



Presses universitaires de Rennes, 2009

Collection « Interférences », dirigée par Pierre Bazantay, Sophie Marret et Michèle Touret

Volume *Protée*, sous la direction d'Anne ROLET

7^e offre en cadeau de déjà cette
modeste étude aux docteurs et
doctorants des Centes hedouys
10.06.2010



CHAPITRE XXI

**LE PROTÉE D'EDME BOUCHARDON
(1735-1739): UNE ICONOGRAPHIE
À RÉÉVALUER AU BASSIN
DE NEPTUNE DE VERSAILLES?**

Daniel RABREAU

En 1719, avant la fin de la Régence, le futur règne personnel espéré de Louis XV s'exprime symboliquement par une *installation* de sculptures et non par une commande spécifique. Alors que le roi, âgé de neuf ans, réside au château des Tuileries, on dressa en pendants à l'entrée du jardin sur la terrasse du fer à cheval, les marbres équestres du *Mercure* et de *La Renommée* d'Antoine Coysevox, déplacés de Marly. La distinction du souverain, arrière petit-fils du Roi-Soleil, s'annonçait par le *Messager des dieux* tandis que la *Renommée* , quittant l'Olympe, glorifiait le héros dynastique. En 1722, la décision de rétablir la cour à Versailles, à la grande tristesse des Parisiens, rendit obsolète le rôle *parlant* des allégories olympiennes. Le jeune Louis XV s'ingénia alors à parachever le séjour aux champs de son ancêtre, par affirmation de fidélité mais non sans vouloir imprimer sa propre conception du pouvoir, celle que lui inculquèrent ses précepteurs les plus influents, le Régent lui-même et le cardinal de Fleury, son principal ministre à partir de 1726. Fénelon, auteur des *Aventures de Télémaque* écrit pour son père, le duc de Bourgogne (décédé à Marly en 1712), inspira à Louis XV son amour de la paix et son rôle de père bienveillant de ses peuples. Sur le premier monument royal qu'il fit ériger à Paris par le sculpteur Edme Bouchardon, la *Fontaine des Quatre Saisons* ,

rue de Grenelle (1738-1745), l'inscription latine qui célébrait la Paix de Vienne (1735-1738) avait été rédigée par Fleury lui-même.

Quelle orientation personnelle Louis XV pouvait-il donner aux œuvres qui devaient symboliser, à Versailles, le passage du règne de Louis le Grand à celui du futur Bien-Aimé? À ma connaissance, les historiens ne se sont guère posé la question, en terme d'iconographie et d'iconologie. L'écrasante personnalité de Louis XIV et l'aura de son règne ont semble-t-il absorbé toute la curiosité des exégètes¹. Et les historiens de l'art postérieur à la Régence (présenté en rupture: *style rocaille* et idéal des *fêtes galantes*) n'accordent aucun intérêt particulier aux symboles politiques des arts favorisés par Louis XV, surtout avant l'arrivée de Mme de Pompadour². Or parallèlement à l'homme timide qu'il était, Louis XV fut à l'évidence un des souverains les plus soucieux de l'image non idéalisée qu'on livrerait de lui à son peuple et à la postérité, en laissant transparaître les sentiments de l'homme dans l'image du monarque, en peinture, comme dans les statues destinées aux places publiques³. Dans un climat d'opposition à la monarchie absolue où l'esprit libertaire des Lumières, comme les revendications de l'aristocratie, tentent de saper la légitimité de son pouvoir, le roi n'a de cesse d'apparaître comme un prince éclairé. De l'apogée de sa popularité, au moment de la victoire de Fontenoy (1745) qui lui valut le surnom de Bien-Aimé⁴, jusqu'à la fin du règne, son image de anti-héros, de pacificateur et de bon père de la *Prospérité* s'est toujours affirmée

1. APOSTOLIDÈS J.-M., *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981; POMMIER E., « Versailles, l'image du souverain » et HIMELFARB H., « Versailles, fonctions et légendes », dans NORA P. (dir.), *Les lieux de mémoire, II La Nation*, Paris, Gallimard, 1986.
2. ANTOINE M., *Louis XV*, Paris, Fayard, 1789. Sur la réception d'une nouvelle iconographie de Louis XV, cf. KÜSTLER A., « Das Lächeln des Bien-Aimé. Zur Zivilisierung des Herrscherbildes unter Ludwig XV », dans KÜSTLER A. et SEIDL E. (éd.), *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intenzion und Reception*, Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 1998, p. 187-214 (article peu informé dont les analyses subjectives et lapidaires, comme la conclusion, sont des plus contestables; je remercie Mlle Marie-Pauline Martin de m'avoir donné la traduction de cet article).
3. RABREAU D., « Les statues de Louis XV: le caractère du souverain illustré sur la place publique et la régénération de l'art urbain », actes du colloque *Royal Monuments and Urban Public Space in Eighteenth-century Europe*, Leeds, The Henry Moore Foundation, 8 et 9 mars 2002, sous presse.
4. RABREAU D., « La basilique Sainte-Geneviève de Soufflot », in BERGDOLL B. (éd.), *Le Panthéon, symbole des révolutions*, Paris, Picard, 1989; RABREAU D., « Le cheval de la Paix ou la monture du Bien-Aimé, propos sur le chef-d'oeuvre animalier d'Edme Bouchardon », *Les écuries royales, XVII^e-XVIII^e siècles*, Colloque International de l'Académie équestre de Versailles, château de Versailles, 26-28 sept. 1996; RABREAU D., « Sculpture et iconographie » et « La fontaine des Quatre Saisons ou de Grenelle », chapitres dans *Paris et ses fontaines, de la Renaissance à nos jours*, sous la direction de MASSOUNIE D., RABREAU D. et PRÉVOST-MARCILHACY P., Paris, AAVP, 1995, p. 52 à 163.

à l'encontre de la gloire de son prédécesseur, le conquérant, ou nouvel Alexandre. Alors qu'on reconnaît traditionnellement mieux la marque de Louis XV dans les appartements privés, les deux premiers grands chantiers de son règne à Versailles, le salon d'Hercule et la statuaire du bassin de Neptune, méritent-ils une relecture politique de leur iconographie et de leur style? Seule une figure énigmatique du bassin de Neptune, le *Protée* de Bouchardon, nous intéressera ici, mais je reviendrai en conclusion sur le salon d'Hercule, réalisé comme lui à l'époque de la guerre de Succession de Pologne (1733-1738).

Les sculptures des groupes du bassin de Neptune furent commandées au nom du roi en 1735 par le duc d'Antin, pour l'achèvement du site auquel il ne manquait plus que la grande statuaire. Celle-ci avait été prévue sous Louis XIV avec une iconographie du *Cortège triomphal de Neptune et d'Amphithrite*, mais laissée pour compte, notamment au profit de Marly où un groupe du même sujet, avec nombre de tritons et néréides, fut exécuté par Coysevox⁵.

À Versailles, la commande de Louis XV honora trois sculpteurs déjà renommés, qui, après une sorte de concours, se virent attribuer les cinq groupes monumentaux de l'immense bassin. Lambert-Sigisbert Adam, qui se fit aider de ses frères Nicolas et François-Gaspard, obtint le groupe central, le plus développé, *Le triomphe de Neptune et Amphithrite*. Jean-Baptiste II Lemoyne fut désigné pour exécuter *L'Océan* et, enfin, Bouchardon fut chargé du troisième grand groupe, *Le dieu Protée* (Fig. 1) et de deux autres groupes secondaires jumeaux, destinés aux rampes latérales du bassin : *Des monstres marins sur lesquels sont assis des enfants ailés* (titres donnés par les comptes des Bâtiments du roi émanant des services du premier architecte, Jacques Gabriel) ou des *Dragons marins conduits par des amours ou des génies*, titre plus conforme au sujet et qui est devenu usuel (Fig. 2)⁶.

5. PIGAGNOL DE LA FORCE, *Description des jardins de Versailles et de Marly*, Paris, 4^e éd. 1717, t. 2, p. 243; FURCY-RAYNAUD M., *Les sculptures exécutées au XVIII^e siècle pour les Bâtiments du roi*, Paris, Société de l'histoire de l'art français, 1927.

6. *Ibid.*; ROSEROT A., *Edme Bouchardon*, Paris, 1910; LAMI S., *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, Paris, 1898-1921, 8 vol. (rééd., 1970); DUCLAUX L., *La statue équestre de Louis XV. Dessins de Bouchardon, sculpteur du roi, dans les collections du musée du Louvre*, cat. expo., Louvre, 1973.

Fig. 1: Edme BOUCHARDON, *Le dieu Protée, Versailles, Bassin de Neptune*
(© Cliché Séverine Daroussat)



Rappelons que le bassin de Neptune, situé à l'extrémité de l'axe nord-sud dévolu à la symbolique de l'eau, dans l'Olympe du Roi Soleil, où se trouve le bassin du dragon Python, signale l'ouverture vers l'Océan. Sur l'axe est-ouest, l'iconographie de Phébus-Apollon incluait la présence de l'Empire des mers (le grand canal, le bassin d'Apollon et la grotte de Téthys), mais cette évocation était relative au cycle du soleil et au règne du Grand Roi sur l'Olympe réinventé, terrestre. Avec le bassin de Neptune, la célébration du dieu des mers symbolise, forcément, l'étendue de l'Élément à conquérir comme un territoire.

À ma connaissance, l'iconographie du bassin de Neptune n'a guère suscité d'interrogations. La présence de l'Océan aux côtés du char triomphal du dieu des mers et de sa jeune épouse, est dans la tradition séculaire des descriptions poétiques de l'épopée antique et de l'iconographie en peinture: Fénelon s'en inspire encore avec une grâce suggestive dans ses *Aventures de Télémaque*, à plusieurs reprises! Or on a dû penser que l'image de Protée l'était également. L'ensemble, orchestré avec

les dragons comme *domptés* par les sympathiques petits génies, ennoblissait dans le grand genre la structure de jets d'eaux et de sculpture ornementale vouée à l'élément aquatique (congélations, vases, animaux marins) qui datait de Louis XIV⁷.

Fig. 2: Edme BOUCHARDON, *Dragons marins conduits par des amours ou des génies*, Versailles, Bassin de Neptune, détail (© Cliché Séverine Daroussat).



Toutefois, Gerold Weber a mis l'accent sur une évidence qui avait échappé aux observateurs antérieurs, semble-t-il, et dont on ne s'est guère ému depuis : le dieu Protée, que la tradition gréco-latine (d'Homère à Virgile) décrit toujours comme le « vieillard de la mer », apparaît dans l'oeuvre de Bouchardon sous les traits d'un jeune athlète dont la beauté physique et la force agissante, captent les regards⁸. G. Weber constate, mais ne tente pas d'interprétation de cette métamorphose imprévue. Le groupe demeure désigné comme le dieu *Protée* qui « tient

7. PIGAGNOL DE LA FORCE, *Description des jardins...*, *op. cit.* (note 5), t. 2, p. 30.

8. WEBER G., « Dessins et maquettes d'Edme Bouchardon », *Revue de l'art*, n° 6, 1969, p. 39-50.

activement » un énorme poisson. Ce qui est déjà mieux que la laconique description des comptes des Bâtiments du roi qui mentionne : « *Protée* accompagné de monstres, rochers, roseaux et autres attributs⁹. »

Pour G. Weber, ce flottement dans l'iconographie trouve son origine dans un double revirement intervenu dans la conception du groupe en cours d'étude, au niveau des dessins préparatoires et des maquettes. Et cela, lui semble-t-il, pour des raisons essentiellement stylistiques qui montrent la volonté du sculpteur d'harmoniser son groupe avec l'ensemble dont il rappelle la difficulté de visibilité qu'engendre l'immensité du bassin. Le double revirement tiendrait, d'abord, à un changement complet d'iconographie, et, ensuite, à la métamorphose du dieu, de vieillard en jeune homme. Voici un extrait de l'article de G. Weber qui, au demeurant, ne traite pas vraiment d'iconographie, mais de la conception créatrice du sculpteur à travers ses dessins et ses maquettes :

à l'origine Bouchardon n'avait manifestement pas prévu de faire un Protée. Nous possédons le témoignage [du] comte de Caylus, l'ami fidèle du sculpteur et son premier biographe, qui déclare : Bouchardon avait présenté un modèle qu'il m'a donné, et dans lequel il avait groupé un de ces dieux subalternes de la mer, avec une Sirène... Mais ce groupe étant trop étendu et trop riche pour la place qu'il devait occuper, il exécuta le triton simple dont je viens de parler¹⁰. [...] Nous ne pouvons nous faire aucune idée du projet ainsi décrit, mais un dessin non publié nous met en mesure de voir le *Protée* à un stade relativement peu avancé de la création et d'avoir un aperçu de la genèse de ce groupe¹¹.

La première assertion n'est pas exacte, puisque Stanislas Lami signale une terre cuite de Bouchardon, exposée au Salon de 1738, avec ce titre : *Un Triton et une Néréide couchés aux côtés d'un hippopotame*. Lami écrit :

Ce modèle, destiné au Bassin de Neptune à Versailles, ayant été jugé trop important, fut remplacé par le groupe de *Protée* cité plus bas. Cette terre cuite fut donnée par l'artiste au comte de Caylus¹².

On connaît donc la première idée du sujet exposé en maquette (je vais revenir plus loin sur l'hippopotame, le triton et la néréide). La question se complique en effet avec le titre que Lami attribue à l'oeuvre définitive réalisée en plomb, que Bouchardon signe et date de 1739 : « *Le dieu Protée*, écrit-il, *assis et appuyé sur une licorne marine* ». Ce qui est visiblement inexact, tant l'action que représente Bouchardon est clairement identifiable et puisque la licorne évoquée se trouve

9. FURCY-RAYNAUD M., *Les sculptures...*, op. cit. (note 5), p. 43-44.

10. COMTE DE CAYLUS, *Vie d'Edme Bouchardon, sculpteur du roi*, Paris, 1762, p. 41-42.

11. WEBER G., « Dessins et maquettes... », art. cit. (note 8), p. 39-40.

12. LAMI S., *Dictionnaire des sculpteurs...*, op. cit. (note 6), notice « Bouchardon ».

relative à *L'Océan* de Lemoyne et non pas au groupe de *Protée* où figure un gros poisson tout frémissant. Soumise à la beauté statuaire du combat du jeune homme et du poisson, la composition de Bouchardon est d'une expressivité remarquable. Le *pittoresque* – qui encombre quelque peu les groupes de ses confrères – se limite à la figuration d'une brassée de roseaux à l'arrière-droit du groupe et à l'apparition de deux phoques et de deux poissons, alternés et de petites dimensions, sous la coquille plate qui sert de plateau à la scène. L'énergie symbolique du sujet (la maîtrise de la *métamorphose*) est d'autant plus péremptoire, ici, que le sculpteur n'essaye pas de rivaliser avec la peinture, mais limite les effets de la sculpture à la maîtrise de la géométrie, de la symétrie et, surtout, d'une plastique monumentale aux contours parfaitement cernés qui vivifie les volumes en mouvement.

Le second revirement constaté par Weber s'appuie sur l'attribution qu'il fait d'un dessin du musée de Besançon, donné avant lui à Puget, et qu'il identifie sans risque d'erreur à Bouchardon : on y voit un vieillard, ou pour le moins un homme à la barbe patriarcale, en partie drapé avec fougue, qui saisit à pleins bras un gros poisson bien remuant¹³. Si l'apparence du dieu marin (elle est proche de celle des dieux fleuves) est conforme à la tradition, on peut se demander quelle bête rétive le berger du troupeau de Neptune se doit-il de maintenir calme ? Les questions alors se précipitent. Quelque épisode de l'histoire mythique de Protée correspondrait-elle à ce que montre Bouchardon, dans le dessin, puis dans la métamorphose du dieu en jeune athlète ? À quelles fins, symbolique ou seulement expressive comme le croit Weber, Bouchardon choisit-il de représenter cette action, encore plus péremptoire dans le groupe statuaire que sur le papier ? Où est donc Protée ? Quelles sont les sources d'inspiration plausibles dont disposait le sculpteur ? Enfin, en ce lieu, puisqu'il s'agit d'iconographie royale et donc hautement affirmée dans la lignée du système iconographique voulu par le Roi Soleil, qu'apporte l'image de Protée, dont l'iconographie me paraît plutôt rare à l'époque¹⁴, associée aux divinités emblématiques ou tutélaires des mers que sont l'Océan, Neptune et Amphitrite ?

Une fois évacuée la tradition d'Hérodote, qui fait de Protée un roi d'Égypte, deux textes antiques célèbres évoquent Protée, divinité chargée de garder les troupeaux de Neptune, et le présentent en action. G. Weber se réfère seulement à Homère, au passage de *L'Odyssée* dans lequel Ménélas raconte à Télémaque, qu'il se

13. *Ibid.*, fig. 1.

14. Il existe toutefois à Versailles, face au bassin d'Apollon, un groupe en marbre représentant *Protée et Aristée*, exécuté, dans une veine très illustrative et pittoresque du texte de Virgile, par Paul-Ambroise Slodtz en 1723 (signalé in situ en *plâtre* dans le guide de PIGANJOL DE LA FORCE, *op. cit.*, note 5, dès 1717).

trouvait retenu avec sa flotte dans l'île de Pharos, et comment Protée lui apprit les raisons qui l'empêchaient d'appareiller et le moyen d'y remédier. Il faut ajouter une autre source : Virgile, qui dans le IV^e livre des *Géorgiques*, consacré aux « Abeilles », montre le berger Aristée, affligé par la maladie qui décime ses ruches, aller chercher les causes et la solution de ses maux auprès du devin Protée. Je vais revenir, avec l'hippopotame, sur les attendus de ces récits d'Homère et de Virgile¹⁵.

Mais on doit observer une troisième source, moderne cette-fois, particulièrement plausible car il s'agit d'une production versaillaise contemporaine de la création sous Louis XIV du bassin de Neptune : l'opéra *Phaëton* de Lully, représenté pour la première fois à Versailles le 6 janvier 1683¹⁶. La fin du premier acte met en scène Protée, conformément à la tradition antique évoquée précédemment, qui annonce ici la destinée calamiteuse de Phaëton. On doit savoir d'abord que cet opéra de Lully fut un de ses ouvrages les plus fameux, joué régulièrement sur la scène de l'Académie royale de musique à Paris jusqu'en 1742. Jérôme de la Gorce nous informe que Lecerf de La Viéville de Fresneuse, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* publié à partir de 1704, appelait *Phaëton* « l'Opéra du peuple », attestant ainsi de son succès, qu'un Bouchardon ou qu'un Caylus ne pouvait évidemment ignorer. D'ailleurs le 16 novembre 1721 à l'Opéra du Palais-Royal, une représentation gratis de cette œuvre clôturait la cérémonie de la signature du contrat de mariage de Louis XV avec la princesse des Asturies : « le roi va à l'opéra de *Phaëton*, pour la première fois de sa vie », souligne Barbier¹⁷.

On remarquera que l'épisode de Protée, mis en scène à partir du poème de Quinault, ne figure pas dans le texte d'Ovide d'où provient l'histoire de *Phaëton*. En revanche, le berger des troupeaux de Neptune est présent, parmi d'autres divinités marines, à l'arrivée de Phaëton au palais du Soleil. Un sondage, dans d'autres passages des *Métamorphoses* d'Ovide, parmi l'évocation des changements d'aspect du vieux devin acariâtre, indique une seule fois sa transformation, évasive, je cite « en jeune homme » (c'est dans un récit du fleuve Calydon¹⁸, évoquant

15. HOMÈRE, *Odyssée*, IV, BÉRARD V. (éd.), Paris, Le livre de poche, 1960; VIRGILE, *Les Géorgiques*, IV, RAT M. (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

16. LULLY J.-B. et QUINAULT Q., *Phaëton*, 1683, livret de présentation LA GORCE J. DE et PAUL-HARANG P., Opéra de Lyon, les Musiciens du Louvre, MINKOVSKI M. (dir.), Paris, disque CD, Erato-Musifrance, 1994; BEAUSSANT Ph., *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, 1992.

17. BARBIER E.-J.-E., *Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1763)*, Paris, Charpentier, 1857-1866, t. I, p. 170. L'œuvre de Lully fut jouée ensuite à l'Opéra de Paris en 1730 et 1731, à Fontainebleau et à Versailles en 1739 (cf. LA GORCE J. DE, *op. cit.*, note 16).

18. OVIDE, *Les métamorphoses*, CHAMONARD J. (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1966 (cf. index).

justement la nature des métamorphoses dont Protée est coutumier). Mais cette unique mention d'Ovide (et même si l'on devait en trouver d'autres, ailleurs) autorisait-elle Bouchardon à dépeindre Protée sous les traits d'un jeune homme? Et dans quelle intention, puisque à l'évidence, dans la fable, c'est le rôle de devin du dieu et le moment où il rend l'oracle après l'avoir refusé énergiquement, que les poètes mettent en avant? Une caractérisation aussi rare de Protée, privée de toute illustration explicite de son activité de divination¹⁹, est totalement improbable. Il faut donc expliquer autrement la mutation des projets de Bouchardon.

La légende veut que Protée, à chaque fois qu'il est sollicité comme oracle, essaye de se dérober, en se transformant en animal fougueux ou, même, en élément insaisissable (eau ou feu); pour obtenir son présage, il faut donc prévoir sa disparition formelle et l'empoigner, afin qu'il retrouve sa condition normale en se décidant, toujours de mauvaise grâce, à parler. La situation est similaire chez Homère, Virgile et Quinault, et Lully fit valoir dans sa musique le pittoresque des métamorphoses scéniques du dieu. Pas plus qu'Ovide, ces auteurs n'envisagent la transformation de Protée en poisson. Mais les monstres marins, avec des bêtes terrestres, des pierres ou des arbres sont plusieurs fois évoqués. À propos de sa métamorphose en « porc géant », dans *L'Odyssée*, Jean Bérard signale en note dans son édition française :

Ces métamorphoses magiques sont fréquentes dans les contes égyptiens. Une expression du texte homérique montre clairement d'où vient l'emprunt. "Porc géant", en effet, désigne apparemment l'animal qu'à la suite des Grecs de l'époque classique nous désignons fort improprement sous le nom d'hippopotame, c'est-à-dire « cheval du fleuve », mais que les Égyptiens appelaient beaucoup plus exactement Tririt, la truie ou Taourt, la grosse²⁰.

Voilà donc, peut-être, une explication de la présence de l'hippopotame dans la première maquette du groupe de Bouchardon. Il est amusant de se souvenir que Cochin s'était moqué, avec une grossière ironie, de l'engouement soi-disant tardif et naïf du sculpteur pour Homère, via Caylus certainement²¹. Que penser alors du triton et de la néréide « couchés » (sous réserve de l'exactitude, en l'occurrence de cette expression) à ses côtés? Si Protée s'est transformé en hippopotame, c'est qu'il vient d'être sollicité comme oracle. Or dans nos trois sources principales, des êtres du monde aquatique viennent en aide au héros dans sa démarche périlleuse qui

19. Contrairement à l'image iconique d'un autre groupe, antérieur, sculpté par P.-A. Slodtz, signalé *supra* note 14, et qui montre bien Aristée entravant le vieillard.

20. HOMÈRE, *Odyssée*, éd. citée, note 15, p. 427.

21. COCHIN C.-N., *Mémoires inédits sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, éd. C. Henry, Paris, 1880.

risque d'échouer. Chez Homère, Ménélas peut approcher Protée grâce à la propre fille de celui-ci, la nymphe Idothée, qui lui donne le mode d'emploi de l'oracle. Chez Virgile, c'est la nymphe Cyrène qui conduit son fils Aristée, fils d'Apollon et roi d'Arcadie, dans l'ancre du devin. Enfin, chez Lully/Quinault, Triton est requis par la mère de Phaëton, Clymène, pour saisir le dieu dont elle espère l'oracle. Le groupe en terre cuite exposé au Salon de 1738 pourrait fort bien évoquer l'idée de cette triade, sans qu'il soit vraiment possible de l'identifier. Par exemple, Triton, Clymène et Protée métamorphosé en porc-hippopotame? Triton serait alors cette divinité marine « subalterne » et la « sirène », dont parle Caylus, la nymphe fille de l'Océan et de Téthys...

Quoi qu'il en soit, l'idée de représenter l'instant qui précède l'oracle, en illustrant la métamorphose de Protée devant deux protagonistes dont la présence est nécessaire au déroulement de l'action, montre que Bouchardon souhaitait bien, d'emblée, mettre en scène l'événement central d'un récit et ne pas s'en tenir à une simple figure emblématique, contrairement à Lemoyne qui fait poser *L'Océan*, le père de tous les cours d'eau, dans une situation pittoresque certes, mais avec une vacuité d'expression qui paraît ignorer la tradition hiératique et sérieuse des dieux fleuves antiques. Le même sentiment d'illustration, dans un style pictural agité, affecte la sculpture dite *rococo* des Adam. On sait combien Bouchardon souhaitait, en permanence, s'opposer à l'esthétique brillante, qu'il jugeait vaine et sans doute en deçà de l'antique, de ses confrères. La beauté idéale et la simplicité antique, lié à l'observation de la belle nature, témoignent de l'harmonie recherchée par un artiste que ses contemporains reconnurent ensuite (autour de 1750) comme l'inspirateur du renouveau classique de l'École française de sculpture au XVIII^e siècle.

La simplification iconographique qu'opère Bouchardon en définitive, soit la disparition de l'hippopotame au profit du poisson monstrueux et l'éviction de la « sirène », s'explique sans doute, comme en témoigne Caylus, par la nécessité de respecter le gabarit de *L'Océan*, ainsi que la prééminence du *Char de Neptune*. Mais ce revirement n'avait aucune raison d'amoindrir son militantisme de classique, de naturaliste, bien au contraire. Finalement, le groupe mis en place montrerait-il ce « triton simple », dit Caylus « exécuté » par Bouchardon? Je suis enclin à le croire, à moins qu'il ne s'agisse d'une vision syncrétique (si l'on peut dire) évoquant à travers l'image du nu viril en action, l'exploit anecdotique à chaque fois répété par Ménélas, Aristée ou le Triton... On constate ainsi que le sculpteur est passé de l'illustration à l'expression et que l'émulation qu'entretient l'*ut pictura poesis* aboutit ici à une composition inventée, très resserrée, péremptoire dans les attitudes et les gestes, attrayante car vraisemblable et même visible de loin. Elle est forcément volontairement significative; mais dans quel but?

Une première réponse ressortit à l'harmonie recherchée, entre le fond et la forme, à l'expression d'un équilibre plastique fondé sur le mouvement bien observé, sur lequel repose l'idéal esthétique anti-pittoresque de Bouchardon. Rivalisant avec le poète qui l'inspire, l'artiste commence par lui emprunter les termes mêmes du récit qu'il traduit en *effet*. Comment ne pas relever dans la sculpture l'analogie entre le maintien, l'attitude, ferme et équilibrée, du dompteur de poisson qui a réussi à fixer Protée (si c'est lui) et ce conseil de la nymphe Idothée à Ménélas, ainsi imaginé par Homère :

C'est ce premier sommeil que vous devez guetter [c'est-à-dire le début de la sieste de Protée]. Alors ne songez plus qu'à bien *jouer des bras* [je souligne] ; tenez-le quoi qu'il tente : il voudra s'échapper, prendra toutes les formes [...] Tenez-le sans mollir ! donnez un tour de plus ! [...] ²²

Bouchardon ne pouvait être plus clair ; mais en s'inspirant directement des expressions d'Homère, sans solliciter une quelconque gesticulation, il est passé de la *prospectivité* du récit au *résultat* de l'action : telle est l'*idée* qui rend spécifique à la sculpture l'invention poétique destinée à l'immobilité de la matière épurée, figurative. Ai-je dit que Protée, saisi dans sa sieste, ne dévoile l'oracle que lorsque, comme dit Homère, « le soleil touche au zénith ²³ » (Virgile, avec d'admirables images poétiques, et Quinault le confirment : l'action se situe dans un lieu soustrait à l'ardeur de la canicule) ? Nul doute que l'influence de l'antiquaire Caylus, qui recommandera plus tard explicitement aux artistes de s'inspirer directement des textes d'Homère, pour régénérer la « grande peinture » de son temps, n'ait su ici, précocement, inspirer son ami Bouchardon ²⁴...

Les réponses relatives aux questions posées sur le sens qu'il faut donner à cette iconographie de l'*oracle* seront évidemment relatives à ce qu'on pouvait attendre d'images iconologiques destinées à Versailles autour de 1735-1739. Trois orientations me paraissent justifier des recherches à poursuivre.

D'abord, en fonction d'une idée de continuité dynastique qui, contre toute attente au début du règne de Louis XV, confirme le centre de la monarchie au lieu même ²⁵ où Louis XIV avait fixé sa cour en 1682 (un an avant l'achèvement du bassin de Neptune, l'année de la naissance du duc de Bourgogne, père de Louis XV). Je ne connais pas actuellement d'exégèse satisfaisante du *Phaëton* de

22. HOMÈRE, *Odyssée*, éd. cit., note 15, p. 96.

23. *Ibid.*

24. FUMAROLI M., *De Rome à Paris, peinture et pouvoir au XVIII^e siècle*, Dijon, 2007 ; Caylus, *mécène du roi*, cat. expo., sous la dir. de AGHION L., Paris, INHA, 2002.

25. Cf. HIMERFALB H., « Versailles... », art. cit. (note 1).

Lully, créé à Versailles dans ce contexte en janvier 1683 ; la piste me paraît toutefois primordiale, compte tenu du succès de l'opéra dans les vingt cinq premières années du règne de Louis XV et du choix de le retenir pour illustrer la cérémonie de la signature du contrat de mariage du jeune roi²⁶.

Ensuite, il faudra s'interroger sur la portée politique de cette œuvre, par rapport à l'existence et à l'achèvement du bassin de Neptune, dernière grande structure du jardin du Roi Soleil mise en œuvre, premier grand décor commandé par son arrière-petit-fils. Or s'il est bien une obsession politique de la monarchie, sous l'un comme sous l'autre règne, c'est la domination des mers face à l'ennemi. Qu'on ait à faire ici à une iconographie relative à la Marine, à ses développements et à sa gloire future ne doit pas faire de doute.

Il reste à évaluer l'idée de l'*oracle* dans la perspective des Lumières qui, bien avant les défaites de la France dans sa guerre maritime avec les Anglais (la guerre de Sept ans), aboutit au milieu du règne à une autre commande artistique, là aussi à portée prospective, quasi incantatoire : les fameux portraits des ports de France peints par Joseph Vernet dans les années 1753-1762. Auparavant, autour des années 1730, l'action de Maurepas, qui fait nommer Bouchardon dessinateur des médailles, n'est sans doute pas à négliger lorsqu'on se souvient qu'il fut un très actif secrétaire d'État à la Marine. Enfin Louis XV, le futur « Bien-Aimé » se trouve en rupture avec l'image écrasante du Grand Roi ; il faut donc envisager également une iconographie de l'oracle relative à la personnalité du jeune prince qui gouverne. La piste d'Aristée et des abeilles, la symbolique de la paix augustéenne, pourra être sollicitée : en 1735 apparaît un nouveau profil de Louis XV sur les médailles de Duvivier qui portait le roi à l'imitation de César²⁷.

Dans l'incertitude où nous sommes d'identifier le jeune roi à l'athlète qui maîtrise le monstre marin, tous les héros antiques envisagés dans cette situation, chez Homère, Virgile ou Ovide, renvoient à l'image de la destinée inspiratrice d'une réflexion morale politique. L'issue doit en être positive quelle que soit l'anecdote rapportée par le poète : l'histoire d'Aristée évoque la prospérité d'un nouvel Âge d'Or, celle de Télémaque la poursuite de l'image du père et celle de Phaëton suscite l'horreur d'une vaillance vaine, irresponsable (le jeune successeur du Roi-Soleil ne saurait succomber au piège de vouloir régner à son image). Les prologues d'opéras du temps ou de ceux de Lully qui sont fréquemment repris sous Louis XV, avec l'étude de l'iconographie des médailles et des peintures de circonstance, éclaireraient sans doute nos

26. Cf. PAUL-HARANG P., *op. cit.* (note 16) : malgré une excellente interprétation de la situation poétique et psychologique du livret, l'auteur récuse sans nuances la symbolique de l'œuvre.

27. Cf. *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, cat. expo (Paris, hôtel de la Monnaie, 1974), Paris, 1974.

intuitions sur l'émergence d'une iconographie *mythologique*, très volontaire, du règne de Louis XV. La comparaison avec l'œuvre contemporaine de François Lemoyne, le gigantesque plafond du salon d'Hercule de Versailles (1728-1736) auquel fut associé par la suite, temporairement, la fameuse statue de *L'Amour formant un arc dans la massue d'Hercule* de Bouchardon (1739-1750), révèle un exemple péremptoire. Sans solliciter le rapprochement entre la peinture et la sculpture, et les suites qui seront données à la déclinaison des thèmes de la *Paix*, de l'*Amour* et de l'*Amitié* à l'époque de Mme de Pompadour²⁸, Marc Fumaroli a été le premier à analyser le sens emblématique du plafond de Lemoyne dans le contexte de Versailles²⁹. *L'Apothéose d'Hercule* s'y joue sans identification narrative au roi lui-même, mais les effets qu'offre le sujet ne saurait éluder la présence inspiratrice du mentor de Louis XV, André-Hercule Fleury! Comme l'écrit M. Fumaroli:

Toute l'assistance olympienne, réunie par Lemoyne autour de la cérémonie d'apothéose rejette au second plan l'aspect guerrier, martial, épique de la monarchie et du monarque: en accord avec le caractère festif et détendu de ce concile des dieux, la composition fait porter tout l'accent sur le génie des arts, de la prospérité et des bonheurs de la paix que le roi et son ministre ont réveillés dans le royaume [...]. Le mariage d'Hercule et d'Hébé, déesse de la jeunesse, qui coïncide avec l'apothéose du héros, symbolise le nouveau printemps que connaît la France de Louis XV³⁰.

Doit-on préciser que l'Amour tout puissant conduit Hercule dans son char? Comment ne pas évoquer les *Amours* (génies?) similaires qui domptent le dragon dans les groupes de Bouchardon au bassin de Neptune et qui annoncent l'humeur didactique et populaire du grand sculpteur qui, à la fontaine de Grenelle, double l'histoire des Saisons, avec des *putti* mimant l'action des travaux agricoles? Dans l'opéra, Phaëton rejetait les bienfaits de l'Amour pour l'illusion funeste de la gloire. Le sujet et le sens des images, le Protée et ses acolytes en sculpture au bassin de Neptune, comme l'iconographie et le traitement pictural du plafond de Lemoyne, montrent aussi un génie de régénération de l'art « à l'antique », épuré, au service d'un idéal monarchique à partager et non plus à imposer.

28. RABREAU D., « De l'allégorie de la Prospérité du règne à l'image vivante des vertus de Louis le Bien-Aimé: la Paix, l'Amour et l'Amitié », *Fabriques de l'Allégorie de l'Antiquité à nos jours*, colloque de l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, INHA, 27-29 septembre 2007 (en instance de publication).

29. FUMAROLI M., *De Rome à Paris...*, *op. cit.* (note 24), chapitre: « Un oratorio pour le Bien-aimé ».

30. *Ibid.* p. 300.

Varius, multiplex, multiformis : cette série d'épithètes dont le pseudo-Aurélius Victor se servait pour qualifier l'empereur Hadrien conviendrait à merveille à Protée, figure quelque peu en retrait du panthéon grec, mais néanmoins complexe, ambiguë et mystérieuse. Présenté par les auteurs antiques comme un dieu ou un mortel, un roi héroïsé d'Égypte ou un devin, Protée est sans doute le plus connu des « Vieillards de la Mer ». Lié aux récits du retour de Ménélas après la guerre de Troie et à l'histoire du berger Aristée qui perdit ses abeilles, il a connu, grâce à Homère et Virgile en particulier, un succès continu depuis l'Antiquité et son nom n'a cessé d'inspirer œuvres littéraires, plastiques ou musicales. Ses aptitudes et les modalités qui conditionnent son approche sont fascinantes : pour que Protée révèle « ce qui est, ce qui fut, et ce qui sera », son interlocuteur doit ruser pour s'emparer de lui, attendre, caché, le moment où le dieu relâchera son attention sous l'effet du sommeil. Même pris dans les liens, il continue de se dérober par mille métamorphoses, comme pour mettre à l'épreuve la patience et la ténacité du héros venu le consulter et mesurer l'intensité du désir qu'il a de connaître le vrai.

PROTÉE TROMPE-L'ŒIL

GENÈSE ET SURVIVANCES D'UN MYTHE
ET HOMÈRE À BOURGEOISIERON

Protée incarne ainsi le paradoxe d'un univers inquiétant, labile, changeant, « protéiforme », qui se place sous le signe de la transformation, de la ruse et de l'illusion, mais aussi de la vérité prophétique dont l'homme en quête de sagesse doit s'emparer dans la violence et par la contrainte. Image de la matière informée par les idées, visage ambigu d'une humanité plurielle ou voix des aspirations démiurgiques du texte littéraire qui nourrit le dessein secret de restituer la totalité du monde, il a suscité maintes lectures allégoriques et interprétatives. Le présent volume rassemble des contributions qui s'échelonnent de l'Antiquité grecque archaïque à la Renaissance, avec un prolongement jusqu'au XVIII^e siècle français, et espère éclairer les étapes de la genèse, de la diffusion et des exégèses de ce mythe. Il vise à définir, dans leur diversité et leur complexité, les enjeux littéraires, esthétiques, politiques et idéologiques qu'implique l'apparition de la figure de Protée à travers les âges.

Anne RIAUET est maître de conférences en langues et littératures latine et néo-latine à l'université de Nantes et membre junior de l'Institut Universitaire de France (promotion 2007).

In oxford line · Erasmius · FRANC SCI · Der. Multis. Prof. · Nürnberg · Berlin · 1738
Brot & Spritz · © Herzog August Bibliothek · Wolfenbüttel

ISBN : 978-2-7535-0981-8



Prix : 23 €

PUA
Réseau des Universités
OUEST ATLANTIQUE
www.pur-editions.fr

AVEC LE SOUTIEN
DE L'UNIVERSITÉ
DE NANTES ET DE L'INSTITUT
UNIVERSITAIRE DE FRANCE