

## Les secrets du sourire d'un faune

— Fénélon et la sculpture de Versailles à travers l'analyse  
de quelques opusculs pédagogiques —

Odile Dussud

Le séjour que Fénélon a effectué dans les années 1690 à Versailles, «véritable musée de la sculpture classique<sup>(1)</sup>», a sans aucun doute donné un grand poids de réalité à la Grèce de ses lectures. L'art de Versailles, mais aussi les bosquets de verdure et l'odeur des orangers directement importés de Smyrne, concrétisent des décors et des figures qu'il avait appris à aimer dans les textes. La Grèce n'est plus seulement la patrie des poètes et des philosophes: les divinités et les êtres mythologiques qui peuplent les bois antiques s'incarnent dans des corps de marbre aux proportions harmonieuses, d'une beauté à la fois idéale et sensible. Comme l'a déjà souligné Elisabeth Lavezzi à propos du *Télémaque*<sup>(2)</sup>, la sculpture tient une grande importance dans les écrits antiquisants du précepteur des princes. Il semblerait ainsi que le regard de connaisseur acquis par la fréquentation des textes et des oeuvres d'art autorise la contemplation de statues dont la sensualité très profane pouvait paraître peu bienséante à un abbé. Après avoir rappelé la place de l'art antique dans le décor de Versailles, nous verrons que tout n'est peut-être pas si simple.

### La sculpture antique à Versailles

Versailles avait été conçu par Louis XIV comme un palais dont le décor magnifique illustrait

(1) Cf. Pierre Francastel, *La Sculpture de Versailles, essai sur les origines et l'évolution du goût français classique*, Mouton. Paris. La Haye, VIIème réédition, 1970, p.226.

(2) Elisabeth Lavezzi, «Des amours contre nature: les arts du dessin dans les *Aventures de Télémaque*», in *Fénélon mystique et politique (1699-1999) Actes du colloque international de Strasbourg [...]*, publiés par F.-X. Cuche et J. Le Brun, Honoré Champion, Paris, 2004, pp.274-285. Surtout pp.281-283. Elisabeth Lavezzi remarque avec justesse combien le mythe de Pygmalion «taraude le discours sur la sculpture» dans cette oeuvre, et montre qu'il «figure une tentation à éviter», celle d'une «passion contre-nature», en rapprochant Pygmalion de son homonyme tyrien lui-même rapproché d'une autre figure mythologique contre-nature: le Minotaure. Il me semble cependant que, limitée à l'espace littéraire, l'animation des représentations artistiques à la manière des tableaux de Philostrate est un plaisir que Fénélon s'octroie souvent et sans aucun sentiment de culpabilité. Pygmalion est coupable d'avoir trop passionnément aimé sa statue jusqu'à réclamer un miracle à la divinité. C'est peut-être cela qui était sacrilège et réclamait punition. Le miracle lui-même, (réfléchi dans toute rêverie d'animation d'une image de pierre), étant en revanche merveilleux et adorable, comme une figuration de l'acte créateur de Dieu que Fénélon compare d'ailleurs à un sculpteur dans le *Traité de l'existence de Dieu*. «Le corps est pétri de boue; mais admirons la main qui l'a façonné. Le sceau de l'ouvrier est empreint sur son ouvrage.» (t.II, p.538).

et racontait la gloire de son règne suivant un parcours de figures mythologiques minutieusement organisées<sup>(3)</sup>, mais c'était aussi un lieu où les artistes français pouvaient, comme leurs confrères italiens en avaient depuis longtemps la chance, élever leur inspiration et leur technique par la fréquentation directe des plus belles oeuvres de l'Antiquité. Il semble que ce soit Le Bernin qui, en 1665, ait insisté sur l'importance pour les jeunes apprentis de pouvoir reproduire «les moulages pris sur "les plus belles statues, bas-reliefs et bustes de l'Antiquité" avant de s'exercer au dessin d'après nature<sup>(4)</sup>». Un an plus tard, le roi ordonna la création d'une nouvelle Académie d'art à Rome. Comme le montrent Haskell et Penny, le but était double: les étudiants les plus doués pouvaient ainsi 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.» Il s'agissait 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 Italie<sup>(5)</sup>.»

Les moyens mis en oeuvre<sup>(6)</sup> et les résultats obtenus sont impressionnants<sup>(7)</sup>. Malgré le prix exorbitant et les difficultés de l'acheminement<sup>(8)</sup>, Colbert d'abord, puis Louvois pratiquèrent une politique agressive d'achat et de copies, repérant les familles en difficulté pour acheter les oeuvres à bas prix<sup>(9)</sup>, utilisant des prête-noms pour obtenir à meilleur marché des antiques que la réputation de richesse de Louis XIV aurait rendus trop chers. En juin 1684, Dangeau signale à Versailles «beaucoup d'embellissements dans les jardins, surtout par un grand nombre de statues<sup>(10)</sup>.»

(3) Thierry Sarmant, *Les Demeures du soleil*, pp.218-237.

(4) Cf. Francis Haskell et Nicholas 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.52. Sur les achats d'antiques et de moulages par Louis XIV, voir pp.51-58

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

(6) 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.

(7) 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, et 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.

(8) Voir Thierry Sarmant, *op. cit.*, pp.234-237.

(9) 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.»

(10) Thierry Sarmant, *op. cit.*, p.201. *Journal de Dangeau*, t.I, p.28.

Thierry Sarmant note que cette même année arrivèrent d'Italie quarante-huit statues, trente-six bustes et treize vases. La rapacité des Français fut telle que le Pape, ému par le départ pour Versailles de deux des plus fameuses statues originales de Rome, le *Germanicus* et le *Cincinnatus*, publia en 1686 «un *bando* interdisant les exportations d'antiques hors des Etats de l'Eglise». Même l'exécution de moulages par les étudiants français donna lieu pour un temps à un fort ressentiment: en 1688, «les pensionnaires de l'Académie se virent refuser l'entrée du Vatican»<sup>(11)</sup>. Louvois ne s'en émut guère: il envoya les étudiants investiguer les autres collections prestigieuses d'Italie, et continua ses achats. «Le ban publié à Rome ne regarde ny le roi ny ce qui fut acheté avant sa publication. Vous devez toujours aller vostre chemin et faire embarquer ce qui a esté acheté sans tesmoigner que vous croyez avoir besoin d'aucune permission, écrit-il à La Teulière, le directeur de l'Académie à Rome de l'époque»<sup>(12)</sup>. Il avait d'autant moins à s'en soucier que ces réactions de défense arrivaient bien tard: les oeuvres majeures avaient déjà toutes été copiées, et les achats principaux effectués<sup>(13)</sup>. Si le rythme des envois de Rome à Paris, où étaient d'abord stockées les caisses, diminua après 1686, c'est surtout parce que la nécessité s'en fait moins sentir: la collection française était désormais la plus importante: «la plupart des types remarquables de la statuaire alors connus s[e] trouvent réunis» à Versailles<sup>(14)</sup>.

Parmi ces antiques et copies d'antiques, l'art grec était abondant. De nombreuses représentations de divinités étaient grecques ou, au moins, des copies romaines de chef-d'oeuvres de la Grèce, classique ou hellénistique. À Versailles, Fénelon pouvait ainsi retrouver une version ancienne de la plupart des personnages mythologiques qui peuplaient ses lectures. Il pouvait aussi, sans toujours le savoir, admirer l'art des principaux sculpteurs cités par Félibien dans sa courte présentation de la sculpture antique<sup>(15)</sup> ou par des auteurs comme Pausanias ou Pline l'Ancien, et dont il évoque lui-même trois noms dans le dialogue où Poussin défend la valeur de sa peinture face à Parrhasius<sup>(16)</sup>. La *Vénus d'Arles* et l'*Apollon lycien* sont des copies romaines de statues de Pra-

(11) 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.

(12) Louvois à La Teulière, Versailles, 17 mars 1686 (A1 763, fol.340, lettre citée par F. Mesloub, La Surintendance des Bâtiments sous le ministère de Louvois, 1683-1691, 2000, p.54, cité dans Sarmant, *op. cit.*, p.232.

(13) Voir 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.»

(14) Francastel, *op. cit.*, p.226.

(15) 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. Il cite avec admiration Phidias, Polyclète, Myron, Lysippe, Praxitelle et Scopas, puis, plus rapidement, des artistes moins prestigieux, parmi lesquels Leochares.

xitèle, la *Vénus* de la Grande Galerie, qui ressemble à la *Vénus Médicis* (dont une copie orne le parc), vient peut-être d'un prototype grec de Scopas, la *Vénus Génitrix* du Miroir d'Eau est une réplique romaine d'une oeuvre de Callimaque, la *Diane* de la Galerie est peut-être une oeuvre de Léocharès, le sculpteur de l'*Apollon du Belvédère* dont une copie était aussi visible à Versailles, le *Jupiter barbu* de la Montagne d'Eau, transformé en terme par Drouilly, a pu être abusivement attribué à Myron, *Atalante* est inspirée d'un original grec du II<sup>ème</sup> siècle av. JC, le *Faune* jouant de la flûte date du III<sup>ème</sup> av. JC et s'inscrit dans le sillage de Praxitèle, Scopas, Lysippe. Même le très beau *Cincinnatus* qu'on croyait alors purement romain est en fait un écho d'un bronze de Lysippe et représente Hermès. Parmi les copies modernes les plus fidèles, le *Silène portant Bacchus enfant* de la collection Borghèse représente également l'art de Lysippe, l'*Hercule Farnèse*, celui de Glycon. Les bas-reliefs mêmes n'étaient pas absents: pour le bassin de Latone, trois copies avaient été commandées des vases Médicis et Borghèse, oeuvres parfois attribuées à Phidias et qui représentaient l'un le sacrifice d'Iphigénie, l'autre des bacchantes en extase autour d'un Silène chancelant<sup>(17)</sup>. En 1694 est envoyé au Château un bronze fondu en 1642 d'après un relief antique en marbre de la collection Borghèse, et dont Poussin avait commandé un moulage: les *Sacrifiantes*.

Davantage que l'art romain, l'art grec représentait l'excellence du beau antique, comme le montre ce passage de Félibien: «Cependant il est à remarquer que depuis Phidias, la Sculpture ne demeura dans sa grande perfection, que pendant cent cinquante ans; & qu'insensiblement elle commença à déchoir. Ce n'est pas que depuis ce temps-là, il ne se fist encore en Grece & en Italie de fort beaux Ouvrages, mais non pas d'un si grand goust, & d'une beauté si exquise.» La raison que donne Félibien à cette supériorité ne pouvait que convenir au goût de Fénelon pour la simplicité et le naturel, à son aversion pour les ornements: «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 plupart 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.<sup>(18)</sup>» L'art grec représentait donc la

(16) Poussin évoque «les statues de Praxitèle, de Scopas et de Phidias». Fénelon, *op. cit.*, t.I, p.427.

(17) Haskell, édition anglaise, pp.315-316.

(18) 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. Voir aussi dans la *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle* [...], la fin de la description d'une femme drapée de la Galerie (qui est la muse Thalie): «Il paroît qu'elle est de la main d'un des plus excellents ouvriers qui travailloient à Rome, où vraisemblablement elle a été faite, ce qui se reconnoît à ses vêtements, dont les Grecs ordinairement n'avoient pas accoustumé de vêtir leurs figures.» (pp.304-305).

nature la plus pure, tandis que l'art romain était plus anecdotique, plus inscrit dans une époque particulière.

C'est d'ailleurs cette universalité du beau, ce dépassement des tendances propres à chaque artiste, à son pays ou à son époque, cette absence de «manière» particulière, qu'admire dans les plus belles statues de l'Antiquité Girard Audran, un artiste graveur qui, dans un livre intitulé *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, publiée en 1683 une série de planches comportant les mensurations les plus minutieuses de quelques sculptures parmi les plus admirées à son époque, comme le *Laocoon*, *Hercule Farnèse* ou la *Vénus Médicis*. L'étude des sculptures antiques est le moyen le plus sûr, d'après lui, de s'affranchir de la tyrannie insidieuse du moi et de parvenir à la belle nature<sup>(19)</sup>. En cela aussi l'art antique, surtout l'art grec qui en est l'achèvement, devait tout particulièrement plaire à Fénelon. Les nombreuses nudités de Versailles devaient pouvoir être contemplées comme des hommages à la perfection de ce corps humain créé par Dieu.

De fait, Fénelon regarde les statues, les compare et les juge. Une phrase du *Télémaque* le laisse entendre, dans laquelle Mentor rappelle à son protégé comment lui est venue sa science dans le domaine artistique: «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.»<sup>(20)</sup> Dans ce passage, la distance s'efface complètement entre le prince grec et le duc de Bourgogne, entre Versailles et Ithaque, et l'allusion à des promenades-leçons dans le parc est transparente: leçons que le précepteur a sans doute suivies avec autant d'attention que son élève.

Si l'on en croit le dialogue entre Poussin et Parrhasius, Fénelon se félicite que subsistent encore dans toute leur perfection les chefs-d'œuvre de la sculpture antique: leur examen forme le

(19) Girard Adran, *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, Paris, 1683, «préface»: «Pour ce qui est du tempérament, il agit encore plus puissamment en nous. Comme c'est lui qui fait la distinction la plus essentielle d'un homme à un autre, il a part à tout ce que nous faisons. C'est dans ce sens qu'on peut dire qu'un Peintre se peint soi-même dans ses Ouvrages, & que si nous avons assez de pénétration, nous y pourrions lire ses inclinations dominantes. Un sentiment secret né avec nous, & dont souvent on ne connaît pas la cause, est ordinairement ce qui nous détermine dans notre choix, & nous fait conformer nos figures à l'air des personnes pour qui nous aurions le plus de penchant.» La rencontre de pensée entre cet artiste et Fénelon est sensible dans la curieuse similitude d'expression de ce passage avec une lettre écrite par l'archevêque de Cambrai à La Motte, beaucoup plus tard, le 22 novembre 1714: «Chacun se peint sans y penser, Monsieur, dans ce qu'il écrit. La lettre que j'ai reçue au retour d'un voyage ressemble à tout ce que j'entends dire de votre personne. Aussi ce portrait est-il fait de bonne main. Il me donnerait un vrai désir de voir celui qu'il représente.» (Fénelon., *Oeuvres complètes*, t.VI, p.655.)

(20) Fénelon, *op. cit.*, t.II, pp.310-311.

goût artistique, améliore les artistes modernes et permet de juger les ouvrages nouveaux. Il déplore au contraire que la disparition de la peinture antique l'empêche de constater l'éventuelle supériorité de son peintre moderne préféré, Poussin, sur ses aînés lointains: impossible de trancher le débat qui occupe les peintres aux Enfers des dialogues. «Pour revenir à vous autres, réplique Poussin à Parrhasius, je conviens que le préjugé général est en votre faveur. Il y a sujet de croire que votre art, qui est du même goût que la sculpture, avait été poussé jusqu'à la même perfection, et que vos tableaux égalaient les statues de Praxitèle, de Scopas et de Phidias; mais enfin il ne nous reste rien de vous, et la comparaison n'est plus possible. Par là vous êtes hors d'atteinte, et vous nous tenez en respect. 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.<sup>(21)</sup>»

Mais cette appréciation uniquement esthétique de la sculpture antique était-elle vraiment possible pour un chrétien aussi convaincu et aussi sensible à la force de l'art que l'était Fénelon? Dans quelle mesure le goût pour les Anciens manifesté par l'auteur de la suite de l'*Odyssée* pouvait-il s'étendre sans problème moral à la statuaire grecque et à la sensualité qui s'en dégageait? Quelles statues Fénelon regardait-il à Versailles? Une découverte que nous avons faite apporte à cette question un élément de réponse.

### La sculpture de Versailles dans les écrits pédagogiques de Fénelon

Marguerite Haillant consacre quelques pages de la première partie de sa thèse à «la mythologie dans la vie du duc de Bourgogne». Elle y suggère rapidement l'importance du décor antiquisant des demeures royales dans l'enseignement de Fénelon, sans en chercher d'autres traces que des rapprochements de motifs, en imaginant les réflexions et rêveries que pouvaient susciter chez le jeune duc les bosquets et les statues du parc de Versailles, et dont le précepteur avait pu exploité le souvenir avec pédagogie. Elle est un peu plus précise dans les trois paragraphes qu'elle consacre aux peintures des Galeries de Fontainebleau, et elle évoque plus loin Phidias à propos des descriptions de vêtements féminins, mais sans donner les détails qui permettraient d'établir définitivement que tel ou tel tableau est bien la source principale de tels ou tels scènes ou dialogues<sup>(22)</sup>. Elle est la première à indiquer ces pistes mais ses travaux s'attachent surtout aux rapprochements textuels.

Jacques Le Brun suppose avec justesse, nous semble-t-il, que la *Diane* exposée dans la Galerie

(21) Fénelon, *op. cit.*, t.I, pp.426-427.

(22) Marguerite Haillant, *op. cit.*, pp.38-47 et p.83.

des Glaces, et dont une copie ornait également le parc de Fontainebleau qui l'avait d'abord abritée, pourrait être au fondement de la description de Poéménis, la fille de Mélésichton: «À la voir, on eût cru que c'était la jeune Diane sortie de l'île flottante où elle naquit. 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.»<sup>(23)</sup>. Nous nous permettons seulement de signaler que l'interprétation de cette statue par Desjardins, intitulée *Le Soir* et placée au Parterre d'Eau, pourrait également convenir à ce passage, et peut-être mieux si l'on considère la coiffure, véritablement négligée dans la sculpture moderne, plus stricte et serrée dans le marbre antique. Quoi qu'il en soit, la Diane de «La chasse de Diane»<sup>(24)</sup>, ainsi que les jeunes chasseuses comparées à cette déesse dans le *Télémaque*, Eucharis ou Antiope, sont sans doute elles aussi, directement ou indirectement, des avatars de cette statue frappante.

Mais est-ce là la seule trace de la sculpture de Versailles dans les écrits de Fénelon? Avant d'en venir au *Télémaque*, il nous a semblé intéressant de regarder de plus près ceux des opuscules pédagogiques qui, de manière transparente et avec humour, transposent dans l'Antiquité des épisodes vécus en compagnie de son élève<sup>(25)</sup>. Or l'un d'eux, «Le jeune Bacchus et le Faune», comporte une description frappante par son étendue et la précision des détails, tout à fait inhabituelle chez Fénelon: «L'enfant de Sémélé, pour étudier la langue des dieux, s'assit dans un coin au pied d'un vieux chêne, du tronc duquel plusieurs hommes de l'âge d'or étaient nés. Il avait même autrefois rendu des oracles et le temps n'avait pu l'abattre de sa tranchante faux. Auprès de ce chêne sacré et antique se cachait un jeune faune, qui prêtait l'oreille aux vers que chantait l'enfant, et qui marquait à Silène par un ris moqueur toutes les fautes que faisait son disciple. Aussitôt les naïades et les autres nymphes du bois souriaient aussi. Ce critique était jeune, gracieux et folâtre. Sa tête était couronnée de lierre et de pampre. Ses temples étaient ornées de grappes de raisin. De son épaule gauche pendait sur son côté droit en écharpe un feston de lierre, et le jeune Bacchus se plaisait à voir ces feuilles consacrées à sa divinité. Le faune était enveloppé au-dessous de la ceinture par la dépouille affreuse et hérissée d'une jeune lionne qu'il avait tuée dans les forêts. Il tenait dans sa main une houlette courbée et noueuse. Sa queue paraissait derrière, comme en se jouant sur son dos.»

(23) Fénelon, *op. cit.*, t.I, «Les aventures de Mélésichton», p.244 et note 5, p.1322.

(24) *ibidem*, pp.223-224.

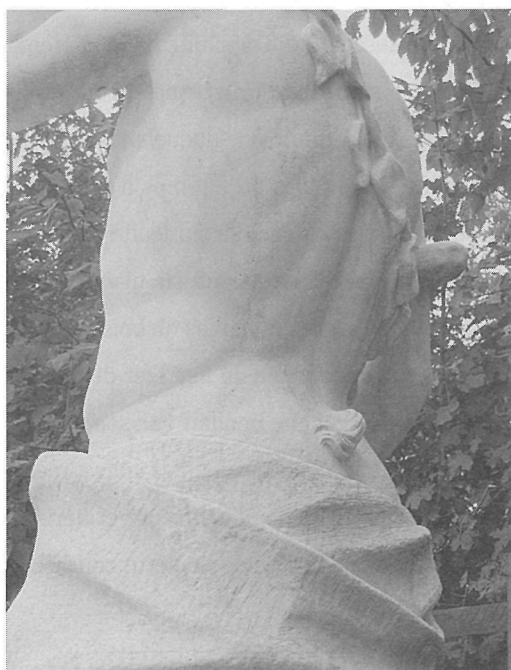
(25) Fénelon, *op. cit.*, t.I: «Le jeune Bacchus et le Faune» (XXI, pp.216-217), «Fable d'un jeune prince» (XXII, pp.217-218), «Le Rossignol et la fauvette» (XXIV, pp.220-221), «Fable de Lycon» (XXV, pp.221-223). Pour le moment nous nous en tenons là.

Il nous a paru qu'une telle profusion descriptive ne pouvait provenir que de l'observation directe. Les ressources offertes par le site internet [insecula.com](http://insecula.com) nous ont permis d'explorer le parc de Versailles, et de confirmer cette hypothèse: parmi les huit termes qui ornent le Bosquet du Dauphin, et dont la disposition seule a changé depuis la création du lieu<sup>(26)</sup>, il s'en trouve un, au sourire malicieux, qui correspond point par point à cette description, à la seule réserve des grappes de raisin sur les tempes, qui sont placées, si les boules qu'on aperçoit dans la chevelure sont bien du raisin et non des baies de lierre, au-dessus du front. On peut s'en rendre compte en examinant les photos 1 et 2. Même la queue est là, sur le dos.

La «sombre verdure» de ce «bocage dont le silence n'était troublé que par le bruit des fontaines et par le chant des oiseaux», et où va étudier l'enfant de Sémélé, était donc celle de ce bosquet tracé dans l'épaisse forêt qui entourait le château au XVII<sup>e</sup> siècle. Les grands arbres, et le vieux chêne «sacré et antique» derrière lequel s'abrite le faune ont disparu de nos jours, mais les gouaches anciennes représentant des bosquets tracés dans les mêmes parages, comme celui de la Montagne d'Eau, actuellement bosquet de l'Etoile, du Théâtre d'Eau (à l'emplacement de l'actuel Rond-Vert), ou encore celui du Labyrinthe, donnent une idée de la densité et de la hauteur



1 - Le Faune du Bosquet du Dauphin  
(photo de Catherine Dussud)



2 - La queue du Faune  
(photo de Catherine Dussud)

---

(26) Christiane Pinatel, *op. cit.*, p.47.



des bois de l'époque<sup>(27)</sup>.

Enseignement des rudiments de la mythologie et des tournures poétiques qui la traduisent habituellement, liaison intime et complexe de la divinité pastorale avec la nature, introduction ludique de l'Antiquité dans la réalité vécue: des motifs ou procédés proprement fénéloniens que nous aurons l'occasion d'analyser plus en profondeur sont reconnaissables dans cette description. Nous nous concentrerons ici seulement sur ce qui concerne la statue et les regards qui sont portés sur elle. C'est Fénelon-Silène qui l'observe d'abord. Suivant une stratégie pédagogique bien connue et encore utilisée de nos jours, il fait alors remarquer à l'enfant le sourire du faune, et prétend que ce dernier lui signale les erreurs de traduction. Il utilise ensuite les capacités de personnalisation des éléments naturels que possède la mythologie antique pour créer autour de la sculpture animée tout un public invisible de nymphes et de naïades. L'enfant et le précepteur examinent alors ensemble le terme, sa position et ses attributs, en tournant autour pour mieux le voir et en s'amusant de la queue. L'exercice de traduction reprend, ainsi que les moqueries supposées, jusqu'au coup de colère du jeune prince, petit-fils du Roi, qui s'adresse au Faune: «Mais comme Bacchus ne pouvait souffrir un rieur malin, toujours prêt à se moquer de ses expressions si elles n'étaient pures et élégantes, il lui dit d'un ton fier et impatient: "Comment oses-tu te moquer du fils de Jupiter?"». Fénelon transforme alors avec une grande finesse l'immobilité du marbre et la permanence forcée du sourire en impassibilité et force morale: «Le faune répondit sans s'émouvoir: "Hé! comment le fils de Jupiter ose-t-il faire quelque faute?"» Ces dernières répliques ont-elles été prononcées ou est-ce une invention du précepteur lors de la rédaction du texte? Peu importe, ce qui compte pour nous, c'est d'approcher la manière sensible et savante à la fois dont Fénelon regardait, comprenait, mettait en scène et rêvait les statues qui l'entouraient à Versailles.

Profitons de cet instant de rêverie pour risquer une hypothèse qu'aucun fait ne vient supporter. Pourquoi Silène et pourquoi Bacchus? Fénelon n'était certes ni gros ni constamment pris de vin. Outre l'évident rapprochement sonore des noms Fénelon et Silène, et la réputation d'extrême sagesse de cette divinité qui passait pour avoir élevé le jeune Bacchus, il nous semble possible de trouver également là l'écho d'une statue reproduite en deux exemplaires dans le Parc<sup>(28)</sup>: le très beau groupe *Silène et Bacchus enfant*, qui montre un homme puissant et élané tenir dans ses bras un nourrisson dans un élan et avec un regard pleins de tendresse. Or on a souvent remarqué le caractère maternel de l'affection que Mentor-Minerve, le père spirituel de Télémaque,

(27) Voir le catalogue de l'exposition *Les jardins de Versailles et de Trianon d'André La Nôtre à Richard Mique*, qui s'est tenue à Versailles du 15 juin au 27 septembre, gouache 24-26, pp.72-75, et 29-30, pp.78-80.

exprime à son protégé. Autant qu'un déguisement ludique et mythologique d'une relation pédagogique, cette identification de Fénélon à Silène est peut-être l'expression plus ou moins consciente d'un désir de paternité tendre, suscité ou concrétisé par cette sculpture.

Le Bosquet du Dauphin et les termes qu'il renferme semblent avoir été particulièrement importants pour Fénélon. Le texte intitulé «Fable de Lycon<sup>(29)</sup>» y situe aussi fort probablement son action principale: cette fois encore un épisode de la vie du duc, sans doute son premier départ de Versailles pour Fontainebleau, est transposé dans l'univers mythologique des divinités rustiques. Les jardins du roi Soleil deviennent les bois du Cynthe, une montagne de Délos qui a abrité la jeunesse d'Apollon, et tous les habitants s'attristent du prochain départ de Lycon, déguisement transparent de Louis, le prénom du duc de Bourgogne. L'espace du récit se concentre peu à peu autour d'un arbre dont l'âge et la taille rappellent le vieux chêne de «Bacchus et le Faune»: «Il se fit une assemblée de ces tristes divinités autour d'un grand arbre qui élevait ses branches vers les cieux, et qui couvrait de son ombre épaisse la terre sa mère depuis plusieurs siècles. Hélas, autour de ce vieux tronc noueux et d'une grosseur prodigieuse, les nymphes de ce bois, accoutumées à faire leurs danses et leurs jeux folâtres, vinrent raconter leur malheur.» Après la troupe indifférenciée des nymphes apparaît un personnage représenté justement par un terme dans ce même bosquet: Pan avec sa flûte, qu'il abandonne pour cette triste occasion. Puis sont mentionnés des faunes et des satyres: ils sont présents eux aussi dans ce lieu, mais au singulier, sous la forme du terme souriant que nous connaissons, et d'une statue antique représentant un faune qui danse en s'accompagnant de sortes de cymbales<sup>(30)</sup>. «Pan lui-même accourut ayant oublié sa flûte, les faunes et les satyres suspendirent leurs danses.»

Interviennent alors deux divinités consolatrices, qui, supérieures aux génies des bois et des champs dans la hiérarchie mythologique selon Fénélon, en savent plus que les autres<sup>(31)</sup>, et qui

(28) L'un se trouve sur la terrasse sud. Cette statue en bronze a été fondue par Baltazar Keller entre 1684 et 1685. L'autre, une copie exécutée par Simon Mazière en 1684, se situait le long de la rampe qui contournait au midi le bassin de Latone. Cf. le plan reconstitué par Stéphane Pincas, pp.30-31 de l'édition anglaise, *Versailles, The History of the gardens and their sculpture*, Thames and Hudson, Londres, 1996, et pp.132-133 pour les photos légendées. Cette statue de la collection Borghèse était très appréciée à l'époque, puisqu'une autre copie avait été commandée à Nicolas Flamen et envoyée en France en 1681 (cf. notice du ministère de la culture), et que le Dauphin, le père du duc de Bourgogne, en possédait, semble-t-il, une petite réplique en bronze dans sa collection (cf. notice du Louvre). La copie antique qu'on peut voir actuellement à Versailles n'a été mise en place qu'en 1795.

(29) Fénélon, *op. cit.*, t.I, pp.221-223.

(30) Cf. Pinatel, *op. cit.*, p.47.

(31) Nous retrouvons dans le *Télémaque* cette idée intéressante d'une hiérarchie des divinités marquée par des degrés dans l'accession au savoir: Calypso en sait moins que Minerve, Vénus en sait moins que Minerve ou Neptune, et Jupiter sait tout.

rétablissent la joie en annonçant le retour certain de l'hôte de ce bocage. «Alors Flore et Pomone parurent tout à coup d'un air riant au milieu du bocage se tenant par la main, l'une était couronnée de fleurs, et en faisait naître sous ses pas empreints sur le gazon. L'autre portait dans une corne d'abondance tous les fruits que l'automne répand sur la terre pour payer l'homme de ses peines.» Dans un mouvement final d'expansion joliment antithétique au parcours de la triste rumeur du début, les chants d'allégresse «remplissent le bocage» et s'étendent à toute la forêt jusque dans les campagnes les plus reculées.

Remarquons à nouveau l'emploi de «bocage» pour désigner ce lieu: ce mot semble être chez Fénelon l'équivalent mythologique de «bosquet»: dans «Le Rossignol et la Fauvette», qui met encore en scène le duc, assimilé cette fois à Apollon, «ou du moins quelque héros du sang de ce dieu», il est question d'un «bocage sacré, où trois naïades répandent à grand bruit leurs eaux claires», qui, selon nous, pourrait bien être le Bosquet des Trois Fontaines<sup>(32)</sup>. Pour en revenir à Flore et Pomone, il se trouve justement dans le Bosquet du Dauphin, non loin des statues du Faune et de Pan, un terme féminin au doux sourire, couronné de fleurs, qui tient dans les mains une guirlande tombante dont elle semble s'apprêter à détacher les fleurs, et un autre, souriant lui aussi, qui porte une corne d'abondance chargée de fruits<sup>(33)</sup>. La probabilité pour que le Bosquet du

(32) Fénelon, *op. cit.*, t.I, pp.220-221. Ce bosquet a disparu de nos jours. Il se situait au Nord, tout près du bassin des nymphes de Diane (le texte mentionnent des baigneuses dans ces fontaines: «les Grâces y vont souvent se baigner»), et comportait trois fontaines ornées de cascades de rocaille (peut-être «les ruisseaux formés par les trois fontaines») qui se succédaient dans une salle de verdure conservant un caractère naturel. Les deux bosquets dont nous pensons retrouver la description sont d'ailleurs situés dans la partie nord du parc, c'est-à-dire la plus proche de la nouvelle aile du château, au premier étage de laquelle habitaient entre autres les petits-fils de France, dont les fenêtres donnaient sur le parc, leur gouverneur et leur précepteur. Cf. William R. Newton. *L'Espace du Roi. La Cour de France au château de Versailles 1682-1789*, Fayard, 2000, p.30, pp.55-57, 363-364 et 381.

(33) Christiane Pinatel assure qu'en 1776, la transformation en quinconces des bosquets du Dauphin et de la Girandole, bosquets jumeaux disposés de part et d'autre de l'Allée Royale, a conservé les termes de la décoration originaire, en en changeant seulement la disposition, demeurée telle quelle jusqu'à nos jours. Le *Faune Dansant* qui ornait la fontaine centrale a disparu (*op. cit.*, p.47). Cela semble très simple, et pourtant, quand nous confrontons différents documents, tout paraît compliqué. Cela vient assurément des variations de dénomination des termes, le *Faune* et *Pan* sont par exemple nommés «*Satires*» sur les plans de 1714 (S. Pincas, p.165). Le problème devient épineux quand on en vient à des femmes que leurs attributs peuvent rapprocher de diverses divinités. Ainsi *Flore* pourrait être le *Printemps* et vice-versa. Deux statues tiennent des cornes d'abondance dont l'une contient des fruits, ce qui permet l'identification avec *Pomone*. S. Pincas les nomme *Abondance* et *Libéralité*. Ce dernier nom n'apparaît pas dans le plan de 1714, ni dans celui de 1746 disponible sur Gallica, et qui propose une mystérieuse *Isis*. Quant à la fontaine mentionnée par C. Pinatel, elle ne figure pas sur le plan de S. Pincas. Sans se perdre dans ces problèmes, il suffit pour commenter nos textes de constater la permanence d'un couple: *Satire (Faune Souriant?) Abondance* (avec une corne), d'un autre *Satire (Pan)* et d'une *Flore* (avec des fleurs) dans le Bosquet du Dauphin.

Dauphin soit le cadre de cette saynète nous paraît donc forte.

D'autant plus que nous pouvons affirmer avec certitude que tout le dialogue «Chromis et Mnasytle» a pour cadre ce bosquet et en décrit une statue que nous venons de mentionner. Dans cette idylle à la manière de Théocrite ou Virgile, le berger Mnasytle explique et commente pour son compagnon la beauté d'une statue qui orne un «bocage»: le texte condense avec précision les principaux concepts critiques nécessaires pour décrire et juger des sculptures. Le dialogue s'ouvre par la description d'un lieu arboré, calme et ombragé, qui rappelle fortement celui que nous venons de voir dans les deux textes précédents: «CHROMIS: Ce bocage a une fraîcheur délicieuse; les arbres en sont grands, le feuillage épais, les allées sombres, on n'y entend d'autre bruit que celui des rossignols qui chantent leurs amours.» Chromis, le berger qui va être initié à la statuaire, ne remarque d'abord que les ornements naturels du bosquet. Mnasytle lui signalant d'autres «beautés plus touchantes», il regarde autour de lui et passe en revue les deux premières statues qui s'offrent à sa vue, en cherchant en vain ce qu'elles ont de joli. Sans véritablement répondre à la question du beau, Chromis refuse d'en parler en invoquant l'existence de chants déjà composés sur elles par d'autres bergers: «CHROMIS: Quoi donc? Veux-tu parler de ces statues? Je ne les trouve guère jolies. En voilà une qui a l'air bien grossier. MNASYTLE: Elle représente un faune. Mais n'en parlons pas; car tu connais un de nos bergers qui en a déjà dit tout ce que l'on en peut dire. CHROMIS: Quoi donc? Est-ce cet autre qui est penché au-dessus de la fontaine? MNASYTLE: Non, je n'en parle point, le berger Lycidas l'a chanté sur sa flûte, et je n'ai garde d'entreprendre de louer après lui.»

La première statue pourrait bien être le *Faune* souriant décrit par Fénelon, et dont les muscles puissants et la taille râblée dénotent la rusticité. La deuxième ne peut être que le *Faune dansant* de la fontaine centrale: le Lycidas qui l'a louée de sa flûte et dont on parle avec tant de révérence pourrait bien être Louis-Lyon le duc de Bourgogne. Qui serait alors Chromis? Peut-être est-ce le deuxième fils du Dauphin, Philippe, qui suivait les leçons de Fénelon avec son aîné. Quant à Mnasytle, savant en art, ce pourrait être une de ces personnes expérimentées avec lesquelles, nous l'avons vu, Télémaque-Louis avait appris à connaître la sculpture. 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 ses œuvres dialogiques<sup>(34)</sup>. Le choix de Chromis était préférable: ce dernier, Mnasytle, et Lycidas, sont tous trois des bergers des *Bucoliques* de Virgile, et cette cohérence donne plus de force à la transposi-

(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.

tion des compagnons du duc de Bourgogne dans un univers antique et mythologique. Le jeu autour de Silène se poursuit d'ailleurs discrètement, puisque Chromis et Mnasytle sont des satires qui contraignent Silène à chanter<sup>(35)</sup>. Peu important d'ailleurs les identifications précises, ces allusions intertextuelles internes au petit groupe des «bergers» évoquent bien l'atmosphère de camaraderie, d'émulation littéraire et de rires antiquisants qui régnait autour des enfants de France et de leur précepteur.

La statue contiguë aux faunes représente «une jeune femme» qui est une divinité de nature différente: «elle n'a point cet air rustique des deux autres: aussi est-ce une plus grande divinité<sup>(36)</sup>; c'est Pomone, ou au moins une nymphe, explique Mnasytle», et c'est bien d'elle qu'il voulait souligner la beauté. La description se développe alors méthodiquement et c'est encore une fois l'abondance de détails qui a attiré notre attention et nous a permis de reconnaître cette statue. Les attributs qui permettent l'identification de la figure sont d'abord énumérés, suivis de leur interprétation symbolique: «Elle tient d'une main une corne d'abondance, pleine de tous les doux fruits de l'automne; de l'autre elle porte un vase d'où tombent en confusion des pièces de monnaie: ainsi elle tient en même temps les fruits de la terre, qui sont les richesses de la simple nature, et les trésors auxquels l'art des hommes donne un si haut prix.» La similitude d'expression est forte avec la phrase qui décrit Pomone dans le texte analysé précédemment, les pièces de monnaie passées sous silence se retrouvant sans doute dans le verbe «payer» de la formule finale: «L'autre portait dans une corne d'abondance tous les fruits que l'automne répand sur la terre pour payer l'homme de ses peines». Cela nous conforte dans l'idée qu'il s'agit bien de la même statue. Vient ensuite des remarques techniques sur la position de la tête «un peu penchée», puis des considérations sur le costume: la coiffure et les plis du vêtement, différents de celui des «bergères» du temps de Chromis: «CHROMIS: Mais quelle est donc cette coiffure? Elle est inconnue à nos bergères. MNASYLE: Elle est pourtant très négligée, et elle n'en est pas moins gracieuse. Ce sont des cheveux bien partagés sur le front, qui pendent un peu sur les côtés avec une frisure naturelle et qui se nouent par derrière.»

Comme on peut en juger d'après la photo 3, jusque là, et point par point, cette *Pomone* de Fénelon correspond exactement au terme féminin que Stéphane Pincas nomme *La Libéralité*, et qui se trouve justement à côté du *Faune* sur son plan. Mais la fin de la description comporte une anomalie sur laquelle il est intéressant de se pencher. Après la coiffure, Mnasytle en vient à considérer

(35) Fénelon, *op. cit.*, t.I, p.1331, note 2 de Jacques Le Brun à la p.265, et note 1 à la p.266..

(36) Nous retrouvons encore une fois la hiérarchie que nous venons d'évoquer. Cette fois, ce n'est pas le degré de savoir, mais l'urbanité, l'absence de rusticité, un critère plus sociologique, qui la différencie des faunes.



3 - La *Pomone* du Bosquet du Dauphin  
(photo de Catherine Dussud)

le vêtement et l'art du sculpteur, et il utilise des expressions proches de celles qu'emploie par exemple Félibien pour exprimer la valeur d'une statue, mais remplies à dessein d'une grande sensualité<sup>(37)</sup>: «C'est un habit qui a le même air de négligence: il est attaché par une ceinture, afin que la nymphe puisse aller plus commodément dans ces bois. 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.»

Le mouvement de la description du haut vers le bas, la mention de la ceinture, des plis

flottants et de la marche aisée de la nymphe donnent au lecteur l'idée qu'il a affaire à une statue en pied et non à un terme, c'est-à-dire un buste posé sur une gaine rigide. La mention du nu visible sous le tissu serait de même bien plus adaptée à une statue dont au moins une partie de la jambe transparaîtrait à travers la robe. C'est le cas pour de nombreuses sculptures du parc, les deux magnifiques statues de la Salle des Antiques représentant des femmes drapées, *Faustine* et *Julie*, par exemple, dont on devine les lignes du corps, ou même la très chaste *Pudicité* de la Galerie des Glaces, dont on aperçoit une cuisse sous ses nombreux voiles, sans parler de la très belle copie de la *Flore Farnèse* exécutée par Jean Raon et dont la chair est intégralement visible par transparence. L'éditeur de 1712 s'y est laissé prendre: il parle de statues et non de termes, or tous les documents d'époque que nous avons consultés distinguent toujours ces deux types de sculpture.

### Fénelon aurait-il un goût moderne en matière de sculpture?

Cette légère supercherie, ce passage brusque et non marqué de la description d'un objet réel au pastiche du discours des critiques d'art, ou peut-être à l'évocation de l'une de ces oeuvres

(37) L'image du marbre amolli est un ajout de Fénelon au texte initial.

antiques que nous venons de mentionner et que Fénelon connaissait assurément, parvient efficacement à transformer le terme en statue et cela est certainement voulu. Cela ne laisse pas d'être assez surprenant et de rompre l'économie du texte. Quelle peut bien en être la raison? C'est peut-être lié à une autre bizarrerie: insistance sur les différences de costume, explications mythologiques et artistiques, tout est fait pour qu'on lise ce dialogue comme une initiation à la sculpture antique. Et c'est bien ainsi que l'a compris l'éditeur de 1712, qui a ajouté en sous-titre: «Sous le nom de deux bergers qui se promènent en quelques bosquets où il y a des statues, on donne ici quelques règles simples pour juger des Antiques<sup>(38)</sup>». Or dans les bosquets de la Girandole et du Dauphin, tous les termes sont modernes: la plupart, et en particulier les deux dont il est ici question, sont des oeuvres réalisées à Rome par Poussin pour Vaux-le-Vicomte, sur une commande de l'abbé Fouquet<sup>(39)</sup>. Seuls les faunes ornant les fontaines étaient probablement des sculptures gréco-romaines.

Certes Poussin excellait plus qu'aucun artiste à rendre l'Antiquité dont il avait une profonde connaissance: «c'est par lui que le retour à l'antique fut, pour toute une époque, une chose vraiment vivante et agissante» écrit Francastel, qui ajoute que des différences profondes sont discernables entre les termes sculptés en 1685 par des artistes liés à Le Brun et ceux de Poussin, «beaucoup plus philosophiques, plus imprégnés des leçons des modèles antiques, plus approfondis si l'on veut, d'un art plus savant et plus sobrement ému.<sup>(40)</sup>» Cette compréhension du passé était si complète que trois de ces termes, dont notre Faune souriant, ont parfois été considérés au XVIIIème ou XIXème comme des antiques véritables<sup>(41)</sup>. Mais *Pomone Libéralité* ne l'a jamais été, et

(38) Fénelon, *op. cit.*, p.1331.

(39) Cf. Pierre Francastel, *La Sculpture de Versailles, essai sur les origines et l'évolution du goût français classique*, Mouton. Paris. La Haye, VIIème réédition, 1970, pp.245-246. Le nombre exact des termes réalisés par Poussin est assez variable selon les auteurs: Pinatel déclare que les seize sont de lui, Francastel n'en compte que quatorze, et Pincas, douze seulement, ajoutant que les saisons aurait été commandées par Colbert plus tard et exécutées à Rome entre 1679 et 1690: le *Printemps* par Lacroix, l'*Automne* par Pierre Laviron, l'*Eté* et l'*Hiver* par Jean Théodon (p.169 de l'édition anglaise). Le site insecula.com semble pencher pour Francastel, et selon lui, c'est le *Moissonneur* et l'*Hiver* qui sont de Jean Théodon. Quant à Stefan Germer, l'éditeur des *Vies de Poussin*, il parle de l'envoi de quatorze statues (Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart, *Vies de Poussin*, édition présentée et annotée par Stefan Germer, [...], Macula, Paris, 1994, p.79). Pour le moment, il nous suffit de savoir que nos deux termes principaux, le *Faune* souriant et *Pomone* sont sans conteste de Poussin.

(40) Francastel, p.246. Cf. aussi Félibien, dans Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart, *Vies de Poussin*: «Il logeait avec cet excellent sculpteur François Duquesnoy, flamand. Comme ils étudiaient l'un et l'autre d'après les antiques, cela donna lieu au Poussin de modeler et de faire quelques figures de relief, et ne contribua pas peu à rendre François le Flamand plus savant dans sa sculpture, parce qu'ils mesuraient ensemble toutes les statues antiques et en observaient les proportions. (p.159)».

(41) Christiane Pinatel, *op. cit.*, p.47. L'*Inventaire Massou* met au nombre des antiques l'*Hercule* et la *Flore* du bosquet de la Girandole, et un dessin imprimé de 1837 déclare antique le *Faune* souriant.

même si Fénelon ne le nomme pas, il devait savoir que Poussin en était l'«ouvrier». Pourquoi un amateur aussi déclaré de l'art des Anciens a-t-il choisi d'écrire sur l'oeuvre d'un artiste antiquisant certes, et qu'il admirait hautement, mais indéniablement moderne<sup>(42)</sup>, et non sur une des statues authentiquement anciennes, dont le parc recélait un grand choix? Pourquoi cette réclusion littéraire dans les bosquets les plus primitifs, les moins sculpturaux, les moins antiques de Versailles? Outre le plaisir de voir confirmée une intuition de lecture, nos découvertes donnent donc à réfléchir sur le goût esthétique de Fénelon, et expliquent peut-être sa position de neutralité, qu'on a pu dire fuyante et diplomatique, dans la querelle des Anciens et des Modernes.

Mais avant une affaire de goût, peut-être est-ce d'abord tout simplement une affaire de pudeur. Dans un parc où Vénus se rencontre sous toutes ses formes, où abondent les statues propres à éveiller des désirs troubles chez des adolescents aux penchants déjà bien assez affirmés, les deux bosquets ornés par les oeuvres de Poussin sont parmi les seuls de Versailles où un précepteur dévot et ses élèves puissent s'attarder sans risquer de se prendre au piège des beaux corps féminins. La *Pomone* décrite par Mnasytle est d'ailleurs la statue la plus chaste de tout le bosquet. Pas le moindre téton visible, la poitrine gonfle à peine les plis épais de la robe. La gaine du socle raidit les hanches dont la courbe n'est qu'ébauchée. L'examen prolongé d'une telle sculpture était complètement dépourvue de danger. Les textes que nous avons analysés font partie, comme nous l'avons dit, d'un ensemble de productions communes au précepteur et à ses élèves: ils doivent donc se renfermer dans de strictes limites morales, et s'abstenir de décrire certaines réalités. La chimère du dialogue «Chromis et Mnasytle» peut s'expliquer par la tension entre la volonté de donner un condensé de la méthode critique à observer pour juger la statuaire antique en général, et la nécessité de préserver l'innocence des regards enfantins. Nous aurons ailleurs l'occasion de montrer que Fénelon pratique une autre stratégie dans le *Télémaque*: non plus d'évitement, mais de désaveuglement. Il s'agira alors de se déprendre de l'enchantement de la vision en regardant mieux: en sachant apercevoir ce qui se cache sous certains types de beauté et en acceptant la douceur de celles qui sont innocentes.

Si la beauté des statues dénudées est dangereuse aux yeux de Fénelon, c'est sans doute parce

(42) Cf. Bellori, qui, dans sa *Vies de Poussin* (1672) déclare que les statues de Poussin ornant les termes «sont parmi les meilleures des modernes». Toutes ces statues ont été sculptées par Domenico Guidi d'après les modèles en terre et grandeur nature fabriqués par Poussin, sauf celles du *Faune* et d'*Athéna* qui auraient été créées d'après seulement de petites figures en cire (cf. Stefan Germer, *op. cit.*, p.79). Fénelon s'excuse presque de son goût pour un peintre aussi récent. Il écrit par exemple, après avoir décrit un paysage de Poussin: «Personne, ce me semble, ne fait les arbres comme le Poussin, quoique son vert soit un peu gris. Je parle en ignorant, et j'avoue que ces paysages me plaisent beaucoup plus que ceux du Titien.» dans Fénelon, *op. cit.*, «Sentiments sur différents tableaux», p.267.



que, détachée désormais de toute signification religieuse et placée là pour le seul plaisir des yeux, elle s'offre en spectacle et engendre chez ceux qui la contemplent des pulsions et des désirs superflus. C'est pourquoi Diane est si prisée de lui, elle qui n'entre nue dans les fontaines des sombres bosquets que pour rétablir la pureté blanche de son corps, punissant si sévèrement les regards interdits. Comme elle, Poéménis et Antiope sont d'autant plus belles qu'elles ne le savent pas et qu'elles se dérobent aux regards étrangers: «Sans parure, elle [Poéménis] effaçait tout ce que l'on peut voir de plus beau et elle ne le savait pas: elle n'avait même jamais songé à se regarder sur le bord des fontaines; elle ne voyait que sa famille et ne songeait qu'à travailler.<sup>(43)</sup>» Leur beauté n'est pas un instrument de pouvoir, et leur puissance est apaisante, adoucissante: «Antiope sans prendre aucune autorité et sans se prévaloir de ses charmes, maniera un jour le coeur de son époux, comme elle touche maintenant sa lyre, quand elle en veut tirer les plus tendres accords.<sup>(44)</sup>» Sans parler de l'ignoble Astarbé qui joue de sa séduction pour corrompre les coeurs et pousser au crime, Calypso, Eucharis et Vénus sont mauvaises parce qu'elles utilisent sciemment le pouvoir de leur beauté contre les desseins de Dieu, en cherchant à enflammer et retenir près d'elles ou dans leur ile un jeune homme destiné à régner sur Ithaque.

Pourtant Vénus a sa place dans l'organisation du monde et Jupiter lui sourit. Dénuee de toute volonté de séduction, simple et sans ornement, naturelle en un mot, la beauté féminine n'est pas dangereuse. Elle fait partie du grand dessein de la Nature: elle produit l'élan de vie, le désir joyeux qui pousse les humains et tous les êtres de la Création à se reproduire et à se multiplier. La réforme réussie de Salente se clôt par une cascade de mariages et une fête joyeuse semblable à celle des divinités des champs et des bois: «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.<sup>(45)</sup>»

La simplicité rurale désamorce les dangers de la beauté féminine. Or le Bosquet du Dauphin est le plus pastoral de tout le parc, plus même que son jumeau de la Girandole, où Minerve et Hercule rappellent le sérieux de la sagesse et la grandeur de l'héroïsme. Il conserve le «caractère rustique et champêtre<sup>(46)</sup>» du premier décor de Versailles. Il est le seul à allier de manière aussi joyeuse la beauté plastique au décor de la forêt, à travers des personnages mythologiques qui sont

(43) Fénelon, *op. cit.*, t.I, «Les Aventures de Mélésichton», p.244.

(44) *ibidem*, t.II, p.298.

(45) *Ibidem*, t.II, p.169.

(46) cf. Francastel, *op. cit.*, p.12-13.



4 - Le Pan du Bosquet du Dauphin  
(photo de Catherine Dussud)

presque tous liés aux forces ou aux éléments naturels. La sexualité et la nécessité de la contrôler y est même représentée franchement, sans culpabilité et avec humour, dans le terme de Pan: une patte de la peau de lion qui entoure les reins de la divinité barbue vient tout à la fois masquer et indiquer la virilité luxuriante avec un à-propos et un manque de réalisme amusant, comme on peut le voir sur la photo 4.

Un indice de l'importance que revêt cette cohérence bucolique aux yeux de Fénelon est le coup de force qu'il opère quand il déclare que la jeune femme figurée est *Pomone*, «ou au moins une nymphe», corrige-t-il pour diminuer l'importance de son tour de passe passe interprétatif sans détruire le rêve pastoral.

Pourtant le vase aux pièces d'or, attribut habituel de la *Libéralité*, lui avait sûrement fait reconnaître cette allégorie, qu'il pouvait d'ailleurs voir dans le Château avec ce même vase débordant d'or, peinte par René-Antoine Houasse au plafond du Salon de l'Abondance.

Mais peut-être faisons-nous là une mauvaise querelle à Fénelon : en 1672, Bellori insiste lui aussi sur le caractère pastoral de cet ensemble de statues conçues pour orner les jardins d'une maison de campagne (*villa*), sans employer non plus le mot d'«allégorie», : «Il [Poussin] représentait les différents génies des fleurs et des fruits de la terre en forme d'hommes et de femmes dont la poitrine humaine reposait sur des gaines, composant des termes ou hermès à répartir dans les chemins du jardins. Voici le dieu Pan avec la flûte pastorale, couronné de pin, un rameau dans la main ; le dieu Faune riant, le torse enguirlandé de lierre ; Pallas dont le casque est couronné d'olivier, avec un rameau dans la main droite et le serpent ; Cérès, Bacchus avec les épis et les raisins ; d'autres nymphes et divinités avec des corbeilles de fleurs et de fruits et des cornes d'abondance pour marquer la fertilité et les délices de cette maison. (p.79-80)»

Sur un plan esthétique, les termes, ces corps comme à demi surgis des arbres qui les entourent, s'inscrivent sans doute plus harmonieusement que des statues achevées dans le décor des bois environnants, en attirant moins le regard sur eux. Les termes constituent un juste lien

entre l'architecture des bâtiments et celle des jardins, écrit Francastel à propos du projet de Le Nôtre<sup>(47)</sup>, surtout ceux de Poussin, plus petits que les grands termes créés pour Versailles. Ces derniers sont, écrit encore Francastel, «de hautes figures, de formes élancées, élégantes, beaux lis poussés sur le sol de France, alliant les grâces féminines aux caprices d'une nature implacablement réglée»: ils expriment la certitude et la joie de créer. Ceux de Poussin, en revanche, poursuit-il, «sont lourds des méditations et des pensées du grand artiste philosophe assagi par un retour familial sur les leçons du lointain passé.<sup>(48)</sup>»

Peut-être la perfection si célèbre des statues grecques, cette belle nature introuvable dans le monde terrestre autrement que réalisée par l'art divin des hommes, rompt-elle avec la nature simple et concrète autant que l'art des artistes versaillais. Il nous semble trouver dans toutes les rêveries pastorales de Fénelon une nostalgie de communion avec les forces vives des eaux et des bois, un désir de se fondre dans la création, qui doit l'amener à préférer un art plus humble que celui de ces Anciens qui ont exprimé avec un tel éclat la gloire idéale du corps humain. Dans le Bosquet du Dauphin se réalise une alliance rare entre la beauté du décor sylvestre et un art qui utilise avec humour la mythologie antique pour représenter la nature dans toute sa puissance et susciter la rêverie et la méditation. «Un seul geste hardiment déployé fait des termes de Versailles des figures saisissantes ou gracieuses; les bras au corps, ceux de Poussin en suggèrent à l'imagination d'innombrables; ils prêtent autant à rêver qu'admirer, conclut joliment Francastel.»

Peut-être pouvons-nous avancer encore une raison par laquelle Fénelon serait amené à préférer l'art antiquisant moderne à l'art grec ancien. Contrairement aux groupes souvent dramatiques comme *Paetus et Arria*, *Laocoon* ou *La Paix des Grecs*, les grandes figures antiques, détachées de leur contexte culturel, trouvent difficilement à s'inscrire dans un discours, à prendre place dans le cours d'une histoire. Elles saisissent par la puissance de leur beauté plastique, mais ne racontent rien. Les livres de Pausanias, d'Apollodore ou de Plinie l'Ancien ont beau fourmiller de légendes et d'explications, impossible de mettre un nom sur nombre de marbres antiques. Tous les ajouts que leur font subir les restaurations du XVII<sup>e</sup> siècle consistent à les réinscrire dans le savoir et la culture de l'époque, voire dans une situation de la vie quotidienne, et cette ouverture sur un monde et un discours compréhensibles délivre le spectateur de l'emprise muette du corps mystérieux.

Remarquables sont à cet égard les changements apportés par Coysevox aux antiques qu'il a copiés, et qui ont eu tellement de succès que la renommée de ses sculptures a bien vite dépassé

---

(47) *Ibidem*, p.8.

(48) *Ibidem*, p.246.

celle des originaux<sup>(49)</sup>. Une tortue a été ajoutée aux pieds de la *Vénus accroupie*, qui grâce à ce symbole tiré de l'*Iconologia* de Cesare Ripa, source d'inspiration pour de nombreux artistes de l'époque, se trouve désormais évoquer la modestie<sup>(50)</sup>. Les cheveux ne sont plus négligemment attachés à l'arrière: ils sont complètement détachés, mouillés, et Vénus les tord comme pour en exprimer l'eau. Dans sa main droite, elle tient un grand linge qui masque sa nudité: elle semble s'apprêter à s'en servir pour essuyer sa chevelure. Voilà une interprétation rassurante et bavarde qui réintègre la figure dans le cours d'une histoire: Vénus sort du bain et son regard dirigé vers un point de l'horizon semble indiquer une rêverie heureuse et confiante. La statue du musée des Offices à Naples est simplement nue, à part deux bracelets très visibles, accroupie on ne sait pourquoi, rêveuse et figée dans un geste mystérieux de la main droite vers ou à partir de son bras gauche. La pose de la *Nymphe à la coquille*, quant à elle, est modifiée pour alanguir l'allure: 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<sup>(51)</sup>. Même sans cette référence, la nouvelle attitude de la nymphe oriente les spectateurs vers une histoire d'amour mélancolique, ce que ne faisait pas la statue du II<sup>ème</sup> siècle avant J.C., qui dériverait d'un original représentant une joueuse aux osselets<sup>(52)</sup>.

Or les descriptions de Fénelon rappellent souvent ce goût pour l'explicitation codée. Ses personnages tiennent la plupart du temps des objets qui indiquent leur fonction: branche d'olivier en signe de paix, couronnes de fleurs et blanches tuniques en signe de fête, ceinture de Vénus, cheveux négligemment noués et mèches folles pour la beauté féminine, la liste des attributs symboliques et mythologiques n'en finirait pas. Mais à la différence des statues du dernier Versailles, ces descriptions sont organisés en un ensemble, et les liaisons implicites ou les antinomies sourdes qui sont créées entre les personnages du *Télémaque* par le tressage de ces éléments simples donnent une profondeur et une complexité heureuse à l'ensemble: certaines scènes imposent le silence et déjouent l'interprétation. Même dans les opuscules pédagogiques, Fénelon réussit par son écriture à retrouver parfois la complexité et les contradictions puissantes de la mythologie antique. Dans «La chasse de Diane», par exemple, par l'habile contraste des couleurs et le jeu sur leurs connotations morales, il rend implicitement, mais avec force, la triple essence de la divinité, lune, vierge chasserresse et Hécate aux Enfers. Il lui faut peut-être pourtant le médium du langage

(49) cf. Haskell et Penny, *op. cit.*, pp.280-282 pour la *Nymphe à la coquille*, et pp.321-323 pour la *Vénus accroupie*.

(50) S. Pincas, *op. cit.*, p.77.

(51) *Ibidem*, p.134.

(52) Haskell et Penny, *op. cit.*, p.281.

pour accepter de se confronter au mystère païen. S'il se plonge avec délices dans la lecture d'Homère et de Sophocle et les préfère aux écrivains français de son époque, la grandiose perfection des corps de marbre inventés par les grands sculpteurs grecs semble moins le charmer que les sourires modelés par un artiste frère dont le génie est d'avoir, comme il le fait lui-même avec les mots, exprimé l'Antiquité dans le goût de son époque et avec nouveauté. Si, Poussin, en effet, «formait toujours ses pensées sur ce qu'il avait lu des tableaux des anciens peintres grecs (p.186)», il a cependant, ajoute Félibien, «surpassé en quelque sorte les plus fameux peintres et sculpteurs de l'Antiquité qu'il s'est proposé d'imiter, en ce que dans ses ouvrages on y voit toutes les belles expressions qui ne se rencontraient que dans différents maîtres (p.253)» : «après avoir (...) examiné les ouvrages des anciens (...) il faut néanmoins avouer, écrit encore Félibien, que ce peintre, sans s'attacher à aucune manière, s'est fait le maître de soi-même, et l'auteur de toutes les belles inventions qui remplissent ses tableaux (*Huitième entretien*, p.3-129)»

Les textes qui se déroulent dans le Bosquet du Dauphin apportent ainsi une secrète contribution au débat sur les Anciens et les Modernes que Fénelon avait laissé ouvert entre Parrhasius et Poussin. Les *Aventures de Télémaque* exploitent-elles davantage les sculptures antiques de Versailles, seul accès direct et authentique à l'art de cette Grèce qu'il disait tant priser? La suite de nos recherches nous le dira peut-être.