

Allégorie et topographie à l'époque moderne XVI^e-XVIII^e siècle

Colloque organisé par *Antonella Fenech Kroke* (CNRS, Centre André Chastel)
et *Étienne Jollet* (HiCSA, Université Paris Panthéon Sorbonne)
Le 9 et 10 juin, Salle Vasari, l'INHA

Compte-rendu par Alicia Basso Boccabella



colloque, 9-10 juin 2016

ALLÉGORIE ET TOPOGRAPHIE époque moderne ■ XVI^e-XVIII^e siècle

Paris, Institut National d'Histoire de l'Art



■ INFORMATIONS
9 juin, 9h30-19h salle Vasari (1^{er} ét.)
10 juin, 9h30-18h30 salle Perrot (2^e ét.)
2 rue Vivienne 75002 Paris
allegory.topography@gmail.com

Introduction

Ces deux journées de colloque ont été organisées par Antonella Fenech Kroke, chargé de recherche (CNRS, Centre André Chastel) et par Étienne Jollet, professeur à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Elles se sont tenues dans les locaux de l'INHA, en salle Vasari le 9 juin et en salle Perrot le 10 juin.

L'association des termes « allégorie » et « topographie » souligne les liens existant entre une forme d'expression et une modalité de la représentation de l'espace qui pourraient, au premier abord, paraître éloignées l'une de l'autre. L'allégorie est une figure de rhétorique et aussi un mode de figuration qui met en scène une chose dans le but d'en faire comprendre une autre, tandis que la topographie retrace sur un support les contours d'un lieu. Or, la polyvalence des langages allégoriques répond aux exigences de l'Europe qui, pendant la première modernité, se dessine aussi bien politiquement que culturellement et physiquement. Les différentes interventions ont ainsi cherché à comprendre les connexions possibles entre ces deux formes d'expressions.

Première journée

Matinée : Le lieu de l'allégorie

L'intervention de **Mari Yoko Hara** (Rhode Island School of Design) a porté sur l'allégorie comme instrument qui peut délimiter les frontières d'une topographie psychophysique – en même temps territoires extérieurs et intérieurs, espaces géographiques et émotionnels. Elle a étudié alors la décoration problématique de la Sala delle Asse peinte par Léonard de Vinci entre 1494 et 1499. Il s'agit d'une salle du château Sforza à Milan dont le décor, commandé par le duc Ludovic le More, a été redécouvert au début du XX^e siècle.



Sala delle Asse – photographie prise le 2 juillet 2012 ©commons.wikimedia

Constituée d'un enchevêtrement végétal en trompe l'œil, les fresques produisent une illusion organique. L'hypothèse soutenue par **Mari Yoko Hara** a consisté à analyser celle qui était la salle des audiences dans sa double acception d'allégorie politique et de scénographie intime, et ce en questionnant la relation entre vue et lieu, mouvement et émotion. L'historienne a assimilé par ailleurs la fonction du décor à un texte comparable aux nombreux rébus que Léonard forme à la fin du XV^e siècle. Ainsi, l'essence des arbres (mûriers) a probablement été choisie en référence au nom du commanditaire, Ludovico il Moro, dont le nom évoque ces mêmes plantes. En outre, la forêt et plus précisément la frondaison étaient considérées à l'époque comme le lieu des amours et des promesses de fidélité éternelle. La salle constituait en effet le lieu de passage entre les chambres des deux époux, mais elle servait aussi de lieu de salle officielle – Ludovico y a été couronné. Comprendre le sens de la décoration eu égard aux fonctions différentes qu'on lui attribuait reste encore difficile. L'étude de cette œuvre a permis ainsi de mettre en évidence, dès le début de ce colloque, la complexité du langage allégorique.

Cornelia Logemann (Ludwig-Maximilians Universität) s'est ensuite intéressée à la nudité dans la peinture française de la Renaissance. Comme elle n'a pas pu être présente au colloque, son texte a été lu par un autre intervenant, **Richard Wittman** (University of California). Afin de mettre en exergue la subtilité de la peinture française du milieu du XVI^e siècle, son analyse s'est focalisée sur l'*Allégorie de la naissance du Dauphin* (Potsdam, Staatliche Museen), tableau d'un peintre actif de Fontainebleau vers 1560. Cette peinture figure plusieurs nus féminins entourant un enfant situé dans la partie gauche supérieure du tableau. Le thème de l'allégorie de la naissance du Dauphin, courante en France depuis le Moyen Âge, est ici abordé de manière extrême. L'événement chronologiquement définissable devient ici atemporel par la présence des nymphes et des diverses allégories. Cet exemple montre comment le nu dans les arts visuels de la Renaissance n'a donc pas pour seul objectif d'érotiser la représentation ; il renvoie plutôt à une forme héroïque de nudité permettant ainsi de porter un discours politique. En représentant le Dauphin entouré de nymphe, sa naissance devient mythologique ce qui sert le discours monarchique français. Cette interprétation a permis à **Cornelia Logemann** d'insister sur la nécessité de s'attarder longuement sur les tableaux de cette époque, toujours plus complexes que ne le suppose une première analyse superficielle.

Pour la dernière intervention de la matinée, **Étienne Jollet** (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) a proposé une étude de différentes allégories représentées dans le *Pèlerinage à l'île de Cythère* de Watteau, peint en 1717.



Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, huile sur toile, 129 x 194 cm, 1717, Paris, musée du Louvre, inv. 8525
©commons.wikimedia

Dans le titre même de l'œuvre survient l'allégorie de l'amour : Cythère est en effet l'île de Vénus, déesse de l'Amour. **Étienne Jollet** a mis en avant certaines aires où, dans l'œuvre, se fait l'allégorie : une église se détache à l'arrière-plan juste en dessous des petits anges. Elle crée par sa présence dissimulée une tension entre l'acte amoureux auquel fait référence Cythère et l'abstinence hors des liens du mariage à laquelle se renvoie l'édifice religieux. Cette tension est accentuée par les épaisses montagnes qui ferment le paysage. Elles peuvent être mises en rapport avec certaines peintures de Bruegel l'Ancien et donc la religion protestante. Ces motifs symboliques et allégoriques appartiennent à une même culture contemporaine du peintre et posent la question du degré de réalité et de la certitude de ce que nous voyons réellement. La peinture devient ici une allégorie créée par une accumulation d'insertions allégoriques par qui opèrent des contradictions entre fond et figure, forme et sens.

Après-midi : L'allégorie du lieu

L'intervention de **Diane Bodart** (Columbia University) a proposé une étude de la topographie du monument sous les Habsbourg d'Espagne. Elle a d'abord commencé par rappeler que les membres de la famille royale d'Espagne étaient conventionnellement représentés dans des portraits officiels peints en pieds, en armure ou en habit d'audience publique sur un fond neutre. Ces portraits étaient utilisés comme « substituts » du roi et de ce fait ne comportaient pas de figures allégoriques supplémentaires. Les portraits sculptés correspondent à une typologie analogue de la représentation officielle picturale : les statues ne comportent pas d'éléments allégoriques à l'instar de la *Statue de Charles Quint* réalisée par Li Volsi en 1630. Il s'agit donc de comprendre le rôle, notamment politique de ces statues en Espagne, ce qui est rendu difficile par le fait que l'usage de ces monuments royaux n'était alors pas caractéristique en Espagne. Si bien que pour tenter de répondre à cette question **Diane Bodart** s'est concentrée sur des exemples italiens, et en particulier sur le cas de Palerme, lieu de ce qui pourrait être appelé une « campagne statuaire ». Au sein de cette ville, les statues situées sur des axes ou des places importantes du tissu urbain marquaient la ville de la présence royale. Elles avaient donc le même rôle que les représentations picturales. Cependant, il est à noter que contrairement aux rares statues faites pour les villes espagnoles, les statues de Palerme se distinguent quant à elles par des ornements allégoriques, telle que la statue de Philippe IV (1661). Ces monuments permettaient ainsi une redéfinition de la

géographie de la ville, notamment lors des passages et des haltes des cortèges officiels. Par exemple, à l'avènement de Charles II, fils de Philippe IV, le cortège s'arrêta devant la statue de ce dernier, produisant ainsi un face à face entre le roi défunt et son fil. Il est donc possible de conclure que ces monuments des Habsbourg d'Espagne portent en eux la notion d'allégorie, mais leur figuration, allégorique ou non, dépend des lieux de leur exposition.

Antonella Fenech Kroke (CNRS / Centre André Chastel) s'est ensuite intéressée au *Portrait de Cosme I^{er} de Médicis* (1597, Museo dell'Opificio, Florence) de Francesco Ferrucci del Tadda. Commandée par le grand-duc Ferdinand I de Médicis, fils de Cosme I^{er}, l'œuvre est exécutée en *commesso in piano* c'est-à-dire constituée de fragments de pierres assemblés sur un support invisible. Or, contrairement aux pratiques habituelles et au goût pour les pierres dures et rares, le portrait, a la particularité d'être un « patchwork » de marbres assez communs provenant de différentes aires de la Toscane y compris de la région de Sienne, province annexée par Cosme en 1559. Ce choix peut paraître étonnant car les Médicis possédaient une grande collection de pierres dures, rares et précieuses, qui étaient utilisées, entre autre chose, pour la création d'objets et pour la décoration de la Chapelle des Princes à San Lorenzo. L'analyse de ce portrait a donc été l'occasion de questionner d'une part la nature de l'intérêt pour ces matériaux pétrographiques autochtones et aussi le sens de « l'invention » du *commesso in piano* par Ferdinand, et d'autre part le jeu complexe entre l'effigie, sa matérialité et la « chaîne opérative » de sa fabrication. L'image, les matériaux et le processus de production travaillent conjointement à une incorporation allégorique de l'Etat dans l'effigie du prince, image du corps moral, politique, mystique mais surtout image d'un état territorial. Cela fait écho à l'action de Ferdinand I^{er} dans le cadre de la gestion juridique du territoire grand-ducal et de l'importance économique et politique que Ferdinand, mais aussi son père Cosme I^{er}, accordaient au sous-sol toscan. Le portrait met donc aussi en image de manière allégorique les stratégies de consolidation et d'agrandissement de l'État de Toscane, dans une perspective développée par la pensée de la Raison d'état.



Après une longue série de questions, **Denis Ribouillaut** (université de Montréal) a proposé une intervention sur la *Vue de Turin* de Girolamo Righettino (1583) qui est analysée aujourd'hui comme une allégorie du prince chrétien. Righettino était chanoine et proche de nombreux ambassadeurs et princes de son temps. Dans cette vue de Turin, commandée par Charles Emmanuel de Savoie, il fait l'éloge de la création territoriale. On note en effet la convergence entre la représentation topographique et l'allégorie du bon gouvernement. Si Turin est représentée isolée de son paysage naturel, elle est cependant abondamment entourée d'éléments ayant rapport avec son histoire mais aussi avec la vision idéale du bon gouvernement, ou encore avec l'image archétypale de la Jérusalem céleste. Les personnifications de la Foi, de l'Espérance et de la Charité sont par exemple présentées comme accompagnant la Théologie, la Philosophie et les Mathématiques. **Denis Ribouillaut** a insisté sur le fait que si les éléments composant cette vue font partie d'une iconographie connue, la manière dont ils sont agencés fait de cette vue une œuvre inédite, cherchant à mettre en avant la nécessité pour le gouvernement de s'unir à la religion catholique, alors menacée par la Contre-Réforme.

Enfin, la dernière intervention de la journée était celle de **Johannes Schwabe** (université Paris 1 Panthéon Sorbonne / Humboldt Universität) qui a étudié *Le Siège de Montmédy* par Simon de Laminois ; le peintre a été reçu en 1663 à l'Académie royale de peinture et de sculpture en tant que peintre de batailles, grâce à ce tableau. Dans cette peinture sont figurés plusieurs personnages historiques, dont Louis XIV, qui participe aux premières batailles durant la campagne contre les Habsbourg d'Espagne. La particularité du tableau est d'associer à la fois le plan militaire qui décrit la bataille et la peinture d'histoire qui représente des épisodes qui ont pu se dérouler sur plusieurs semaines. L'analyse de l'événement et de la géographie du site a permis de comprendre que le tableau montre avec fidélité le déroulement des faits militaires, jusqu'à l'attaque des Espagnols sur le bastion figuré en arrière-plan. Si cette œuvre est particulièrement innovante et intéressante, elle n'a cependant pas été un succès auprès des contemporains de Laminois, précisément en raison de son contenu allégorique. La raison principale des critiques tient au fait que l'image de Louis XIV, par la grandeur même du roi, n'avait à ce moment-là de son règne plus besoin du support allégorique pour exalter les victoires royales.

Conférence

La journée s'est terminée sur une conférence, donnée par **Stephen Bann** (University of Bristol), portant sur le jardin de la Little Sparta, que Ian Hamilton Finlay crée dans sa propriété de Stonypath au sud-ouest d'Edimbourg, entre 1966 et 2006, année de la disparition de Finlay. Le nom de Little Sparta lui a été donné à partir de 1979, dans l'idée d'exprimer le mécontentement de l'artiste face aux organisations culturelles officielles qui se tenaient alors à Edimbourg, appelée conventionnellement « l'Athènes du Nord » (dans l'Antiquité, Sparte et Athènes, les deux principales puissances de la Grèce antique, n'ont en effet eu de cesse d'être en rivalité). **Stephen Bann** est donc parti de ce jardin et de ces significations politiques, artistiques et allégoriques contemporaines pour réétudier et comprendre avec plus d'acuité l'importance de l'allégorie politique dans les jardins anglais, depuis leur essor au XVIII^e siècle.

Deuxième journée

Matinée : L'allégorie et les mondes

Bastien Coulon (université Paris 1 Panthéon Sorbonne) a étudié un échantillon de cartes de la Nouvelle France. Si l'Amérique a été découverte au XV^e siècle, ce n'est qu'au XVII^e siècle que la France commence à cartographier et étudier ses territoires d'outre-Atlantique. Le rapport entre l'allégorie et la cartographie pourrait ne pas aller de soi puisque cette dernière est avant tout un outil militaire. Pourtant l'allégorie est présente dans les cartes. Or, cette cohabitation est structurée par des régimes différents de la représentation : dans les cas examinés les personnifications sont figurées de manière frontale contrairement aux territoires cartographiés qui eux sont présentés à plat. Par exemple, dans la *Carte de l'Océan Atlantique* de Pierre de Vaulx (1613), les armoiries de France sont portées par deux figures ailées touchant le sol, ce qui permet de souligner visuellement la présence du roi dans ces territoires encore inconnus, peu fréquentés et aux contours encore mal définis.



Pierre Devaux, *Carte de l'Océan Atlantique*, 1613, Gallica ©commons.wikimedia

De la même manière, la *Carte de la Nouvelle France et de la Louisiane nouvellement découverte* de 1683 par Hannepin montre un cartouche qui est présenté comme une représentation annexe à la carte, avec un ensemble allégorique qui met en exergue le triomphe en Louisiane et l'union entre politique et religion. Bien plus qu'un espace servant à mettre en lumière l'intitulé de la carte, le cartouche se mue aux XVII^e et XVIII^e siècles en véritable cortège allégorique où l'on joue de sa matérialité. Les figures allégoriques s'y retrouvent comme suspendues, dépassant leur fonction de décor pour y consolider un espace narratif particulier. Les éléments allégoriques dans les cartes du XVII^e siècle servaient l'exaltation du pouvoir du roi de France, mais aussi le récit de la découverte et de la colonisation des nouveaux territoires.

C'est la représentation de l'Empire moghol qui a intéressé **Mehreen Chida-Razvi** (University of London), notamment au XVII^e siècle. Dans les années 1610-1620 l'empereur Johangir tisse des liens avec certains pays européens, notamment l'Angleterre qui est la première à envoyer un ambassadeur à la cour moghole. Sa présence anglaise a un impact fort sur les esprits moghols. Les représentations impériales mogholes reprennent en effet à partir de cette époque certains codes européens. Par exemple, Marie, seule femme mentionnée dans

le Coran, est fréquemment représentée aux côtés de Johangir. La mère de l'empereur se prénommant Myriam, Johangir tente par ce biais de marquer une relation symbolique entre lui et Jésus. En outre, de nombreux missionnaires européens sont figurés dans les enluminures mogholes. Selon **Mehreen Chida-Razvi**, la présence dans les représentations d'objets et de personnes identifiés comme européennes exprime l'importance des rapports entre ces territoires, qui sont à la fois le symptôme des intérêts commerciaux et des prétentions coloniales anglaises.

Mark Rosen (University of Texas) a proposé une étude de la gravure représentant la *Pierre levée* de Poitiers dans le cinquième volume du *Civitates orbis terrarum* de Bron et Haugenberg (1598). L'image montre le dolmen surmonté de plusieurs personnages en train de tracer des inscriptions, la ville de Poitiers se détachant au fond. Si cette pierre existe réellement, on peut encore l'observer à Poitiers, la comparaison avec la réalité souligne les écarts entre la réalité physique du dolmen (bien plus petit que dans la gravure) et l'imaginaire façonné par sa représentation. Depuis le XVI^e siècle, la « pierre levée » a intrigué les voyageurs et les auteurs qui ne cessent de proposer des explications à son existence. Ronsard a écrit que Passelourdain l'aurait posée à Poitiers alors qu'il s'ennuyait. Auréolée de mystères, elle est un support idéal pour l'allégorie. Dans l'image du *Civitates orbis terrarum*, de nombreux noms sont gravés sur la pierre, et ils identifient tous des Hollandais. D'une certaine manière, cette représentation est un moyen d'exalter les auteurs mêmes de l'ouvrage et leurs maîtres, tout en exprimant la grandeur des humanistes hollandais.

Enfin, la matinée s'est terminée par l'intervention de **Jeffrey Peters** (University of Kentucky) sur les liens intrinsèques entre allégorie et topographie dans l'*ekphrasis* littéraire. Il a étudié la *Carte de la guerre poétique* de François de Callières de 1688 en parallèle avec la description du bouclier d'Achille d'Homère. Selon son hypothèse a été cette comparaison définit la querelle des Anciens contre les Modernes. Les premiers considèrent que la description particulièrement longue du bouclier dans l'*Iliade* en fait une carte géographique. L'allégorie, à travers la description poétique, permettrait donc une mise en image de l'histoire des hommes et du cosmos. Ce que les Modernes contestent, arguant que cette figure rhétorique est au contraire trop faible car enfermée dans un système typé, toujours menacé par l'inversion des sens et des significations. **Jeffrey Peters** a insisté sur le fait que l'allégorie permet au contraire une schématisation voire une cartographie des sens, notamment lorsqu'elle est utilisée par les peintres. En d'autres termes, l'artiste, en choisissant de représenter allégoriquement, offrirait au monde une image de la vie humaine.

Après-midi : L'espace allégorique

Durant la première intervention de l'après-midi, **Richard Wittman** (University of California) a analysé la place de l'allégorie dans la topographie urbaine parisienne au XVIII^e siècle. A cette époque la remise en question de la politique royale était illégal tout comme la critique de l'architecture ou encore de l'agencement des villes étaient un moyen idéal pour les écrivains d'exposer leurs idées. L'historien a pris appui principalement sur des textes de La Font de St Yenne, qui critique les positions jansénistes en désapprouvant l'architecture de leurs bâtiments. Le livre de Bachaumont mettant en scène un dialogue entre le palais du Louvre, la ville de Paris et Colbert se lamentant tous d'être abandonnés par le roi qui résidait à Versailles, est aussi une manière détournée de critiquer la politique royale. Autrement dit, l'allégorie est un moyen efficace de développer les idées politiques tout en se protégeant de la censure et des représailles potentielles.

Franck Fehrenbach (Hamburg Universität) s'est à son tout intéressé à la ville, au cours d'une étude des fontaines de Naples. L'eau a toujours été un élément fondamental au sein des villes ; elle y a été véhiculée dans le tissu urbain grâce aux innovations technologiques. Par son pouvoir vivifiant et fécondateur l'eau des fontaines, généralement et à Naples en particulier, transforme la ville en un espace allégorique, politique et aussi naturel. **Franck Fehrenbach** a étudié de nombreux exemples, tels que la Fontaine de Neptune, à la fonction apologétique, ou encore la Fontana del Gigante, créée au XVII^e siècle par Michelangelo Naccherino en collaboration avec Bernini. Cette dernière met en valeur la grandeur de l'Etat par le biais d'une allégorie du pouvoir mis en scène par un arc de triomphe surmonté de blasons et de différentes personnifications de victoire. Elle est marquée visuellement la ville.



Fontana del Gigante, Napoli – photographie prise le 11 août 2009 ©commons.wikimedia

L'avant dernière intervention de ce colloque, par **Sarah Grandin** (Harvard University), passait de la ville aux jardins, avec une étude des parterres de broderie que la chercheuse interprète comme une allégorie du pouvoir géopolitique de Louis XIV. Bien que considérés par Saint Simon comme des éléments plaisants et distrayants, **Sarah Grandin** les a étudiés comme une manifestation de la politique du roi soleil. Pour cela, elle a comparé la rigueur de la création des jardins aux règles vestimentaires mises en place par le roi entre 1660 et 1680. Les parterres de broderie présentent en effet la même trame que bien de tissus et peuvent être assimilés aux passementeries, dont l'utilisation a été réglementée par le roi. En outre, le roi parcourait fréquemment ses jardins pour en diriger les travaux et en superviser l'avancée et l'évolution. D'une certaine manière, pour l'historienne de l'art, la mise en scène des jardins de Versailles, l'intégration d'essences et d'objets exotiques, et aussi leur réalisation par un travail organisé et rigoureux, sont une allégorie du bon gouvernement du monarque.

Enfin, **Camilla Pietrabissa** (The Courtauld Institute of Art) a clôturé le colloque avec une intervention portant sur les paysages d'Oudry, considérés comme oscillant entre l'allégorie et le naturalisme. En 1748, Oudry présente *Chasse au loup dans la forêt de Saint Germain*, tableau dans lequel la chasse présentée au premier plan se confond quasiment à la forêt environnante. Cette dernière incite d'ailleurs plus à la contemplation qu'à la chasse. Caractérisée par l'absence de figures humaines, la peinture s'exprime dans un langage se situant entre l'allégorie et le naturalisme. Si sa construction et sa tonalité laissent transparaître une certaine nostalgie et évoquent les vertus propres à l'aristocratie qui redécouvre les balades

en pleine nature, la fidélité de la représentation paraît éloigner l'œuvre de l'allégorie. Les contemporains d'Oudry louaient d'ailleurs ses œuvres par la fidélité dans la figuration des forêts françaises. En refusant de représenter une nature idéalisée, Oudry crée cependant une tension entre l'exploitation des thèmes paysagers compris comme tant d'allégories des vertus humaines et du temps qui passe, et la volonté de donner image à un environnement naturel se voulant fidèle à la réalité. Alors que l'arbre mort au premier plan pourrait aisément engendrer de nombreuses interprétations, le réalisme de la représentation laisse sans réponse la question de savoir si l'allégorie a réellement sa place ici.



Jean-Baptiste Oudry, *Wolf Hunt in the forest of Saint-Germain*, huile sur toile, 113.2 x 148 cm, 1748, Paris, Petit Palais
©commons.wikimedia

Conclusion

Pour conclure, le colloque organisé par Antonella Fenech Kroke et Étienne Jollet s'est distingué par la variété mais surtout la qualité des interventions. De nombreuses discussions se sont engagées durant ces deux journées, alimentant les réflexions autour de ce thème d'études. Grâce aux différentes contributions, l'articulation entre l'allégorie et la topographie a fait surgir des questionnements inédits ou renouvelés.