités de la galerie haute, soit exactement à la même place que l'original italien (voir S. Cotté, « Un exemple du 'goût italien' : la galerie de l'hôtel La Vrillière à Paris », dans *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises, Op. cit.*, p. 44).

⁶² Dédié à Maximilian (*sic*) de Béthune (qui n'est pas encore duc de Sully), le texte complet de cet opuscule a été publié par Jacques Thuillier, en annexe de son article « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Henri IV », dans *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, PUF, 1975, pp. 175-194 pour l'article, pp. 195-205 pour l'annexe. Toutes les références paginales concernant le texte d'A. de Laval renverront donc à cette annexe.

⁶³ « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Henri IV », art. cit., p. 178.

l'esprit étant exclue, il faut en bannir la mythologie⁶⁴, mensongère et impudique, au profit de la seule histoire, sérieuse et vraie. Sous-tendue par un dessein de toute évidence politique⁶⁵, la galerie est ainsi conçue comme un parcours à la fois organisé et orienté, dont la signification se « lit » dans la succession régulière, uniquement sur les travées et non plus sur la voûte, de portraits de rois accompagnés, « dans les cadres qui aboutissent la Cornice, des batailles, des pompes de sacre, de noces, de jeux, de joûtes ou autres actes celebres de leur tans »⁶⁶. L'une des incarnations picturales les plus renommées de ce modèle, sans doute directement influencée par la réalisation de la « Petite Galerie » du Louvre, demeure la « Galerie des Hommes Illustres » du palais Cardinal, série de vingt-cinq portraits en pied d'hommes illustres français⁶⁷, imaginée et ordonnée à sa propre gloire par le cardinal de Richelieu lui-même pour sa Grande galerie⁶⁸, et œuvre de Philippe de Champaigne et Simon Vouet entre 1630 et 1637⁶⁹. Son retentissement fut tel, à l'époque, que les graveurs et

⁶⁴ Tout du moins sur les murs puisque la voûte de la Petite Galerie du Louvre, de la décoration de laquelle Antoine de Laval ne se préoccupe nullement, est ornée par Toussaint Dubreuil et Jacob Bunel de scènes inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide (dont encore une fois, d'ailleurs, celle d'Andromède délivrée du monstre marin par Persée) et de l'Ancien Testament. Pour les parois, conformément aux prescriptions de Laval, Jacob Bunel, aidé dans sa tâche par son épouse Marguerite Bahuche, aurait peint une série de vingt-huit portraits « au vrai » et grandeur nature de rois et de reines, depuis Saint Louis jusqu'à Henri IV, d'où sa dénomination de « galerie des Rois et des Reines » jusqu'à sa destruction accidentelle en 1661. Voir, outre l'article précédemment cité de J. Thuillier, celui de D. Cordellier, « Le Décor intérieur de la Petite Galerie sous Henri IV : 'la plus magnifique chose que l'on ait faite depuis que la terre est créée' », dans *La Galerie d'Apollon au palais du Louvre*, *Op. cit.*, pp. 32-38.

⁶⁵ Selon Jacques Thuillier, le modèle imaginé par Laval constitue une forme de réponse à la crise de légitimité consécutive au changement de dynastie : le roi Henri IV doit d'abord et avant tout apparaître comme un souverain incontestable, digne héritier, et par sa lignée et par sa valeur sur les champs de bataille de ses glorieux prédécesseurs.

⁶⁶ A. de Laval, *Des peintures convenables aus Basiliques et Palais du Roy [...]*, *Op. cit.*, p. 201.

⁶⁷ A l'exception des deux couples royaux formés d'une part par Henri IV et Marie de Médicis et, d'autre part, par Louis XIII et Anne d'Autriche, auxquels a été adjoint l'héritier d'alors de la couronne, Gaston d'Orléans, il s'agit essentiellement de zélés serviteurs de l'Etat, guerriers (Bertrand du Guesclin, Louis de La Trémoille, Blaise de Montluc...) ou ministres hommes d'Eglise (l'abbé Suger, le cardinal d'Amboise ou encore Richelieu lui-même...).

⁶⁸ C'est en tout cas ce que soutiennent Heince et Bignon dans l'« Avertissement au Lecteur » des *Portraits des hommes illustres françois qui sont peints dans la Gallerie du Palais Cardinal de Richelieu, avec leurs principales Actions, Armes, Devises et Eloges latins*, que complètent les *Abregez historiques de leurs Vies composés par M. de Vulson, sieur de la Colombière* (Paris, chez Henri Sara, et au Palais, chez Jean Paslé et Charles de Sercy). Sur cet ouvrage, voir D. Moncond'huy, « La Galerie et sa 'description' en France : le modèle Richelieu », *La Licorne*, n° 47, 1998, pp. 21-35.

⁶⁹ La proportion s'établit à raison de 17 pour le premier et 8 pour le second. Dans son *Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris* (*Op. cit.*, tome second, pp. 166-168), Henri Sauval fournit une nouvelle fois de précieux renseignements sur cet ensemble décoratif aujourd'hui disparu, à l'exception de sept tableaux disséminés dans les musées ou châteaux français. Pour une étude plus précise, voir V. Champier et R.-G. Sandoz, *Le Palais Royal d'après des documents inédits*, reprint Paris, Henri Veyrier,

peintres ordinaires du roi Heince et Bignon décidèrent en 1650 d'extraire les vingt-cinq portraits de leur « prison dorée », de rassembler en un somptueux volume leurs reproductions gravées et d'enrichir celles-ci d'une biographie des modèles, écrite par Vulson de La Colombière, pour les « rend[re] communs à tous les François (...), et faire retentir encores à present la Gloire et le Nom François par tous les coins de la Terre »⁷⁰. Mais, avant même cette entreprise, dans une habile manœuvre de *captatio benevolentiae*, le père Le Moyne pourrait avoir profité de l'engouement suscité par cette prestigieuse réalisation dans le milieu des « honnestes gens » parisiens pour lui donner un pendant à la fois littéraire et féminin avec sa *Gallerie des femmes fortes* — qui, par l'intermédiaire de ce chaînon pictural, reprendrait l'essentiel des principes de Laval et en particulier, nous l'avons dit, son refus de « ces niaiseries de fables (...) qui ne peuvent rien ressembler de solide ny de grave »⁷¹.

On décèle en effet plus d'une analogie entre les deux ensembles. Dans les deux cas, le lecteur-visiteur a en effet affaire à une suite de portraits grandeur nature de héros ou d'héroïnes historiques, en nombre presque équivalent⁷². A la disposition chronologique adoptée à la fois dans la « Petite Galerie » du Louvre et dans la « Galerie des Illustres »⁷³ répond chez le père Le Moyne la volonté de « ne pas

1991, pp. 40-44 ; B. Dorival, « Art et politique en France au XVIIe siècle : la galerie des hommes illustres au Palais Cardinal », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1973, pp. 43-60 ; S. Laveissière, « Le Conseil et le courage : la galerie des hommes illustres au Palais-Cardinal, un autoportrait de Richelieu », dans *Richelieu : l'art et le pouvoir*, sous la direction de H. T. Goldfarb, Musée des beaux-arts de Montréal, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, en coédition avec Snoeck-Ducaju et Zoon, 2002, pp. 68-103 (avec la reproduction de cinq des sept tableaux restants ainsi que de six tableaux de Juste d'Egmont entourant les grands portraits de Philippe de Champagne et Simon Vouet).

⁷⁰ *Portraits des hommes illustres français [...]*, *Op. cit.*, « Avertissement au Lecteur », non paginé.

⁷¹ A. de Laval, *Des peintures convenables aux Basiliques et Palais du Roy [...]*, *Op. cit.*, p. 198. Rajoutons également, à l'appui de notre hypothèse, que cette « obsession de la régularité » que relève A. Mantero dans *La Galerie des femmes fortes* (« Les Arts réunis dans *Les Peintures morales* et *La Galerie des femmes fortes* du père Le Moyne », art. cit., p. 246) répond également à une directive de Laval : « Je trouveroy bien toutesfois à propos *un même ordre regnant partout*, afin que *la structure étant une*, il n'y eût rien divers que les figures, emblèmes, vers, devises, inscriptions et eloges qui diversifieront assés la besongne » (*Des peintures convenables aux Basiliques et Palais du Roy [...]*, *Op. cit.*, p. 201. Nous soulignons).

⁷² Si l'on met d'ailleurs de côté les cinq effigies « royales » de la « Galerie des Illustres », qui rompent quelque peu la cohérence thématique de cette suite — mais Richelieu pouvait difficilement s'en dispenser dans son palais parisien au moment où fut peinte cette décoration au risque de passer pour arrogant voire de commettre un crime de lèse-majesté —, les deux séries sont même rigoureusement identiques en nombre.

⁷³ Selon Sylvain Laveissière qui, en Annexe II de son article (« Le Conseil et le courage : la galerie des hommes illustres au Palais-Cardinal, un autoportrait de Richelieu », art. cit., pp. 67-69), dresse un plan de la galerie, il semblerait que seul le portrait de Jeanne d'Arc ne respectât pas tout à fait l'ordre chronologique.

produire confusément et en désordre»⁷⁴ ses vingt femmes fortes, d'où leur classement « en quatre bandes » — les Juives, les Barbares, les Romaines, les Chrétiennes —, dans une perspective où la *translatio virtutis*⁷⁵ se substitue à la *translatio imperii* de la « galerie des Rois et des Reines ». L'« Eloge historique » qui, dans *La Galerie* du Jésuite, exalte les *res gestae* de chacune des « femmes fortes », leur conférant ainsi une légitimité à la fois historique et morale dans cet « abrégé de leur vie », pourrait constituer une sorte d'équivalent narratif aux six panneaux renvoyant en un puissant raccourci à six faits marquants de la vie de chaque « Illustre » ; ceux-ci figurent, à droite et à gauche, sur le pourtour de chaque tableau de la galerie du palais Cardinal, obligeant de fait le visiteur à reconstruire mentalement l'histoire du héros (l'un de ses ancêtres ?), pour sa plus grande gloire⁷⁶. Sur le bandeau inférieur, peut-être le changement de format⁷⁷ du septième tableautin et son caractère isolé soulignent-ils un épisode privilégié dans la carrière de l'illustre⁷⁸ aux yeux du Cardinal-ministre ; or, dans ce cas, cet élément ne serait pas sans rappeler la « Peinture » du père Le Moyne, dont « le sujet », gravé par Abraham Bosse à l'arrière-plan de l'image inaugurale, est lui aussi « pris de l'endroit le plus éclairé et le plus fort de la vie »⁷⁹ de l'héroïne. Quant au distique latin inscrit en lettres d'or au bas de l'effigie de l'illustre qui magnifie « ce qui mérite d'être seu de luy »⁸⁰, le Jésuite lui

⁷⁴ *La Galerie des femmes fortes*, *Op. cit.*, « Preface », non paginée.

⁷⁵ Une visée qui était déjà celle du cardinal de Richelieu puisque, selon l'Épître dédicatoire des *Portraits des hommes illustres français [...]* adressée à Monseigneur Séguier (*Op. cit.*, non paginée), la galerie des Illustres du palais Cardinal était censée « inspirer le mesme courage et la mesme fidelité » à leurs descendants ou épigones en cette période délicate pour le roi et son ministre d'instauration de la monarchie absolue.

⁷⁶ Nous illustrerons notre propos en décrivant la gravure du tableau représentant Jeanne d'Arc. En ce qui la concerne, sont ainsi représentés de haut en bas, sur le bandeau gauche, l'arrivée de Jeanne à Chinon, le siège d'Orléans et la prise de Troyes ; en regard, sur le bandeau droit, la bataille de Patay, Jeanne blessée à Paris et sa mort sur le bûcher.

⁷⁷ Si les panneaux figurant de part et d'autre du portrait en pied central sont carrés, celui-ci est de format rectangulaire et, qui plus est, placé en vis-à-vis des armoiries de l'illustre dans les gravures d'Heince et Bignon.

⁷⁸ Par exemple, pour Jeanne d'Arc, le sacre du roi à Reims, pour Simon de Montfort, la bataille de Muret, ou encore la prise de Bologne pour Gaston de Foix. Le choix du cardinal semble donc avoir été dicté par des motifs soit politiques que soit militaires...

⁷⁹ *La Galerie des femmes fortes*, *Op. cit.*, « Preface », non paginée.

⁸⁰ A. de Laval, *Des peintures convenables aus Basiliques et Palais du Roy [...]*, *Op. cit.*, p. 201. Pour ce qui est de Jeanne d'Arc : « *Fama sui sexus armis insignis Amazon / Nulli plus debet Gallia salva viro* » : « La gloire de son sexe, Amazone illustre au combat. La Gaule, sauvée, lui doit plus qu'à aucun homme » ; pour ce qui est de Simon de Montfort : « *Religio Christi tanto se vindice jactat / Armis quo major nec pietate fuit* » : « La religion du Christ s'enorgueillit d'un protecteur tel que nul, ni par les armes ni par la piété, ne fut plus grand ».

substitue un « Sonnet », genre alors en vogue dans les salons mondains, qui donne encore plus d'éclat aux actes et vertus incomparables de ses femmes fortes, dignes, selon lui, d'être parées des nobles embellissements et de la peinture et de la poésie. Restent les quatre médaillons allégoriques accompagnés de devises qui alternent avec les scènes historiques sur le pourtour de chaque tableau de la galerie du palais Cardinal et dont la clef sera livrée au lecteur par les commentaires de Vulson de La Colombière en 1650. « Se prêt[ant] à une lecture morale », ils « confirment la valeur d'*exempla* des héros convoqués »⁸¹, valeur que met également en avant le Jésuite à la fois dans sa « Reflexion » et dans sa « Question » qualifiées toutes deux de *morale*, puisqu'elles « v[ont] droit et plus immédiatement au profit et au reglement des mœurs »⁸². De fait, la « galerie des Hommes illustres » du palais Cardinal comme la « galerie des Femmes fortes » du père Le Moyne se font l'écho des préoccupations de Laval : montrer, dans « ce bel œuvre », « de quoy s'exciter à la vertu »⁸³. Quant au « redoublement » de l'exemple ancien par un exemple moderne, peut-être pouvons-nous en trouver une variante dans une autre galerie conçue pour le cardinal de Richelieu, mais cette fois-ci pour son château du Poitou. Dès 1638, Léon Godefroy, dans un manuscrit, puis Elie Brackenhoffer dans son *Voyage en France – 1643-1644*⁸⁴, rendant compte de leur visite du château, louent la splendeur de sa décoration et les merveilles que le cardinal y a rassemblées, avant qu'elles ne soient précisément recensées et décrites en 1676 par Benjamin Vignier⁸⁵. Si — coïncidence notable — tous mentionnent une série de dix tableaux, attribués à Nicolas Prévost, représentant des femmes fortes de l'Ancien Testament et de l'Antiquité et ornant le bas lambris du Cabinet de la Reine⁸⁶, ils font également allusion à une imposante galerie, aujourd'hui

Remarquons qu'au bas de chacune des gravures de *La Galerie des femmes fortes* figure également une très brève glose en français (eu égard, une fois de plus, à la spécificité du public visé par *La Galerie*), précisant le « sujet » ainsi que les références textuelles de la scène représentée à l'arrière-plan.

⁸¹ D. Moncond'huy, « La Galerie et sa 'description' en France : le modèle Richelieu », art. cit., p. 29.

⁸² *La Galerie des femmes fortes*, *Op. cit.*, « Preface », non paginée.

⁸³ A. de Laval, *Des peintures convenables aux Basiliques et Palais du Roy [...]*, *Op. cit.*, p. 200.

⁸⁴ E. Brackenhoffer, *Voyage en France – 1643-1644*, traduit d'après le manuscrit du musée historique de Strasbourg par Henry Lehr, Nancy-Paris-Strasbourg, Berger-Levrault, 1925, pp. 227-228.

⁸⁵ *Le Chasteau de Richelieu, ou l'Histoire des dieux et des héros de l'antiquité, avec des Réflexions morales*, par Mr Vignier, Saumur, I. et H. Desbordes, 1676. Nous empruntons nos citations à la seconde édition de ce texte qui date de 1681.

⁸⁶ Selon l'ordre donné par Benjamin Vignier (*Op. cit.*, p. 72-75), la suite comprenait Judith, Esther, Sémiramis, Artémise, Bethsabée, Didon, Tomyris, la femme d'Asdrubal, Cléopâtre et Sophonisbe.

détruite, d'environ 63 mètres de long sur 9 mètres de large et 8 mètres de haut, située dans l'aile gauche du château. Si la voûte était dédiée aux « travaux d'Ulisses »⁸⁷, peints par Claude Le Lorrain et Nicolas Prévost, le lieu célébrait sur ses murs les conquêtes du roi Louis XIII et de son ministre : vingt toiles, dix de chaque côté de la galerie, « représentant la prise d'une Ville ou le gain d'une Bataille »⁸⁸, évoquaient chronologiquement en effet une partie des succès militaires de Louis XIII sous le ministère de Richelieu, de la « défaite des Anglais dans l'île de Ré » (1627) à la « Prise de Corbie » (1636). Or, au-dessus de chaque trumeau, se trouvait une peinture rappelant un haut fait militaire grec ou romain comparable, qui instituait un parallèle entre le roi et de valeureux guerriers de l'Antiquité. Ainsi la « Prise de La Rochelle » en 1628 était-elle par exemple jumelée avec la « Prise de Tyr », le « Passage du Pont d'Alpignan » avec le « Passage du Rubicon »⁸⁹, et Louis XIII devenait-il tour à tour (et tout ensemble !) un nouvel Alexandre, un nouveau César ou un nouveau Scipion... Pour parachever le tout, les portraits à cheval de Louis XIII et de son ministre se faisaient face aux deux extrémités de la galerie, glorifiant la toute-puissance d'un pouvoir bicéphale qui, associant symboliquement (et à égalité !) le génie politique de l'un à la bravoure guerrière de l'autre, était capable de triompher de tous ses ennemis, intérieurs (les protestants) ou extérieurs (les Habsbourgs)... Car, dernier détail d'importance : la galerie « à la française » doit être aménagée, selon Antoine de Laval, de manière à ce que « la figure du Roy » « soit la première an veuë »⁹⁰ et constitue une

Voir J. E. Schloder, « Un artiste oublié : Nicolas Prévost, peintre de Richelieu », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1980, pp. 59-69.

⁸⁷ B. Vignier, *Le Chateau de Richelieu [...]*, *Op. cit.*, p. 97.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Pour le premier exemple, « la conformité est en la longueur du siege et en la Digue » ; pour le second, « la conformité est en ce que le passage de l'un et de l'autre fut la déclaration de la guerre » (*Ibid.*, respectivement pp. 101-102 et p. 113).

⁹⁰ A. de Laval, *Des peintures convenables aus Basiliques et Palais du Roy [...]*, *Op. cit.*, p. 202. A s'en tenir au schéma proposé par Sylvain Laveissière (« Le Conseil et le courage : la galerie des hommes illustres au Palais-Cardinal, un autoportrait de Richelieu », art. cit., p. 68), le portrait en pied du roi Louis XIII, plus grand que les autres, aurait occupé la place d'honneur sur le mur sud de la « Galerie des Illustres », à droite en entrant, en venant du corps de logis principal. Quant à celui du cardinal de Richelieu, son emplacement est plus problématique, tout comme ceux des autres membres de la famille royale : à côté du roi ? En vis-à-vis de lui, à l'autre bout de la galerie ? Sur le mur ouest de la galerie, en face de celui de Suger, premier de la série ? Grâce aux témoignages contemporains, il est par contre attesté que, dans le château de Richelieu en Poitou, dès l'entrée, « le ministre se posait à l'égal du Roi » dans le « face à face du serviteur et du maître » (G. Sabatier, « Politique, histoire et mythologie : la galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII^e siècle », art. cit., p. 289).

sorte de point focal pour le visiteur dès son entrée⁹¹. Or, les « Souveraines », les « Illustres » et les « Victorieuses » que le père Le Moyne a rassemblées dans sa galerie sont elles aussi « venuës de tous les endroits de l’Histoire pour mettre leurs Couronnes aux pieds de [sa] Majesté », la régente Anne d’Autriche, et pour « [l’] applaud[ir] les Palmes aux mains »⁹². De fait, le frontispice de l’édition *princeps* de *La Galerie des femmes fortes*, gravé par Charles Audran d’après un tableau de Pierre de Cortone, représente un hémicycle de statues féminines dont les regards convergent tous vers la statue de la reine, juchée victorieusement au centre, sur un piédestal, et couronnée par un ange... Conformément aux prescriptions de Laval, le Jésuite offre donc d’emblée aux yeux de son lecteur-visiteur la « Figure achevée »⁹³ de la reine régente, « premier ornemant » de ce « somptueux ouvrage »⁹⁴, mais en même temps « parfait Modèle »⁹⁵ pour toutes les Illustres de son sexe, qui « leur apportera du sien autant de lustre qu’[elles] luy en peuvent donner du leur »⁹⁶...

C’est donc riche de toute une tradition, ancienne et moderne, que le père Le Moyne entreprend successivement de mettre en Peinture et en Poésie les passions et l’héroïsme féminin. Par la multiplicité des combinaisons qu’il met en œuvre dans les deux volumes des *Peintures morales* puis dans *La Galerie des femmes fortes*⁹⁷, le Jésuite concrétise son projet de « renouvel[er] et habill[er] l’Antiquité à [la] mode »⁹⁸ du temps, exploitant avec brio toute la palette de l’*ekphrasis*, du *caractère* et du *dialogue*. Par là même, il contribue à une réflexion d’une part sur la question complexe de cette essence commune qui unirait (ou opposerait) la peinture et la poésie⁹⁹ et, d’autre part,

⁹¹ La consigne, bien que strictement respectée par Richelieu, était néanmoins quelque peu détournée dans son château du Poitou puisque, le portrait du roi se trouvant sur le mur d’entrée, c’était donc celui du cardinal qui accueillait le visiteur lorsqu’il pénétrait dans la galerie...

⁹² *La Galerie des femmes fortes*, *Op. cit.*, « A la Reyne regente », non paginé.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ A. de Laval, *Des peintures convenables aus Basiliques et Palais du Roy [...]*, *Op. cit.*, p. 200.

⁹⁵ *La Galerie des femmes fortes*, *Op. cit.*, « A la Reyne regente », non paginé.

⁹⁶ A. de Laval, *Des peintures convenables aus Basiliques et Palais du Roy [...]*, *Op. cit.*, p. 199.

⁹⁷ Nous ne pouvons que renvoyer sur ce sujet à la remarquable synthèse d’A. Mantero, « Les Arts réunis dans *Les Peintures morales* et *La Galerie des femmes fortes* du père Le Moyne », art. cit.

⁹⁸ *Les Peintures morales*, *Op. cit.*, tome I, « Advertissement necessaire à l’instruction du Lecteur », non paginé.

⁹⁹ *Ibid.* : « J’ay ajoüsté la Poësie à la Peinture ; ce que personne n’avoit entrepris avant moy : elles sont alliées, et se ressemblent en beaucoup de choses ; et j’ay crû que si elles sont treuvéés si agreables, et si elles donnent tant de plaisir à l’esprit et à la veuë, quand elles sont séparées, elles recevraient un nouveau lustre, et s’embelliroient mutuellement, et comme par contagion, quand elles seroient mises Pune auprez de l’autre, et qu’elles auroient un mesme jour dans un mesme Ouvrage ».

sur les pouvoirs (respectifs ou cumulés) du texte et de l'image à des fins d'instruction théologique et morale du lectorat mondain.

Mais le père Le Moyne ne se veut pas seulement peintre mais également architecte. De la « mise en œuvre » d'une « Matière », certes déjà « passée par des mains plus sçavantes et plus fameuses que les [s]iennes », mais susceptible d'« occuper encore toute sorte d'Ouvriers », au choix des « matériaux », « rares et précieux », dont quantité « n'avoient point encores veu le jour, et qui sont nouvellement tirez de la Carriere », en passant par le souci constant de « basti[r] solidement » — et quel meilleur principe de construction adopter que « la Methode qu'Aristote a laissée aux Scolastiques » qui est « l'Intendante de tous les Ouvrages de l'Art et de la Nature » et qui « fait la Beauté des Corps, et celle des Edifices »¹⁰⁰ ? —, la métaphore, certes traditionnelle¹⁰¹, mais néanmoins essentielle au point d'être filée tout au long des textes liminaires des deux volumes des *Peintures morales*¹⁰², révèle nettement cette obsession d'un maître-d'œuvre industriel et exigeant, désireux de « donner de belles formes et un nouveau lustre à des pierres communes »¹⁰³, pour conférer toute la « perfection » possible à son « Ouvrage ». La raison ? Elle tient bien évidemment à cette conquête de « ceux du Monde, qui ont le mesme goust pour les Livres de pure Devotion que pour les Medecines mal préparées »¹⁰⁴, comme en témoigne sans doute déjà l'augmentation significative du nombre de gravures des *Peintures morales* (sept au total pour les deux volumes) à *La Gallerie des femmes fortes* (vingt). Assurément, la décision de construire pareil édifice, revendiquée dans la préface du premier volume des *Peintures morales* et clairement affichée dès le titre pour *La Gallerie*, n'est en effet pas anodine, alors même que, en raison du développement de la vie mondaine, le phénomène de la galerie, qui a pris forme au XVI^e siècle, a littéralement explosé dès le deuxième tiers du XVII^e siècle dans la plupart des demeures des Grands, du château à l'hôtel particulier, à Paris ou en province. Livrée

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Voir en particulier H. Coulet, « La métaphore de l'architecture dans la critique littéraire au XVII^e siècle », dans *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, Editions du CNRS, 1977, pp. 291-306.

¹⁰² Cette métaphore est également récurrente dans le *Traité du poème héroïque* du père Le Moyne, qui précède l'édition de son *Saint Louys, ou La Sainte couronne reconquise* (Paris, L. Billaine, 1658).

¹⁰³ *Les Peintures morales*, *Op. cit.*, tome II, « Préface du dessein et du bon usage de ce livre », non paginée.

¹⁰⁴ *Ibid.*

pour sa décoration aux peintres les plus renommés du moment qui « inventent », au gré de leur inspiration ou selon les vœux de leurs puissants commanditaires, cycles historiques, mythologiques ou allégoriques, adoptant le modèle « à l'italienne » ou celui « à la française », la galerie est devenue, de simple lieu de passage, le symbole du goût, de la richesse et du pouvoir, le mécène se transformant en collectionneur avisé d'œuvres d'art pour se distinguer ou imiter les plus Grands. Comment, en cet âge d'or de la galerie peinte, le père Le Moyne, si attentif à « faire aymer la Vertu, et haïr le Vice »¹⁰⁵ sans toutefois « offenser les Delicats »¹⁰⁶, n'eût-il pas — habilement et opportunément — songé à tirer parti de cette mode, pour « oste[r] » à la matière morale « ses taches et ses rudesses », et « luy donner des formes qui la parent, et luy fassent de l'honneur »¹⁰⁷ ?

Il nous paraît donc peu douteux que le Jésuite n'adresse ainsi une sorte de clin d'œil de connivence à ses lecteurs : architecture et peinture¹⁰⁸ constituant autant de « rhétoriques » pour atteindre « ceux du Monde » et emporter leur adhésion, il « transpose », sur le plan littéraire, cet espace architectural qui, en ce premier XVII^e siècle, revêt une telle importance, à la fois culturelle et sociale, il en évoque astucieusement toute la diversité, à la fois d'agencement, de décor et d'iconographie, jusqu'à peut-être « reproduire » les plus fameuses galeries peintes, et il fait appel à des dessinateurs et des graveurs réputés, pour séduire ce lectorat, en vertu du principe rhétorique de l'« *aptum* », et tenter par là même de garantir l'efficacité de son message moral. Car, prévenant les critiques que ne devraient pas manquer de lui adresser « les plus Devots et les plus mortifiez » comme « les Austeres indiscrets et mal instruis », le Jésuite défend son entreprise, arguant que « si son Intention est religieuse, les ornemens de cet Ouvrage le seront aussi »¹⁰⁹. Manière une nouvelle fois toute rhétorique de fonder sur le lieu des fins le fait d'avoir choisi les « cadences de la Poésie » plutôt que des « paroles de Sauvage », « les pierreries, les dorures, les

¹⁰⁵ *Les Peintures morales, Op. cit.*, tome I, « Advertissement nécessaire à l'instruction du Lecteur », non paginé.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Les Peintures morales, Op. cit.*, tome II, « Preface du dessein et du bon usage de ce livre », non paginée.

¹⁰⁸ Il conviendrait d'ailleurs de leur associer la métaphore théâtrale, très présente dans *La Galerie des femmes fortes*.

¹⁰⁹ *Les Peintures morales, Op. cit.*, tome II, « Preface du dessein et du bon usage de ce livre », non paginée.

clinquans et les perles » plutôt qu'un « habit d'Hermite »¹¹⁰ pour « parer honnestement »¹¹¹ une « galerie », dont la construction a été préférée à celle d'une « Académie »... Mais surtout exemple original d'esthétique morale, née du subtil « mariage de l'*ingenium* et de l'*imitatio* »¹¹²...

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Les Peintures morales, Op. cit.*, tome I, « Advertissement nécessaire à l'instruction du Lecteur », non paginé. C'est nous qui soulignons cet adverbe qui, s'il peut signifier « conforme à l'honneur, à la vertu », peut également renvoyer à tous les agréments du discours susceptibles de plaire aux « honnestes gens ».

¹¹² *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, sous la direction de M. Meyer, Paris, Livre de Poche, 1999, p. 156.