

Gabriel Revel (1643-1712) : quelques problèmes d'esthétique, d'iconographie et de style

Château-Thierry s'enorgueillit à bon droit de son fabuliste : interprète brillant de l'apologue ésopique, virtuose du style par goût de la licence, conteur libertin et faiseur de morale, brillant penseur et compagnon taciturne, mari par faiblesse, père par inadvertance, amant inconstant par fidélité à l'amour, épris de luxe mais peu soucieux d'argent, Jean de La Fontaine est l'homme de tous les paradoxes. Voilà bien en quoi, d'ailleurs, il est devenu l'expression même du grand classicisme français dont l'équilibre – si souvent exalté par les historiens de l'art ou de la littérature – ne repose pas tant sur l'esthétique d'une subtile demi-mesure que sur la tension savamment entretenue de forces violentes et contradictoires : l'équilibre de la balance ne sert de rien s'il n'est soumis sans cesse au poids variable de ses plateaux.

Sous le charme de l'homme de lettres, les Castelthéodoriciens oublièrent peu à peu un autre des leurs : le peintre Gabriel Revel (1643-1712), lui aussi fervent défenseur de la cause classique sous le règne de Louis XIV. Nous avons naguère consacré quelques pages à cet artiste, les unes concernant plus particulièrement ses origines et ses relations avec Château-Thierry¹, les autres son installation à Dijon, où il acheva sa carrière². L'occasion nous fut donnée, dans le cadre de l'exposition *Jean de La Fontaine (1621-1695), l'homme et son temps*, que nous présentâmes au musée Bossuet de Meaux en 1995, de révéler au public quatre toiles inédites du maître et de souligner ses rapports avec le fabuliste³. La grande exposition *Jean de La Fontaine*, organisée la même année à la Bibliothèque nationale de France, nous permit de présenter et de rendre à Revel le beau portrait de Marie Héricart, l'épouse du poète⁴. Plus récemment le peintre

1. Dominique Brême, "Gabriel Revel (1643-1712), un peintre de Château-Thierry au temps de Louis XIV", *Mémoires de la Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne*, t. XXVII, 1982, p. 13-26.

2. Dominique Brême, « La Peinture en Bourgogne au XVII^e siècle : Gabriel Revel (1643-1712) et la diffusion de l'art officiel », *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, t. CXXV, 1983, p. 91-104.

3. Voir le catalogue de l'exposition : *Jean de La Fontaine (1621-1695), l'homme et son temps*, Meaux, 1995, p. 25-27, 40, 107, repr. pl. n° 5, 6, 7.

4. Dominique Brême, « Mon portrait jusqu'ici ne m'a rien reproché », *Jean de La Fontaine*, Paris, 1995, p. 111-112, repr. p. 110, 112.

fut très remarqué des amateurs dans le cadre de l'exposition *Visages du Grand Siècle* (1997, Nantes, musée des Beaux-Arts ; Toulouse, musée des Augustins) où il nous revint de commenter deux de ses plus belles œuvres⁵. Et à l'heure où nous écrivons ces quelques lignes, le projet prend forme d'une exposition rétrospective entièrement consacrée à l'artiste.

Le moment était donc venu de nous engager davantage dans l'analyse de son œuvre et d'en étudier quelques ressorts esthétiques majeurs. Revel, en effet, vécut en un siècle où l'art fut l'objet d'incessants débats touchant à la capacité des formes – littéraires ou plastiques – à servir un idéal de pensée. Le militantisme post-tridentin, la polémique janséniste, la querelle du quiétisme, celles qui opposèrent Pascal à Descartes, *Le Tartufe* aux dévots, les Anciens aux Modernes ou les rubénistes aux poussinistes – parmi d'autres – émaillèrent le siècle d'après disputes où l'on devine sans peine les convulsions nécessaires à ce que l'humanisme néoplatonicien de la Renaissance fit place à l'inventaire néo-aristotélicien des encyclopédistes. Pour rapide et abscons qu'il soit – nous laissons au lecteur le soin d'y réfléchir –, ce détour théorique nous paraît obligé car Revel fut l'un des élèves les plus assidus de Charles Le Brun (1619-1690), Premier Peintre de Louis XIV et directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, le plus grand théoricien de l'art français du XVII^e siècle⁶.

La culture de Gabriel Revel ou les ressorts de l'esthétique classique

Se nourrissant des principes esthétiques de Nicolas Poussin (1594-1665), lui-même redevable aux artistes qui, depuis la Renaissance, avaient affranchi le peintre du statut d'artisan pour l'élever à celui de poète, Le Brun considérait la peinture comme *cosa mentale*⁷ – « chose mentale » – et consacra beaucoup de son temps à théoriser les moyens de son art. Le principe de l'*ut pictura poesis*, liant le sort de la peinture à celui de la poésie en une même science du discours⁸, imposait alors sa loi à l'ensemble des pratiques artistiques. Il n'y avait pas, sous Louis XIV, d'image ni même de simple répertoire décoratif qui n'eût, à plus ou moins long terme, sa rhétorique et ne prît place dans le monde organisé des choses de l'esprit. De la théologie la plus savante à la morale la plus étroite, en passant par la philosophie, la politique et les sciences positives naissantes, la perméabilité était totale et grandement surveillée par une intelligence qui se donnait,

5. Voir le catalogue de l'exposition : *Visages du Grand siècle, le portrait français sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1997, p. 234-236, repr. p. 63, 98, 110, 235.

6. Ou, plus justement, celui qui prit la peine de donner un tour véritablement théorique à son enseignement, notamment à travers une série de conférences qui furent bien vite publiées.

7. L'expression est employée par Poussin.

8. Cette pierre angulaire du classicisme est empruntée à Horace.

pour condition première de son accomplissement, la liaison essentielle et continue du macrocosme et du microcosme. Le monde intelligible, alors, ne pouvait se concevoir qu'en terme de hiérarchie et celle-ci s'organisait logiquement en niveaux, classes, catégories et figures.

La théorie de la peinture ne fit pas exception et s'élabora une doctrine susceptible de s'intégrer à l'ensemble des disciplines intellectuelles. L'une des expressions les plus abouties de cette théorie est passée à la postérité sous la dénomination de « hiérarchie des genres. » Celle-ci est due à André Félibien (1619-1695), historien, ambassadeur, critique d'art et l'un des admirateurs les plus fervents de Poussin avec qui il correspondit assidûment. Dans une conférence fameuse qu'il prononça à l'Académie royale de peinture et de sculpture⁹, en 1667, Félibien se fit l'écho des auteurs italiens de la Renaissance et, pour entrer dans cette logique de la continuité intellectuelle que j'évoquais à l'instant, conçut plus radicalement encore une hiérarchie du représentable allant des choses inanimées et sans contenu moral aux actions héroïques de l'homme s'élevant au pur esprit : « Celui qui fait parfaitement des païsages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre¹⁰, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres (...). Néanmoins, un peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poëtes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes et les mystères les plus relevez.¹¹ » La hiérarchie de Félibien était à ce point partagée par ses contemporains, artistes ou amateurs, qu'un peintre qui faisait choix d'un genre exprimait d'emblée la nature de ses ambitions et le profil probable de sa carrière. Notons cependant que le caractère éminemment théorique de cette vision du monde pictural ne recoupait pas nécessairement le goût de chacun qui, parfois, mettait entre parenthèses cette morale pesante pour se laisser aller au vain plaisir ludique de l'illusion : la nature morte et le paysage étaient bien reçus des meilleurs cabinets. On le voit néanmoins, la défiance de Blaise Pascal à l'égard de la peinture était

9. Celle-ci avait créée en 1648 autour de Le Brun et avec des ambitions théoriques aussi grandes que celles de l'Académie française créée en 1635. L'apprentissage de Revel se fit ainsi sous une pression d'autant plus forte que l'institution était récente.

10. On notera la dimension d'emblée cosmologique de l'assertion.

11. André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668.

d'une certaine façon partagée par les artistes qui, toutefois, renouaient avec l'image par une attention accrue portée à la question du sens.

Les « compositions allégoriques », couvrant « sous le voile de la fable les vertus des grands hommes et les mystères les plus relevés », dont parle Félibien, avaient également trouvé, à la transition des XVI^e et XVII^e siècles, un interprète épris d'ordre en la personne de Cesare Ripa (vers 1555-1622), érudit italien et auteur d'une incomparable *Iconologia*. Véritable manuel à l'usage des artistes et des amateurs, celle-ci se donnait pour mission de stabiliser, par une codification rigoureuse, les nombreuses allégories développées de façon plus ou moins anarchique depuis les temps les plus reculés. Il devait être possible à chacun d'exprimer une vertu ou un vice, une quelconque qualité, par la représentation d'une figure dont l'aspect et les attributs pussent être compris de tous. Ainsi, une femme munie d'une balance et d'un glaive représenterait l'allégorie – on disait alors plus volontiers le « hiéroglyphe » – de la Justice. Ripa codifia de cette façon quelques centaines de représentations permettant l'expression des notions les plus abstraites. Une première édition de son ouvrage parut à Rome en 1593, puis une seconde à Milan en 1602. La plus célèbre, agrémentée d'illustrations lui conférant définitivement cette vocation hiéroglyphique que lui avait donnée l'auteur, vit le jour à Rome, en 1603, et connut un succès retentissant. Nul artiste ne s'en fût alors passé. Aussi les traductions furent-elles rapides et, parmi les premières, celle proposée en France par Jean Baudoin dès 1636, enrichie d'un second tome en 1643, le tout diffusé en un seul volume en 1644¹². Revel, nous le verrons, possédait cet ouvrage et en fit un usage courant et fidèle.

Notre peintre, assurément, devait aussi garder à portée de main sinon le texte¹³, du moins les notes et les planches gravées qui circulaient de la fameuse conférence prononcée à l'Académie par Le Brun, le 17 avril 1668, sur *L'Expression des passions*. Documenté parmi les collaborateurs du Premier Peintre du roi dès 1671, Revel dut assister à cette importante communication ou, à tout le moins, en suivre un exposé pédagogique dans l'atelier du maître. Puisant à Platon (*La République*), Giambattista della Porta (*Physiognomonia*, 1581), mais surtout à ses contemporains Marin Cureau de La Chambre (*Les Charactères des passions*, 1640), le père Jean-François Senault (*L'Usage des passions*, 1641) et René Descartes (*Les Passions de l'âme*, 1649), Le Brun élabora une théorie de la représentation des passions à l'usage des peintres : combinant la hauteur (intérieure et extérieure) et les mouvements des sourcils, des yeux, du nez et de la bouche, l'artiste proposa une vingtaine d'expressions simples (l'admiration, le désir, la joie, la tristesse...) et composées (la crainte, le désespoir, la hardiesse...) que le peintre pouvait introduire dans ses œuvres afin d'en enrichir le sens (l'es-

12. Le succès de l'ouvrage en France appela rapidement plusieurs rééditions jusqu'à la fin du siècle.

13. Publié partiellement par Henry Testelin en 1680, puis plus amplement et fidèlement par Étienne Picart en 1698, enfin par Jean Audran en 1727.

time, la vénération...). Ainsi, loin d'être une méthode pour collaborateurs serviles et dénués d'imagination, l'*Expression des passions* devait permettre d'appliquer à chaque personnage d'une action donnée un visage approprié à son rôle, tel un masque du théâtre antique. En dépit des apparences – le grief en est souvent fait à Le Brun sans examen préalable –, le répertoire des expressions, s'il se stéréotypait en effet, s'en trouvait néanmoins enrichi et le nombre d'archétypes utilisables se révélait bien supérieur à ce qu'il pouvait être en dehors de toute codification. Mieux valait quelques expressions identifiables au faux-semblant d'une seule expression riche à force d'être intermédiaire. Il revenait alors au peintre d'interpréter en poète le sujet qu'il se donnait, en le doublant ou en le contrariant, ponctuellement ou non, de quelques expressions plus ou moins attendues, révélant la contingence des mouvements de l'âme dans l'accomplissement de l'histoire. Tout sujet, une *Résurrection de Lazare* ou un *Enlèvement des Sabines*, pouvait ainsi être décliné à l'infini, en quelque sorte écrit par les uns pour être lu par les autres. Le souci de la signification triomphait.

Hiérarchie des genres, allégories et expression des passions ont ceci de commun qu'elles obéissent à une logique de classification. Autant dire que le peintre – et Revel fut de ceux-là – qui adoptait les différents principes de l'esthétique académique se trouvait dans la situation de devoir combiner des modules iconiques, l'enjeu de la création se portant davantage sur la pertinence du discours développé que sur la nature d'un langage, nous venons de le voir, préétabli et délibérément partagé. En cela, d'ailleurs, la codification de l'expression des passions rejoignait logiquement celle des allégories en un tout rhétorique d'une parfaite cohérence.

Mais pour bien comprendre l'art de Gabriel Revel, il faut encore compter sur la spécificité d'une culture visuelle reposant essentiellement sur la connaissance d'œuvres gravées. Les tableaux visibles directement étaient certes nombreux, dans les églises, les palais ou les maisons particulières, mais les estampes l'étaient bien davantage qui véhiculaient de célèbres compositions, souvent lointaines, ainsi rendues accessibles à bas prix et aisément maniables par l'artiste qui souhaitait en comprendre les ressorts : quelques cartons de planches gravées constituaient toujours le musée imaginaire des artistes d'alors et Revel, nous l'alions voir bientôt, utilisa abondamment les estampes réalisées d'après les tableaux de Poussin et de Le Brun. Son oncle, Pierre Revel, peintre à Château-Thierry, possédait lui-même une collection d'estampes et nous en trouvons mention – quelques recueils de « dessains et tailles dousses » – dans l'inventaire de ses biens, établi au lendemain de son décès¹⁴. L'autre oncle de l'artiste, Henri, peignit une *Transfiguration* (église de Chézy-en-Orxois) directement inspirée, par l'intermédiaire de la gravure, du célèbre tableau de Raphaël (musée du Vatican).

Telle était la culture de Gabriel Revel. La conception de l'art qui en résulte

14. Arch. dép. Aisne, 230 E 75, pièce 16.

tait faisait peu de place à l'*ego* du peintre, à ses états d'âme ou à sa vision personnelle du monde. Du moins cette vision devait-elle passer par le filtre d'un vocabulaire commun et se présenter avec méthode et rigueur, soutenue explicitement ou non par un réel parti pris moral, sinon philosophique. « C'est un métier de faire un livre – dira bientôt Boileau – comme de faire une pendule. » Et sans pousser bien loin le paradoxe, nous nous devons néanmoins de constater que le souci de participer à un destin commun et d'être compris d'autrui était bien plus pressant dans la société d'Ancien Régime que dans notre société contemporaine où s'opposent, en d'affligeantes déclarations d'intentions, un discours universaliste de principe et des volontés affirmées de se distinguer, de surprendre, de choquer. Faire nouveau ou original n'avait aucun sens pour l'honnête homme du siècle de Louis XIV, comme respecter une tradition paraît aujourd'hui résolument réactionnaire.

Voilà qui justifiera notre long préambule, car nous ne pouvons défendre la cause de Gabriel Revel sans appeler le lecteur à considérer les enjeux esthétiques élémentaires qui ont guidé le pinceau de l'artiste. Trop de jugements à l'emporte-pièce ont nui au souvenir du peintre – et plus généralement à Le Brun, ses principes et son entourage – pour que nous fassions plus longtemps l'économie de cette mise au point. Et pour clore sur ce chapitre, nous citerons ce passage très éclairant de Julien Philipe sur Le Brun lui-même, passage qui peut être déplacé mot pour mot sur la personne de Gabriel Revel : « Tout écrivain du XX^e siècle surpris dans cette situation – Philipe commente les emprunts textuels de Le Brun à Cureau, Senault et Descartes – ne manquerait pas de se voir accusé de plagiat. Il faut cependant ici nuancer ce jugement. Car le caractère systématique de la citation telle que la pratique Le Brun, qui n'a nul besoin de ce genre d'emprunt pour se faire un nom, incline à penser qu'il y a chez lui une volonté délibérée d'impersonnalité. Il applique scrupuleusement sa maxime et semble vouloir disparaître derrière les « personnes savantes ». Ce souci d'impersonnalité, qui n'est pas un manque de personnalité, trahit plutôt l'intention de parler au nom de la vérité. Mais le contexte est ici important : nous sommes dans une académie de Louis XIV – et l'État, parlant par la bouche de Le Brun, confisque la vérité et n'a pas à se soucier de faire des citations. Cette impersonnalité d'État, cet art anti-subjectif qui résout tout en méthode, incline Le Brun à supprimer pour ainsi dire l'auteur de la doctrine dont il est l'inventeur¹⁵. »

15. Présentation de Julien Philipe à Charles Le Brun, *L'Expression des passions & autres conférences, Correspondance*, Paris, 1994, p. 25.

Le choix d'un genre

Revel entra à l'Académie royale le 27 février 1683 sur la présentation de ses deux pièces de réception, un *Portrait de François Girardon* (Versailles, musée national du Château) et un *Portrait de Michel Anguier*, aujourd'hui perdu mais connu par une gravure qui fut la propre pièce de réception de Laurent Cars, en 1733. Admis parmi les académiciens au titre de portraitiste, Revel en effet pratiqua ce genre tout au long de sa carrière et nombre de ses tableaux, de la période parisienne et du long séjour bourguignon, témoignent de l'engagement du peintre dans cette voie privilégiée. Rappelons qu'en dehors de la formulation très théorique de la hiérarchie des genres, il y avait place, dans les cabinets et les diverses institutions du royaume, pour quantité d'effigies exaltant la légitimité des successions dynastiques, la dignité des charges et des offices, la respectabilité des prélats... La concurrence en la matière était assez rude mais à l'époque où Revel prit ce parti – après qu'il eut pratiqué, nous le verrons bientôt, d'autres genres –, le manque était sensible à Paris de portraitistes de qualité : Philippe de Champaigne (1602-1674), très sélectif de surcroît quant à sa clientèle, et Claude Lefebvre (1632-1675) venaient de disparaître et, à l'exception de François de Troy (1645-1730), les grands noms de la génération suivante, Nicolas de Largillierre (1656-1746) et Hyacinthe Rigaud (1659-1743), ne devaient se fixer dans la capitale qu'en 1679 et 1681 respectivement.

Nous pouvons d'ailleurs penser que Revel s'était installé progressivement en Bourgogne – il y est documenté dès 1676, mais ne s'y attache vraiment qu'en 1692 – en partie pour échapper à cette jeune et brillante concurrence. Ville parlementaire et de vieille tradition aristocratique, exceptionnellement riche en institutions religieuses séculières et régulières, Dijon représentait en effet pour un portraitiste un marché tout à fait considérable. Cela, toutefois, ne suffira pas à expliquer son déplacement car Revel se lança, en Bourgogne, dans une activité de peintre d'histoire qui dut l'occuper autant que le portrait, et jusqu'à sa dernière heure. Ce n'est donc pas seulement le portraitiste, mais plus largement le peintre qui aliéna la Bourgogne aux principes académiques. Revel, d'ailleurs, ne s'en tint pas aux portraits et aux tableaux religieux, encore s'adonna-t-il au grand décor en exécutant, en 1688, le plafond de la Chambre des Requêtes du Parlement de Bourgogne (Dijon, Palais de Justice, bibliothèque des Magistrats), et au décor éphémère lorsqu'il fut chargé, en mars et avril 1701, de décorer la place royale de Dijon à l'occasion du passage des ducs de Bourgogne et de Berry qui venaient d'accompagner leur frère, le duc d'Anjou devenu Philippe V d'Espagne, à la frontière de son royaume.

Il faut donc imaginer le choix de l'artiste, relativement à la hiérarchie des genres, comme essentiellement tactique. Cela ne l'empêchait nullement de cultiver d'autres ambitions et de se donner les moyens de les réaliser. Dès 1671, tandis qu'il collabore aux projets de Le Brun, Revel nous apparaît déjà comme

peintre d'histoire, et non comme portraitiste : il décore en effet, aux côtés de François Verdier (1651-1730), François Bonnemeyer (1638-1689) et Claude II Audran (1639-1684), les plafonds du *Soleil-Royal*, le plus beau vaisseau de guerre de Louis XIV dont la proue et la poupe avaient été admirablement dessinées par Jean Berain. Quant aux dernières œuvres connues de l'artiste et datées avec certitude (*Saint Pierre repentant*, 1709, église d'Ouges ; *Le Festin d'Hérode*, 1709, Dijon, église Saint-Michel ; *L'Ange apparaissant à Zacharie*, 1711, Dijon, musée des Beaux-Arts), elles montrent que, jusqu'à la fin de sa carrière, Revel eut des ambitions de peintre d'histoire : les toiles sont nombreuses et souvent de très grand format. Entre ces deux pôles, le peintre exécuta – outre le plafond du Parlement déjà cité – des séries entières de tableaux pour les églises Notre-Dame et Saint-Jean de Dijon et sa volonté d'être compris parmi les représentants du grand genre apparaît clairement lorsqu'il signe, en 1708 – il a alors soixante cinq ans –, une *Prédication de Saint Jean-Baptiste* (Dijon, musée d'Art sacré) dont il revendique fièrement non seulement l'exécution mais encore l'invention : « REVEL INVENIT ET PINX. » Or nous savons combien cette distinction théorique était déterminante – on se reportera au texte de Félibien que nous citions plus haut – pour juger des qualités d'un artiste dans l'ordre de la création poétique.

L'ambition de Revel était donc claire : devenir, en quelque sorte, le Charles Le Brun de la Bourgogne. Et le monopole qu'il réussit à s'acquérir sur la peinture provinciale était tel, en effet, que les maîtres peintres de Dijon, en 1703, voulurent l'assujettir à leurs taxes corporatives. L'artiste fit appel à l'Académie dont les statuts, approuvés par le roi, stipulaient expressément que tout académicien pouvait exercer librement son art sur l'ensemble du royaume sans pouvoir être assujetti à aucune taxe corporative d'aucune sorte. À charge, pour ledit académicien qui s'installait en province, de présenter annuellement ses vœux à la compagnie. Revel répondait ainsi à la volonté hégémonique et expansionniste intrinsèquement liée aux principes académiques : un seul mode de représentation pour un idéal moral unique. L'Académie ne pouvait que se flatter de voir la ruche essaimer.

La question des copies

Que Revel ait eu des ambitions de peintre d'histoire est donc assuré. Mais son installation à Dijon ne pourrait-elle être justement interprétée comme un aveu de faiblesse relativement au milieu artistique parisien ? Les débats esthétiques, en effet, avaient pris à Paris un tour pratique et, à l'époque où Revel fréquentait l'Académie, l'institution voyait prospérer en son sein quantité de peintres d'histoire d'une valeur très supérieure : Charles de La Fosse (1636-1716), Jean-Baptiste Jouvenet (1644-1717) ou Antoine Coyrel (1661-1722), tous trois de la même génération que notre artiste, étaient appelés bientôt à jouer un rôle éminent

dans l'évolution de la peinture française. Cela expliquerait que Revel, en matière de peinture d'histoire, se soit le plus souvent réfugié derrière l'estampe. Il utilisa en effet de diverses manières, pour réaliser ses propres œuvres, les compositions gravées d'après ses illustres prédécesseurs, particulièrement d'après Poussin et Le Brun. Simples réminiscences, emprunts ponctuels, citations combinées ou véritables copies, les tableaux d'histoire de Revel affichent clairement leurs références et la question se pose de savoir si le peintre y avait recours par obligation extérieure, par manque d'imagination ou par militantisme esthétique.

Il faut ici ouvrir une brève parenthèse et souligner que l'activité de copiste, au XVII^e siècle, n'était pas considérée comme dégradante mais, à l'inverse, comme un hommage rendu à la pertinence absolue et définitive d'une invention, comme une contribution apportée à sa diffusion. L'*inventio* l'emportait alors sur l'*executio* et la répétition d'une œuvre à l'identique pouvait tenir lieu de cette œuvre elle-même. Ainsi l'on avait vu, au début de 1644, Paul Fréart de Chantelou demander à Poussin qu'il fit exécuter par quelque artiste de son choix des copies des sept compositions des *Sacrements* qu'il avait conçues, entre 1636 et 1642, pour son mécène romain Cassiano Dal Pozzo. Bien que ce dernier y fût assez réticent et que Poussin craignît de ne pas trouver un copiste assez rigoureux, la demande de Chantelou n'avait alors rien d'extravagant.

Or, le témoignage est conservé d'une copie que l'on demanda à Revel d'après la gravure d'un maître dont l'identité, hélas, demeure inconnue. Il s'agit d'un contrat de commande passé avec notre peintre à Paris, le 3 septembre 1672, par le père Jean-François Goy, au nom de la communauté des révérends pères cordeliers de Riom, en Auvergne¹⁶. Par cet acte, Revel s'engageait à « peindre en huille et dument [...] un tableau representant Ladoration des Trois roys sur une toile de dix pieds et demy de hault, et de neuf pieds et demy de large qui sera fourny par led. Revel, lequel tableau sera faict suivant la stampe qui est fournye par led. Père Goy aud. Revel et dessin et nombre de figures y marqués le tout de grandeur raisonnable, laquelle stampe a esté paraphée au dos par led. Revel et led. Père Goy [...], qu'iceluy Revel sera tenu representer toutes fois en grants, et sy led. Revel trouve a propos de changer quelque chose aud. dessin pour le mieux il le pourra faire après toutes fois avoir pris lavis et consentement dud. Père Goy. ». L'affaire fut conclue moyennant la somme de quatre cents livres¹⁷. On le voit, les commanditaires eux-mêmes, souvent très amateurs de peinture – à tout le moins

16. Arch. nat., Minutier central, XCI 383, 3 septembre 1672. Nous devons à Monsieur Raymond Josse la découverte et la communication de cet acte. Qu'il en soit ici vivement remercié.

17. Il se pourrait que ce tableau correspondît à l'*Adorations des Mages* aujourd'hui conservée en l'église collégiale Notre-Dame-du-Marthuret à Riom. Malheureusement, nous n'avons pu identifier l'éventuelle gravure qui en aurait inspiré la composition et le tableau est accroché trop haut, dans l'ombre, pour que nous puissions nous prononcer sur son attribution possible à Revel.



Fig. 1 : Gabriel Revel, *La Conversion de saint Augustin*, 1687, Dijon, musée des Beaux-Arts. © Dijon, musée des Beaux-Arts.

amateurs, pour les religieux, d'images conçues dans le respect du dogme – étaient très attentifs à ce que l'original copié fût respecté. Et si l'on doit juger des nombreuses copies et adaptations que fit Revel durant sa carrière, ce ne peut être qu'en tenant compte du contexte toujours très particulier de ce type de création.

La plupart du temps nous ignorons, malheureusement, quelles furent les exigences réelles d'un Jean Bouhier, seigneur de Versalieu qui, en 1694, fit peindre à notre artiste une *Ombre de Samuel* d'après Le Brun (Dijon, musée des Beaux-Arts) ni celles de Matthieu de Badier, conseiller du roi, lieutenant général au bailliage de Dijon (*L'Annonciation*, 1695, Dijon, musée des Beaux-Arts), de

la veuve de Jacques de Cronambourg (*Le Serpent d'airain* d'après Le Brun, 1700, Dijon, musée des Beaux-Arts) ou d'Antoine Ferrand, intendant de Justice (*La Cène* d'après Poussin, vers 1705-1710, Dijon, église Notre-Dame, chapelle de l'Assomption). Ces brillants commanditaires, parmi d'autres connus, devaient se piquer d'amateurisme et imposer au peintre des choix qu'ils avaient faits dans leurs propres bibliothèques ou leurs recueils d'estampes. Peut-être aussi le peintre avait-il réussi à infléchir leur goût en les initiant aux principes académiques dont il était un insigne représentant et, manifestement, un ardent défenseur. De tout cela il est difficile de juger à présent.

En ce qui concerne le manque éventuel d'imagination de notre artiste, nous n'y croyons guère et nous sommes même fondé à soutenir que ses meilleurs tableaux d'histoire sont ceux dont la conception lui revient en effet. *La Prédication de saint Jean Baptiste*, déjà citée, ou *La Conversion de saint Augustin* (Fig. 1) présentent une autorité que l'on serait bien en peine de trouver dans la plupart des copies réalisées par le peintre, non dans la conception de leur dessin, puisqu'il revient aux meilleurs artistes, mais dans leur exécution souvent laborieuse. Aussi devons-nous penser, pour conclure sur ce point, que Revel s'adonna à la copie avec conviction, peut-être par intérêt, mais cependant sans enthousiasme.

Le recours à la gravure

La question est maintenant de savoir comment Revel procédait et à quel degré sa peinture dépendait véritablement de la gravure. Nous distinguerons trois niveaux d'emprunts allant, comme nous le disions tout à l'heure, de la réminiscence à la copie, en passant par la combinaison de citations.

Nous appelons réminiscence l'utilisation de formes éveillant le souvenir de compositions antérieures, avec suffisamment de similitude pour que le rapport s'impose de lui-même et assez de distance aussi pour qu'il ne puisse être considéré comme obligé. Formé à l'école académique, Revel était évidemment très disposé à se constituer ce type de culture visuelle, orientée pour les raisons que l'on sait vers la récurrence de modules iconographiques signifiants et connotés. Par induction, le répertoire des attitudes ou des gestes tendait à se codifier comme l'avait été le répertoire des expressions, de façon certes moins directement théorique mais tout aussi efficace du point de vue rhétorique. Ainsi, pour reprendre l'exemple que nous venons d'évoquer, *La Conversion de saint Augustin* rappelle dans sa formule un dessin réalisé par Philippe de Champaigne pour être gravé par François de Poilly en tête d'une édition des *Confessions*¹⁸ : dans les deux cas, le saint sous son figuier barre obliquement le premier plan de la composition, tan-

18. Voir Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne*, Paris, T. II, 1976, fig. 281.



Fig. 2 : Gabriel Revel, *Madame de Thésut et ses quatre enfants*, 1697, France,
collection particulière. © Agraci, Paris.

dis que son ami Alype médite au second plan sur les marches d'un palais et que le fond du jardin est fermé d'un portique. Cette première référence concerne la structuration même de la composition, mais pour ce qui est du détail, Revel emprunte plus volontiers à Le Brun. Ainsi, la figure de saint Augustin s'inspire très certainement de la *Madeleine repentante* peinte, vers 1656-1657, par le Premier Peintre pour les Carmélites de la rue Saint-Jacques à Paris et, plus encore, de la gravure qui en avait été tirée par Gérard Edelinck. L'estampe, en effet, inversa la figure conçue par Le Brun et servit manifestement de source à Revel. Mais cette double référence à Champaigne et Le Brun n'empêcha pas le peintre de s'approprier les formules de ses illustres prédécesseurs en les liant avec assez de naturel pour qu'elles se dénoncent comme influences savamment distillées et non véritablement comme citations.

La citation, Revel cependant ne s'y refusa pas et la pratiqua même avec une franchise parfois déconcertante. Ainsi, dans le *Portrait de Madame de Thésut*



Fig. 3 : Pierre Mignard, *Le Famille du Grand Dauphin*, 1687, Versailles, musée national du Château. © D. Brême.

et de ses quatre filles (1697, France, coll. part., Fig. 2), l'artiste utilisa pour base de sa composition le fameux portrait collectif de *La Famille du Grand Dauphin*, peint dix ans auparavant par Pierre Mignard (Versailles, musée national du Château, Fig. 3). Inspirée de la gravure que venait d'en donner Simon Thomassin, la composition de Mignard se trouve ici inversée par Revel et modifiée en fonction de la demande qui lui a été faite : le portrait masculin a été supprimé, un enfant a été ajouté. Les trois fils du Grand Dauphin sont devenus les quatre filles de Jean de Thésut : le jeune duc de Bourgogne qui, à droite de la composition de Mignard, tenait fièrement une lance et portait l'épée est ici remplacé par Madeleine, l'aînée, jouant de l'épinette. Le duc d'Anjou, assis sur un confortable coussin aux pieds de sa mère, s'est vu dédoublé en Jeanne-Marie et Claudine. Catherine enfin, assise au plus près de Jeanne-Charlotte de Thésut, a remplacé le petit duc de Berry que Mignard avait situé à l'identique auprès de Marie-Anne-Christine-Victoire de Bavière. Il faut encore noter, parmi les réinterprétations du tableau de Versailles, le changement des costumes opéré par Revel : aux costumes de cour choisi par Mignard, l'élève de Le Brun a préféré des tenues à l'antique, très improbables en Bourgogne en cette fin du XVII^e siècle, mais nécessaires à ce que l'œuvre trouve son orientation classique. On remarquera, de ce point de vue, la curieuse façon dont la mère croise les jambes pour trouver cette sorte de déhanchement sculptural qui introduit une référence supplémentaire au répertoire antique. Les riches sandales à lanières qu'elle porte, le dessin de la petite épinette ou le dossier du fauteuil constituent autant d'extrapolations sur le



Fig. 4 : Gabriel Revel, *Le Festin d'Hérode*, 1709, Dijon, église Saint-Michel.
© Dijon, Inventaire de Bourgogne (photo Rosso et Duthu).

même thème. Sans doute Revel pensait-il ainsi adopter l'esthétique initiée par Poussin qui, dans bien des tableaux – mais sans doute avec plus de vraisemblance –, avait en effet introduit quelques éléments de mobilier inspirés de l'antique.

Revel ne s'en tint pas à cette sorte d'emprunts. Il lui arriva aussi d'introduire, dans des compositions de son cru, de petites citations ponctuelles, bien plus discrètes mais jouant de façon très efficace avec la logique modulaire de l'esthétique académique. Ce fut le cas, par exemple, dans le beau *Festin d'Hérode* (Fig. 4), peint en 1709 pour l'église Saint-Jean de Dijon et aujourd'hui déposé en l'église Saint-Michel. Le fond d'architecture et les personnages visibles dans l'ombre – cinq convives et un serviteur – sont tirés du *Repas chez Simon* peint par Le Brun, sans doute vers 1653, pour les Carmélites de la rue Saint-Jacques à Paris (Venise, galerie de l'Académie, Fig. 5). Certes Revel connut le tableau lui-même,



Fig. 5 : Charles Le Brun, *Le Repas chez Simon* (détail), vers 1653-1655, Venise, galerie de l'Académie.
© Venise, galerie de l'Académie.

mais il faut croire qu'il tira de ses cartons, pour l'occasion, l'estampe qu'en avait donnée Claude Duflos, dans le sens de la peinture. Cela expliquerait que notre artiste ait non seulement repris le détail dans le sens de l'original, mais encore qu'il se soit ingénier à combiner, en les inversant, les trois personnages qui dans le tableau de Le Brun entouraient la tête de saint Jean et qui se trouvent ici à la droite d'Hérodiade.

L'interprétation que proposa Revel du *Sacrement de l'extrême-onction* (vers 1695, Dijon, musée des Beaux-Arts¹⁹), inspiré du célèbre tableau de Poussin (1636-1640, Belvoir Castle, coll. du duc de Rutland), résulte également d'une lecture privilégiée de l'estampe. Ainsi la frise des personnages qui occupent le premier plan suit assez fidèlement le modèle de Poussin, mais la draperie qui se déploie au deuxième plan à gauche, absente du tableau original, semble

19. Le très mauvais état du tableau nous empêche, malheureusement, de le reproduire ici.

s'inspirer d'une gravure publiée chez Jean Dughet²⁰. Cette planche en effet, sans doute réalisée d'après une extrapolation sur l'œuvre de Poussin, présente déjà une draperie et des variantes dans le fond d'architecture qui influencèrent manifestement Revel dans ses propres choix. Dans le dessin de cette draperie, le graveur s'était lui-même inspiré, de toute évidence, d'une planche de Guillaume Chasteau reproduisant, en 1663, la *Mort de Germanicus* du même Poussin (1628, Minneapolis, Institute of Arts). Il semble alors que la première gravure ait renvoyé Revel à la seconde, car le fond d'architecture qu'il choisit – recadré pour la circonstance – dérive directement de l'estampe de Chasteau.

Le répertoire allégorique

L'équilibre classique de Revel tient encore à son intérêt pour la codification allégorique. Le Brun lui-même avait attaché beaucoup d'importance à ce véhicule, notamment dans la décoration de la Galerie des glaces, à Versailles, où la grandeur du roi se trouvait métamorphosée en mille et une vertus diversement figurées. L'occasion de faire œuvre de grand décorateur se présenta à notre peintre lorsque les magistrats du Parlement de Bourgogne décidèrent d'orner le plafond de leur Salle des Requêtes de quelque grand ouvrage de peinture (Dijon, palais de Justice, Fig. 6). Signée et datée de 1688, cette vaste composition, peinte sur enduit et non sur toile marouflée comme cela était le plus courant usage, se déploie en un mouvement continu sur un ciel fictif, encadré d'une bordure réservant dans les angles quatre médaillons ronds. Ce type de décoration, non compartimentée par d'épaisses menuiseries obligeant au fractionnement de la surface peinte, trouvait une origine toute récente dans le salon de l'Abondance du château de Versailles, décoré au début des années 1680 par René-Antoine Houasse (1645-1710), autre collaborateur de Le Brun.

Si rien ne vient prouver la paternité de Revel dans l'élaboration du programme iconographique de cette œuvre, rien ne permet davantage de prétendre qu'il se le vit imposer. Et la parfaite articulation des formes et de leurs significations oblige, à tout le moins, à supposer une très grande complicité entre l'auteur du discours allégorique et le peintre qui le mit en œuvre. De là à laisser la responsabilité de l'ensemble à Revel il n'y a qu'un pas que nous franchissons d'autant plus aisément que nous verrons bientôt, de sa main, une *Allégorie de l'Éloquence* au discours iconologique non moins savant. Il faut croire, en effet, que le peintre, en bon élève du grand rhéteur qu'était Le Brun, avait constamment à portée de main l'indispensable ouvrage de Ripa (voir *supra*). Ce dernier est en effet la source privilégiée à laquelle puisa Revel pour la conception de son plafond, et

20. Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes, Da 15 (II), f° 44.



Fig. 6 : Gabriel Revel, *Allégorie de la Justice*, 1688, Dijon, palais de Justice, Bibliothèque des magistrats. © Dijon, Inventaire de Bourgogne.

sa fidélité à l'édition qu'en donna Baudoin, en 1643, permet une analyse iconographique précise des éléments de la représentation, entièrement vouée, nous l'al-lons voir, à l'exaltation des vertus du bon juge.

Centrée autour d'une allégorie de la Justice, sur laquelle nous reviendrons, la composition présente, dans sa partie supérieure, trois *putti* volant et portant divers attributs. Ce sont trois allégories que Ripa propose de représenter sous la forme de figures de femmes, mais que Revel, pour valoriser le seul registre symbolique et alléger son discours, a réduit à l'état de génies des puissances qu'ils représentent. Le premier à gauche, qui tient un sceptre et une clé, symbolise l'Autorité : « Son habillement – nous dit Ripa – est plein d'esclat & de pompe, pour monstrer la grande prééminence qu'ont sur autry les personnes de condition et d'autorité. Les Clefs signifient cette mesme puissance, & particulièrement la spirituelle ; comme il nous est declaré par ces paroles de Iesus-Christ, parlant à saint Pierre, *Ie te donneray les Clefs du Royaume des Cieux, où sera lié tout ce que tu lieras sur la terre, & tout ce que tu deslieras y sera pareillement deslié*. Or ce qu'elle hausse la main droite, comme si elle vouloit eslever au Ciel les Clefs qu'elle tient, est pour nous apprendre, comme dit S. Paul, *Que toute puissance vient de Dieu* ; & par consequent, Que tous ceux qui relevent de celle d'autry, sont obligez de la reconnoistre, & de s'y assujettir. Quant au Sceptre qu'elle porte, il est une marque de la Puissance temporelle²¹. » Le second *putto* tient un balai et un crible dont la combinaison représente la Distinction du Bien et du Mal : « Le propre du Crible est de separer le bon grain d'avec le mauvais ; c'est pour cela qu'il est mis icy, comme dans Pierius²², pour le Hieroglyphe d'un homme parfaitement sage. Car celuy qui ne l'est pas, ne peut ny faire la distinctions des Vices & des Vertus, ny rechercher les secrets de la Nature, ny purifier non plus ses actions, & comme dit le Proverbe, les faire passer par le Crible. Aussi n'estoit-ce pas sans mystere que les Prestres Egyptiens en prenoient un à la main, toutes les fois que par de subtiles conjectures, ils vouloient tirer quelque presage de l'advenir. Le Rasteau qu'elle tient en main » – ici remplacé par un balai – « a la mesme propriété que le Crible ; Et voilà pourquoi le Laboureur s'en sert d'ordinaire, pour arracher les herbes nuisibles : Ce qui doit apprendre à l'homme d'en faire de mesme de ses mauvaises inclinations, & de les retrancher entierement de son ame, de peur qu'il ne les puisse desraciner, si elles se tournent une fois en habitude²³. »

Le troisième et dernier *putto* est coiffé d'une couronne de laurier et tient entre ses mains un long bandeau. Nous avions cru pouvoir l'identifier à l'allégo-

21. Jean Baudoin, *Iconologie*, Paris, 1643, I, p. 25.

22. « Pierius » désigne Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, érudit italien qui publia, en 1556, ses *Hieroglyphica*, grand livre allégorique qui servit très souvent d'inspiration à Ripa et dont la première édition française fut donnée en 1576 (chez Barthélémy Honorat, à Lyon), puis – l'édition la plus célèbre – en 1615 (chez Paul Frellon, à Lyon).

23. Id., p. 51.

rie de l'Impartialité²⁴, en cela que l'enfant semblait vouloir se couvrir les yeux de son bandeau – élément associé chez Ripa à plusieurs formes de l'ignorance ou de l'aveuglement – et qu'il portait une couronne dont la valeur est invariablement positive. L'interprétation semblait vraisemblable. Il nous fallait toutefois supposer que Revel était l'auteur de cette combinaison qui, en effet, n'existe pas telle quelle chez Ripa. L'index des attributs de l'*Iconologie* – réalisé par Mademoiselle Virginie Bar et en cours de publication au moment où nous écrivons ces quelques lignes – nous a permis une interprétation peut-être plus satisfaisante. Baudoin présente en effet l'allégorie de la Conversation sous cette forme : « Elle paroist ici sous la forme d'un jeune Homme de fort bonne mine, & d'un visage riant. Il porte un habillement verd, une Guirlande de Laurier sur la teste, & en la main gauche un Caducée, à l'entour duquel sont enlacez en lieu de serpens, deux rameaux differens, l'un de Myrthe, & l'autre de Grenadier, avec deux langues humaines au dessus. En la posture où il est, il semble vouloir accueillir quelqu'un, tenant pour cet effet le bras gauche ouvert, & en la main droite un rouleau, où sont escrits ces deux mots, *Veh ! Soli*, C'est à dire, *Malheur à celuy qui est seul*²⁵. » Certes le dispositif utilisé par Revel ne comprend que deux des trois attributs requis par cette allégorie, la couronne de laurier et le rouleau, tandis que le caducée est abandonné. Cet effet de contraction symbolique était cependant très courant, particulièrement dans l'entourage de Le Brun qui, pour ne pas donner à ses figures allégoriques une dimension trop lourdement hiéroglyphique, les dépoillait de leurs attributs les plus compliqués²⁶. Un Laurent de La Hyre, à la génération précédente, n'eût pas hésité à respecter scrupuleusement la lettre imposée par l'*Iconologie* qu'il pratiquait en véritable archéologue. L'allégorie de la Conversation, dont on comprend aisément la présence au plafond de la Salle des Requêtes, viendrait ainsi se mêler étroitement à celles de l'Autorité et de la Distinction du Bien et du Mal.

Le registre central du plafond présente, de gauche à droite, les figures de la Tempérance, de la Justice enlaçant la Prudence, et de la Force, soit les quatre vertus cardinales attribuées à l'État par Platon (*La République*, IV, 427 sq.) et souvent associées depuis l'époque médiévale, pour former un tout théologico-politique harmonieux, aux trois vertus théologales évoquées par saint Paul, la Foi, l'Espérance et la Charité (*Première épître aux Corinthiens*, 13, 13). Ces trois dernières n'ont évidemment rien à faire ici et Revel s'en est tenu à la représentation des quatre vertus cardinales. Là encore, la lecture qu'il fait de l'*Iconologie* est extrêmement sélective et le poids d'une tradition antérieure à Ripa, solidement ancrée dans la culture, se fait grandement sentir. Le peintre, en effet, n'a retenu que les attributs génériques de ses figures et a éliminé tout ce qui aurait pu inutile.

24. Dominique Brême, *op. cit.*, 1983, p. 98.

25. Jean Baudoin, *op. cit.*, I, p. 44.

26. Dans l'allégorie de l'Autorité étudiée précédemment, Revel a supprimé, dans un même souci d'allégement, l'une des deux clés préconisées par Ripa.

lement surcharger son propos. Dans le cas de la Tempérance, il s'est même inspiré de la représentation traditionnelle de l'allégorie, ignorée de Ripa qui en propose une nouvelle. Nous la voyons ici, conformément à l'iconographie ancienne et devenue courante, dans l'action de verser de l'eau dans son vin pour tempérer les effets de celui-ci sur les sens. Ripa, relu par Baudoin, propose une combinaison plus savante : « Elle est figurée par une Femme modeste qui de la main droite tient une Bride, & de la gauche un Temps d'Horloge, avec un Elephant à son costé²⁷. » Il est vrai que la bride – et le mors toujours associé à elle – était un autre attribut courant de la Tempérance, particulièrement prisé des artistes de l'époque renaissante. Revel a privilégié la formule la plus lisible, cela d'autant, sans doute, qu'il exécutait un plafond destiné, par nature, à être vu à une certaine distance.

Son parti pris est le même dans la représentation de la Justice qu'il a résumée à l'attribut générique de la balance, tandis que l'*Iconologie*, conformément à la tradition, y associe entre autres l'épée²⁸. Mais peut-être n'est-ce pas tant le désir d'être lisible, qui l'a emporté dans ce choix, que la volonté d'exalter la seule fonction distributive de la Justice (l'évaluation de la faute) et d'en ignorer le prolongement exécutif (l'application de la peine). Cette vision purement abstraite de la Justice est renforcée par la mèche de cheveux qui, nouée en chignon sur la tête de la figure, rappelle dans son mouvement – et nous ne doutons pas que Revel ait choisi sciemment le motif – la petite flamme qui caractérise généralement les génies inspirateurs ou les actions éminemment intellectualisées²⁹. Ce parti pris, qui ne pouvait que flatter les magistrats bourguignons, explique la complicité très grande entretenue ici par la Justice avec la Prudence, vertu appelant elle-même une intense activité réflexive. Dans la représentation de cette figure, le peintre manifeste le même souci de clarté et, plutôt que de céder au dispositif compliqué de l'*Iconologie*³⁰, il s'en tient une fois de plus à la représentation la plus traditionnelle et la plus simple de l'allégorie pourvue d'un serpent, issu d'une mise en garde de saint Matthieu³¹, et d'un miroir qu'avait aussi retenu et expliqué Ripa : « Le Miroir qu'elle tient en main, [signifie] Qu'il est nécessaire que pour régler ses actions, l'homme prudent examine les défauts : Ce qu'il ne peut faire sans la connaissance de soy-mesme. »

À droite enfin se voit la Force ou, plus justement, la Force d'âme, traditionnellement représentée par un personnage enlaçant une colonne, en référence

27. Jean Baudoin, *op. cit.*, I, p. 187.

28. Id., II, p. 56-58.

29. L'*Iconologie* attribue ainsi une flamme sur la tête à la Charité (II, p. 114), à l'Intellect (II, p. 129) et à l'Invocation (II, p. 129).

30. « Elle est représentée par une Femme à deux visages, qui a sur la teste un Heaume doré, environné d'une Guirlande de feuilles de Meurier, un Cerf auprès d'elle, un Miroir en la main gauche, & en la droite une Flèche, avec une Remore tout à l'entour » (I, p. 164).

31. « Voici que moi je vous envoie comme des brebis au milieu des loups ; montrez-vous donc prudents comme les serpents et simples comme les colombes » (*Matthieu*, 10, 16).

au passage suivant de l'*Apocalypse* : « Je viens bientôt ; tiens ferme ce que tu as, afin que personne ne prenne ta couronne. Le vainqueur, j'en ferai une colonne dans le Sanctuaire de mon Dieu, et il ne sortira plus dehors. Et j'écrirai sur lui le nom de mon Dieu et *le nom de la Ville* de mon Dieu – la nouvelle Jérusalem qui descend du ciel d'auprès de mon Dieu – ainsi que mon *nom, le nouveau*³². » Une fois de plus, Revel préféra adopter le dispositif allégorique traditionnel et ne s'inspira que lointainement de l'*Iconologie* où le personnage tenant sa colonne est devenu l'illustration de la Constance³³, vertu il est vrai très voisine de la Force d'âme.

Le registre inférieur est occupé par quatre figures. À gauche, représentée en pied, assise sur les nuées, Minerve, reconnaissable à son casque surmonté d'une chouette, à sa pique et à son bouclier. Déesse de la Sagesse, elle entre plus ou moins directement – sous son nom grec de Pallas – dans la composition de plusieurs allégories de l'*Iconologie*. Les figures symbolisant la Concorde militaire (II, p. 61), la Force (I, p. 76-78), le Gouvernement de la République (II, p. 125) et la Raison (I, p. 166-167) sont comparées à elle, et elle-même symbolise la Force d'esprit et de corps (II, p. 66) et la Vertu invincible (II, p. 84). Avant de disposer de l'index déjà évoqué de l'*Iconologie*, j'avais proposé d'identifier cette Minerve à la Force, qui semblait une précieuse alliée de la Justice, selon la formule bien connue de Louis XIV qui voulait que la Justice fût forte et la Force juste. Par sa dimension imposante, la figure venait fort à propos compenser la dimension purement abstraite – nous l'avons vu – du registre médian. Or, la déesse ici représentée pourrait tout aussi bien symboliser le Gouvernement de la République, la Force d'esprit et de corps ou la Vertu invincible. Chacune de ces notions trouve en effet, autant que la Force, son rapport immédiat avec l'exercice de la Justice et chacune est décrite par Baudoin avec suffisamment de points communs pour justifier le choix de Revel, mais avec assez de différences aussi pour ne pas s'imposer résolument. Ainsi, la Force tient en outre une branche de chêne et porte, sur son écu, la figure d'un lion combattant un sanglier. Le Gouvernement de la République se présente sous la forme « d'une seconde Pallas » tenant non plus une pique mais un « dard », ce qui est proche, et une branche d'olivier. La Force d'esprit et de corps ajoute à sa lance une épée et, sur son bouclier, se trouve représentée une massue « telle à peu près que celle d'Hercule. » Enfin, la Vertu invincible, « ayant un Heaume sur la teste, une Lance en la main droite, & en la gauche un Bouclier », se caractérise par une formule gravée sur ce dernier : « *Nec sorte, nec fato.* Ce qui ne signifie autre chose, sinon que la Vertu toujours victorieuse & triomphante, ne relève aucunement de l'emprise du destin. » Mais si toutes ces allégories correspondent grossièrement à la représentation choisie par le peintre, aucune ne s'y confond réellement. Notons,

32. *Apocalypse*, 3, 11-12.

33. Jean Baudoin, *op. cit.*, I, p. 42.

de surcroît, que Revel a orné le casque d'une chouette et que l'écu porte la représentation d'une tête de Méduse, deux détails auxquels l'*Iconologie* ne fait aucunement référence. Or, ces deux éléments se rapportent directement à Minerve en tant que pure divinité antique : la chouette fait allusion à l'animal qui lui était consacré au titre de déesse de la Sagesse, et la tête de Méduse évoque le don que lui en avait fait Persée après qu'elle eut aidé celui-ci à combattre et décapiter l'hideuse Gorgone³⁴. Sagesse et Force se trouvent à nouveau réunies et il semble bien que Revel ait choisi de représenter la déesse pour l'ensemble de ses vertus, considérées de façon générique et dont procèdent toutes celles développées en aval par l'*Iconologie*.

La deuxième figure, à gauche, vue en buste, ne prête guère à confusion. Munie d'un livre et d'un flambeau, elle symbolise la Connaissance dont Baudoin nous donne l'interprétation suivante : « Elle tient un flambeau en une main, & en l'autre un livre ouvert, qu'elle regarde attentivement. Le flambeau allumé signifie, Que comme les yeux du corps ont besoin de la lumière pour voir, ceux de l'ame tout de mesme, pour s'acquerir la connoissance des especes intelligibles, doivent recourir à l'instrument extérieur des sens, & particulierement à celui de la veuë : Car c'est la maxime d'Aristote, Qu'il n'y a rien dans l'entendement qui n'ait esté premierement dans les sens ; ce qui nous est aussi denoté par le Livre ouvert, estant certain que pour connoistre les choses, il faut necessairement ou les voir, ou les avoir leuës³⁵. » Le lecteur, au passage, notera combien grande est la défiance de l'auteur – fidèle en cela aux conceptions de Platon – à l'égard des jugements fondés sur la seule opinion commune.

À droite de la Connaissance se voit une figure, également en buste, portant une couronne de fleurs et de fruits sur la tête et, fermement serré contre sa poitrine, un faisceau de verges. L'identification de cette allégorie à la Concorde est à nouveau assurée par l'*Iconologie* : « C'est une jeune Fille vestuë à l'antique, & couronnée d'une Guirlande de fleurs et de fructs. De la main droite elle soutient un bassin avec un cœur au dedans, & de la gauche un faisceau de verges³⁶. » Certes, Revel n'a pas figuré le « bassin avec un cœur », mais sans doute est-ce pour éviter encore une figure de rhétorique trop sophistiquée. La valeur générique du faisceau de verges dans l'allégorie de la Concorde est d'ailleurs clairement établie un peu plus loin dans l'ouvrage, tandis que Baudoin décrit quelques « diverses concordes » : « Par la Concorde se doit entendre l'union mutuelle de plusieurs personnes qui vivent & conversent ensemble, avec tant de bonne correspondance qu'ils ne se contredisent jamais dans leurs volontez. Ce qui me fait croire qu'elle ne peut avoir de Symbole plus convenable qu'un faisceau de verges estoirement liées, chacune desquelles est foible ; mais si on les joint toutes, elles

34. Ovide, *Métamorphoses*, 4, 769-803.

35. Jean Baudoin, *op. cit.*, I, p. 40.

36. Id., I, p. 38.

deviennent extremement fortes³⁷. » Quant à la guirlande de fleurs et de fruits, elle « marque l'abondance de toutes choses. » Cette allégorie est particulièrement bienvenue sur ce plafond où elle symbolise l'union des magistrats entre eux aussi bien que l'harmonie de la Justice et de l'ordre social dans son ensemble.

L'allégorie qui occupe la partie droite de ce registre inférieur retiendra particulièrement notre attention. Elle ne correspond à rien dans l'édition française de l'*Iconologie* ni dans l'édition romaine de 1603, mais figure curieusement dans celle de 1618, publiée à Padoue et révisée par Ripa lui-même³⁸. Couronnée de fleurs, portant une corne d'abondance et un caducée, elle symbolise la Félicité publique. Point n'est nécessaire que Revel ait consulté cette rare édition de l'*Iconologia* car le motif était déjà connu, bien avant Ripa, par les *Hieroglyphica* de Valeriano (voir notre note 22) : « Mais quand on adjoute une corne d'abondance au Caducee, c'est l'indice de félicité, comme nous l'avons remarqué en des monoyes dudit Vespasian & autres princes³⁹. » Cette source n'avait pas davantage besoin d'être directement pratiquée par le peintre car la combinaison allégorique avait déjà connu de nombreuses applications, entre autres chez Rubens (*Portique de Mercure quittant Anvers*, 1635, esquisse à Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage) ou dans l'entourage de Simon Vouet (*Plafond de la chambre de Mazarin*, Bibliothèque nationale de France).

Les quatre petits médaillons peints à l'or sur des fonds sombres, aux quatre coins du plafond, ont été traités par le peintre avec une plus grande rigueur iconologique et, tandis que la référence directe à l'ouvrage de Ripa se trouvait limitée dans l'élaboration du panneau principal, le recours à l'*Iconologie* s'impose ici. Comme dans le cas du trio *Autorité*, *Distinction du Bien et du Mal* et *Conversation*, Revel a remplacé les figures féminines ou masculines préconisées par sa source par de petits putti ailés évoquant le génie de chacune des vertus représentées. Dans le choix de ce dispositif, le peintre s'est manifestement inspiré d'un petit recueil de gravures de Louis Ferdinand Elle (1612-1689) publié d'après des dessins de Louis Testelin (1615-1655), s'inspirant eux-mêmes de compositions du sculpteur Gérard Van Opstal (1605-1668) : *Les Vertus innocentes, ou leurs symboles sous des figures d'enfans, nécessaires aux amateurs de la Muette Poesie, & de la Pinture Parlante* (Paris, 1671). Chaque planche représente un médaillon circulaire comprenant deux putti pourvus d'attributs, tandis qu'au bas de l'estampe un quatrain en éclaire la signification. Nous retrouvons exactement le même dispositif sur le plafond de Dijon, à l'exception, bien sûr, des quatrains explicatifs que nous compenserons par les interprétations appropriées.

Le premier médaillon, en haut à gauche, représente *La Correction et la Miséricorde* (Fig. 7). Celle-ci se présente sous la forme d'un putto – Baudoin dit

37. Id., II, p. 59.

38. Cesare Ripa, *Iconologia*, Milan, 1993 (d'après Padoue, 1618), p. 129-130.

39. Giovanni Piero Valeriano Bolzani, *Hieroglyphica*, Lyon, 1615, p. 195.



Fig. 7 : Gabriel Revel, *La Correction et la Miséricorde*, 1688, Dijon, palais de Justice, Bibliothèque des magistrats (détail). © Dijon, Inventaire de Bourgogne.

« une femme » – « qui a le teint extremement blanc, le nez un peu aquilin, une Guirlande d’Olivier à la teste, le bras gauche ouvert, un rameau de Cedre en la main droite, & à ses pieds une Corneille⁴⁰. » À la réserve des caractéristiques physiques, peu discriminantes, Revel a retenu l’ensemble du répertoire indiqué par l’*Iconologie* : couronne d’olivier, feuille de cèdre et corneille. Puisant toujours à Ripa, Baudoïn en donne l’explication suivante : « La Guirlande d’Olivier qu’elle a sur la teste, est dans les saintes Lettres un vray symbole de Misericorde, comme le rameau de Cedre en est un autre, ainsi que le remarque Pierius. » La référence porte bien sûr à nouveau sur les *Hieroglyphica* de Valeriano (voir note 22) où l’on trouve en effet, au livre LX (p. 807), l’explication suivante : « Le Cedre, arbre, qui produit d’ excellens & tresamoureux fructs, est symbole de misericorde & de pieté, & à cause de sa vertu tres-utile à l’homme. Car en premier lieu, il en vient une resine, singuliere pour la douleur des dents ; le suc d’iceluy guerit la lepre, & les ulcères du poumon ; est tres-bon contre les venins, & brusle comme un flambeau. Parquoy les Hebrieux solennisoyent avec son fruct un certain jour, comme implorans la misericorde de Dieu. Et les Lacadæmoniens à leur imitation en couronnoyent leurs Dieux, signifiants par ces fructs la ce que les Hebrieux demonstroyent par le citronnier. Son bois aussi, qui n’est subject à se corrompre, fait que le Cedre se prend pour l’immortalité & pour l’éternité. » « Quand à la Corneille que l’on a mise à ses pieds – ajoute Baudoïn –, il ne faut que lire ce qu’en dit Orus Apollo, pour apprendre que les Egyptiens reveroient

40. Jean Baudoïn, *op. cit.*, I, p. 119.

particulièrement cet oyseau, à cause qu'ils le connoissoient enclin à la compassion par dessus tous les autres⁴¹. »

Revel s'est montré plus sélectif dans sa représentation de la Correction, et la description qu'en donne l'*Iconologie* permet de comprendre pourquoi il n'était pas possible au peintre de retenir un dispositif symbolique à nouveau très lourd : « Une Vieille melancolique, qui sur un banc où elle est assise, tient de la main gauche un fouet, & de la droite une plume, dont elle corrige un livre⁴². » Si la signification des attributs est transparente, leur combinaison est en revanche assez artificielle et l'on voit mal comment représenter avec naturel la figure de cette vieille femme aux mains encombrées de tant d'instruments. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Revel n'en retint que le fouet qui, dans le contexte d'une allégorie de la Justice, convenait fort bien à la correction des « manquemens que font les hommes [...] dans la voye de l'action», et non « dans celle de la contemplation⁴³ » à laquelle le livre fait alors référence.

Un deuxième médaillon, en haut à droite, associe *Le Mérite et la Dignité* (Fig. 8). Nous avions antérieurement interprété le Mérite comme représentant la Doctrine⁴⁴, dont les attributs, selon la combinaison retenue, peuvent être voisins des siens. Le sceptre et le livre, que nous voyons ici, entrent en effet dans la composition de l'une et de l'autre allégorie. La différence tient en ceci que le sceptre est surmonté d'un soleil dans la représentation de la Doctrine, détail ne figurant pas sur celui que porte le Mérite. Or, nous avions cru voir à distance, au bout du sceptre, une forme identifiable au soleil attendu (le lecteur, sans doute, percevra aussi cela à partir de la photographie que nous reproduisons). Une observation plus attentive a révélé qu'il ne s'agissait que de la lumière accrochée par le peintre au bout d'un sceptre ordinaire – si l'on peut dire – et non de la représentation explicite de l'astre solaire, tel que nous le verrons bientôt figuré dans l'allégorie de la Vérité. Le Mérite, donc, « a sur la teste une couronne de Laurier, l'un des bras armé, l'autre tout nud, & se fait remarquer par le Livre & par le Sceptre qu'il porte⁴⁵. » Revel – dont on a vu qu'il avait ignoré le glaive de la Justice et dont on verra qu'il ne représenta ni le casque ni la foudre de l'Éloquence – a également supprimé les armes du Mérite. Ce parti pris s'explique par la tendance de

41. Orus Apollo est plus connu sous la forme contractée d'Horapollo (ou encore Horapollon), auteur d'époque alexandrine qui aurait composé des *Hieroglyphica* découverts en 1419, sur l'île grecque d'Andros, par le moine dominicain Cristoforo del Buondelmonti. Rapporté à Florence, le manuscrit suscita l'intérêt très vif des érudits qui y virent des éléments déterminants pour la compréhension des mystérieux hiéroglyphes égyptiens. Une première édition fut donnée, en 1505, en appendice d'une édition des *Fables* d'Ésope. La première édition française date de 1543. Les *Hieroglyphica* d'Horapollo constituèrent le premier recueil allégorique du genre et servirent de source à la plupart des ouvrages iconologiques postérieurs.

42. Jean Baudoin, *op. cit.*, I, p. 45.

43. *Ibid.*

44. Dominique Brême, *op. cit.*, 1983, p. 98.

45. Jean Baudoin, *op. cit.*, I, p. 115.



Fig. 8 : Gabriel Revel, *Le Mérite et la Dignité*, 1688, Dijon, palais de Justice, Bibliothèque des magistrats (détail). © Dijon, Inventaire de Bourgogne.

l’artiste à présenter généralement une Justice plus morale que répressive, ce qui d’ailleurs recoupe l’interprétation que donne Baudoin des attributs du Mérite : « Le Sceptre, & le Livre qu’il porte differemment, ayant l’un des bras armez, & l’autre nud, signifient deux sortes de merites, qui ont pour sources les Armes & les Lettres : car il est certain, que par leur moyen, l’homme se donne du commandement sur autruy ; le Laurier n’estant pas moins convenable aux sçavans hommes, qu’aux grands & signalez Capitaines⁴⁶. »

La figure voisine symbolise la Dignité, dont la réunion au Mérite paraît en effet plus logique qu’à la Doctrine. Baudoin la décrit ainsi : « Une Femme richement parée, mais qui fléchit presque sous le fardeau qu’elle porte, qui est une grosse pierre, anchassée dans une bordure d’or & de pierrerie. Icy le mot de charge sert d’explication à celuy de Dignité, puisque c’en est une si pesante que celle des affaires publiques, qu’elle ne peut mieux estre comparée qu’à la roche de Sysiphe ; Tellement qu’à moins que d’avoir les espaulles d’un Atlas ou d’un Hercule, il est difficile aux plus grands hommes de soustenir ces fardeaux ; Et peut on bien dire qu’à ceux qui les portent courageusement & sans estre lassez, sont legitimement deuës les mesmes offrandes & les mesmes actions de graces qui se faisoient aux anciens Heros⁴⁷. » Nous avons mis beaucoup de temps à comprendre la signification de ce motif tel que le présente Revel sur son médaillon. L’attribut de la pierre enchâssée, peu visible, ne pouvait s’identifier aisément ni à une pierre ni véritablement à une châsse. En fait, il s’agit là d’un cas limite où la

46. Ibid.

47. Id., I, p. 49.



Fig. 9 : Gabriel Revel, *La Vérité et l'Expérience*, 1688, Dijon, palais de Justice, Bibliothèque des magistrats (détail). © Dijon, Inventaire de Bourgogne.

connaissance préalable des combinaisons allégoriques aide à l'identification des attributs. Cela nous fut possible, néanmoins, à partir du moment où nous avons tenu compte de la position du putto, chargé de son fardeau ; position de déséquilibre qui constitue en soi, nous venons de le voir, un élément de l'interprétation. Revel se montre ici très subtil dans son maniement du vocabulaire allégorique et prouve sa grande capacité à articuler efficacement les formes au message qu'elles se donnent à transmettre.

Au bas du plafond, à gauche, un troisième médaillon réunit *La Vérité s'appuyant sur l'Expérience* (Fig. 9). Dans notre article de 1983⁴⁸, nous avions identifié la première figure à la Lumière ce qui, nous l'allons voir, revient à peu près au même. La Lumière, en effet, n'existe pas dans le répertoire iconologique de Ripa. Mais le sceptre surmonté d'un soleil, seul attribut que tient ici le putto, trouve son explication dans la description de l'allégorie de la Doctrine évoquée plus haut : « Elle tient de la main gauche une maniere de Sceptre, au dessus duquel est un Soleil ; & en son giron un Livre ouvert ; tandis que d'un Ciel agreable & serein il tombe sur elle une grande quantité de rosée⁴⁹. » Le motif du sceptre surmonté d'un soleil s'explique par le fait que l'empire de la Doctrine « est de grande estendue, & sa lumiere si forte & si vive, que donnant dans les nuages de l'ignorance, elle les perce aussitost, & deffait entierement les Monstres & les Chimeres qu'elle produit⁵⁰. » Cette lumière qui déchire les nuages de l'ignorance trouve quelque

48. Dominique Brême, *op. cit.*, 1983, p. 98.

49. Jean Baudoin, *op. cit.*, I, p. 52.

50. Ibid.

affinité avec la figure de la Vérité, ainsi décrite : « Cette Beauté toute nuë tient de la main droite un Soleil qu'elle regarde, de la gauche un Livre ouvert, avec une branche de Palme ; & sous l'un de ses pieds le Globe du monde⁵¹. » Et dans l'édition italienne de 1618, Ripa propose une allégorie de la Clarté (*Chiarezza*) très proche de celle de la Vérité : « *Una giovane ignuda, circondata di molto splendore da tutte le bande, & che tenga in mano il Sole*⁵². » Au total, l'idée de Lumière associée au sceptre surmonté d'un soleil dans la définition de la Doctrine, le soleil de la Vérité et celui de la Clarté permettent d'interpréter le motif isolé du sceptre comme le symbole d'une clarté puissante et soudaine, d'une révélation aisément assimilable à la pure Vérité. Celle-ci, donc, s'appuie sur – ou jaillit de – l'Expérience, dont l'*Iconologie* donne la description suivante : « C'est une vieille Femme vestuë de gaze d'or, qui de la main droite tient un carré Geométrique, & de la gauche une Baguette, avec un Rouleau tout à l'entour, où sont escrits ces deux mots, *Rerum magistra*, c'est à dire, *la maitresse des choses* ; outre qu'on peut remarquer à ses pieds une pierre de touche, & un Vase, d'où s'évaporent des flammes⁵³. » Nous sommes désormais habitués à voir Revel supprimer la partie la plus lourde du répertoire allégorique et nous ne nous étonnerons donc pas qu'il ait omis de représenter la pierre de touche et le pot à feu. À propos des attributs associés à l'Expérience, Baudoin explique : « Ce n'est pas aussi sans un grand mystère, qu'elle tient en main le carré Geometrique ; Pourcequ'avecque cet instrument, en divisant ses degrez, & multipliant ses nombres, l'on treuve par une experience infaillible, la hauteur, la profondeur, & la distance des choses. Ce qui nous est pareillement declaré par sa Baguette ; qui monstre qu'elle regente icy bas, & que sans elle on seroit aveugle dans la connoissance des Arts, & des affaires du monde⁵⁴. »

Le quatrième et dernier médaillon associe en une jolie combinaison *L'Éloquence lisant dans le livre de la Sagesse* (Fig. 10). Dans sa représentation de l'Éloquence, le peintre s'est sensiblement démarqué de Baudoin qui, il est vrai, propose une combinaison allégorique quelque peu emphatique : « On la peint armée d'un Morion, environné d'une Couronne d'or, d'un Corcelet, & d'une Espée, qu'elle porte à son costé ; Outre que de l'un de ses bras, qu'elle a retroussiez jusques au coude, elle empoigne la Foudre ; & que de l'autre elle tient un Livre ouvert, au dessus duquel est une Horloge de sable⁵⁵. » Revel s'en est tenu à la tradition qui associait l'Éloquence au personnage de Mercure, le messager des dieux. Baudoin lui-même fait d'ailleurs référence à cette possible représentation : « Aussi n'estoit-ce que pour cela, qu'anciennement l'on peignoit jeune

51. Id., I, p. 195.

52. « Une jeune femme nue, entourée d'une gloire, et qui tient en main le Soleil » ; Cesare Ripa, *op. cit.*, 1993 (1618), p. 53.

53. Jean Baudoin, *op. cit.*, I, p. 67.

54. Ibid.

55. Id., p. 59-60.

& agreable le Dieu Mercure pour figurer l'Eloquence⁵⁶. » La Sagesse, quant à elle, trouve ses attributs sous l'appellation beaucoup plus spirituelle de Sapience utilisée par Baudoin : « Sa figure est celle d'une jeune fille, qui dans l'obscurité de la nuict tient de la main droite une Lampe allumée, & de la gauche un grand Livre⁵⁷. » L'interprétation des attributs choisis est limpide : « La Lampe allumée signifie la lumiere de l'entendement, qui par une particuliere grace de Dieu s'allume & s'entretient dans nostre ame, sans jamais diminuer : Car c'est par nostre seule faute que l'entendement perd sa propre clarté, en se laissant offusquer par les tenebres du vice, qui ne peuvent donner lieu à la Sapience, mais enveloppent l'esprit d'erreurs & de mauvaises pensées. Quant au Livre qu'elle porte, c'est celuy des saintes Escritures, qui est le seul où l'on apprend la parfaite Sapience, & toutes les choses qui sont necessaires au salut⁵⁸. »

D'un médaillon à l'autre, la bordure du plafond est occupée par de petits trophées réunissant, autour d'un visage solaire six fois répété, quantité de symboles mêlant les notions de Pouvoir (sceptre fleurdelisé), de Justice (main de Justice), de Prospérité (corne d'abondance), de Force ou d'Amour (arc, carquois, pique), de Raison apollonienne et de Poésie (lyre, flûte). Six fois se trouve également répétée la devise de Louis XIV, *Nec pluribus impar*⁵⁹, écrite en lettres d'or sur de petits phylactères. La corniche qui soutient le tout présente également, sur tout le pourtour de la pièce, des trophées composés cette fois d'éléments symboliques empruntés à l'ensemble du décor et curieusement réunis en un savant désordre.

L'allégorie de l'Éloquence

Revel, nous le voyons, faisait grand cas du véhicule allégorique. *L'Allégorie de l'Éloquence* (Fig. 11), qu'il peignit en 1707 (Liban, collection particulière), est une nouvelle marque de son intérêt pour ce genre considéré, rappelons-le, comme le plus élevé de tous. Pour l'essentiel, le tableau s'inspire d'une composition de René-Antoine Houasse, déjà cité, avec qui Revel avait autrefois collaboré pour le compte de Le Brun. *L'Allégorie de l'Éloquence* de Houasse (Brest, musée des Beaux-Arts) avait été réalisée entre 1681 et 1683, à la demande de Charles Perrault pour l'ornement de la galerie qu'il venait d'aménager dans son hôtel particulier. L'auteur des célèbres *Contes* avait encore sollicité dix autres peintres, parmi les plus en vue, qui réalisèrent sous sa dictée un décor entièrement consacré à l'illustration des arts. L'ensemble fut malheureusement démembré dès

56. Ibid.

57. Id., p. 174.

58. Id., p. 174-175.

59. Textuellement : « non inégal à plusieurs », c'est-à-dire « supérieur à tout ».



Fig. 10 : Gabriel Revel, *L'Éloquence lisant dans le livre de la Sagesse*, 1688, Dijon, palais de Justice, Bibliothèque des magistrats (détail). © Dijon, Inventaire de Bourgogne.

1685, lorsque fut entrepris l'aménagement de la place des Victoires, mais le souvenir en fut conservé à travers une série d'estampes exécutées à cette fin.

La gravure que Jean Bonnart tira du tableau de Houasse servit donc de point de départ à notre artiste. La figure est en effet dans la même position que celle de Houasse, mais en sens inverse, telle qu'elle se présente sur l'estampe de Bonnart. Revel a néanmoins pris ses distances : le canon de son Éloquence est moins trapu, plus élégant, et sa physionomie évoque les modèles de la Grèce classique là où Houasse se montrait plus fidèle à l'austérité romaine. La comparaison des draperies conduit à la même conclusion : Houasse choisit des étoffes lourdes, opaques, et creuse de grands plis, tandis que Revel préfère un manteau de voile léger, presque translucide, animé d'irisations vibrantes. D'horizontale qu'elle était, chez Houasse, la composition est devenue verticale et les quatre enfants qui entouraient la figure principale – un à gauche et trois à droite – ont été changés en deux enfants à gauche et une figure féminine agenouillée à droite, sur laquelle nous reviendrons.

Telle quelle, cette allégorie ne tire pas son origine de l'Éloquence issue de l'*Iconologie*. Ripa, dans ses éditions de 1603 et de 1618, présente des dispositifs différents dont aucun ne correspond aux compositions de Houasse et de Revel. Baudoin pour sa part, empruntant l'une des propositions de Ripa, la décrit telle que nous l'avons présentée plus haut : coiffée d'un heaume, armée d'une épée et d'une foudre, tenant un livre ouvert surmonté d'une horloge de sable. Pour trouver la source de nos deux artistes, il faut chercher un peu plus loin, sous la rubrique consacrée à la Force de Courage où Baudoin décrit « quelques autres » formes de force : « La cinquiesme & dernière Figure d'une Femme aagée, modestement vestuë, ayant en sa main droite un Caducée de Mercure, & sous ses pieds

un Lyon, donne manifestement à connoistre, que l'Eloquence des Sages est ordinairement plus puissante que la Force des Guerriers⁶⁰. » Cette forme de représentation, plus traditionnelle, avait déjà séduit Revel, nous l'avons vu, lorsqu'il avait représenté, pour exprimer le même concept, le seul caducée de Mercure au plafond de la Chambre des Requêtes. Outre qu'il soit cité par Baudoïn comme variante possible de son allégorie de l'Éloquence, le caducée se trouve également représenter l'Éloquence dans les *Hieroglyphica* de Valeriano : « Nous avons appris que le Serpent se met pour la ruse & finesse, suivant la doctrine d'Aristote, qui dit qu'aucuns animaux sont rusez de leur naturel, comme les Serpents : mais l'Escripture saincte en fait bien plus certaine foy, laquelle qualifie notamment ces animaux du tiltre de prudents ; qui nous fait croire qu'on entortille pour cette consideration les Serpents autour du Caducee, pour monstrar que la finesse & la prudence sont necessaires à l'éloquence, signifiee par la verge ou hante du Caducee, comme celle qui par son bien-dire amene les hommes à la raison⁶¹. »

De l'*Iconologie*, Revel n'a retenu que le casque qu'il n'a pas entouré de la couronne attendue – Houasse, à l'inverse, ne retint que la couronne – et, aux pieds de sa figure, un petit tabouret à pieds de lion, inventé par Houasse, et se substituant discrètement, mais aussi efficacement, au lion requis par Baudoïn dans sa représentation de la Force de l'Éloquence. Le geste enfin, emprunté lui aussi à Houasse, est l'illustration d'une ancienne convention dont la clé se trouve dans la *Chirologia* de John Bulwer. À l'aide de petites vignettes gravées, l'auteur décrit plusieurs positions de mains et en précise la signification : le geste correspondant à celui de notre Éloquence est surmonté des mots *Quibusdem orditus* – sans doute plus justement *Quibusdam orditus* – qui peuvent être interprétés comme le fait d'ouvrir un discours sur plusieurs points énoncés⁶². Rien, bien sûr, ne permet de supposer que Houasse et Revel connaissaient cet ouvrage depuis peu publié en Angleterre. Mais point ne leur en était besoin : la tradition jouait ici son rôle.

Des deux enfants se situant à gauche de la composition, celui du premier plan est emprunté par Revel à l'*Allégorie de la Peinture* réalisée par Claude II Audran – avec lequel, nous l'avons vu, il avait également collaboré sous Le Brun à l'époque du *Soleil-Royal* – pour la même galerie de Perrault. Pour faciliter la comparaison, nous reproduisons ici une copie ancienne et anonyme de la partie droite de cette œuvre (Fig. 12). Sans doute Revel s'inspira-t-il de la gravure qu'en venait de donner Benoît I^{er} Audran, neveu du précédent, mais il en inversa la pose. De même l'artiste changea le titre du livre que l'enfant tient en main : *La Peinture*, poème rédigé par Perrault lui-même, a logiquement laissé place à un volume des *Oeuvres* de Quintilien, dont on sait qu'il composa – outre l'*Institutio*

60. Jean Baudoïn, *op. cit.*, II, p. 67.

61. Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, *op. cit.*, p. 195.

62. John Bulwer, *Chirologia or the Natural language od the Hand*, Londres, 1644, Canon IV, p. 95, fig. 6B.



Fig. 11 : Gabriel Revel, *Allégorie de l'Éloquence*, 1707, Liban, collection particulière. © Réunion des musées nationaux.

oratoria – un *De causis corruptæ eloquentiæ* aujourd’hui perdu. Sur le sol, au premier plan, se voient d’autres livres, parmi lesquels les *Œuvres* de Cicéron, autre grand orateur antique et père de la rhétorique classique.

La figure féminine agenouillée à droite retiendra enfin notre attention. Nous ignorons si, pour la composer, Revel eut ou non recours à quelque modèle peint ou gravé. La forme triangulaire du motif et son appareil allégorique évoquent les personnages maintes fois utilisés au bas des gravures de thèses et permettant de caler, d’un côté et de l’autre, les éléments de la composition principale. Rien n’empêche cependant de supposer que le peintre puisa en ses propres ressources et inventa lui-même cette figure, à partir du répertoire hérité de Le Brun chez qui l’on trouve en effet des formules voisines. Le dispositif symbolique nous arrêtera surtout. D’emblée nous y reconnaissons une allégorie de la Science ou Doctrine, telle que l'*Iconologie* en a fixé les apparences : « Cette Femme avecque des aisles à la teste, un Miroir en la main droite, une Boule en la gauche, & un Triangle au dessus, est le portraict de la Science, que les Doctes appellent une habitude de l’entendement speculatif, par qui les choses sont connuës, & considerées par leurs causes⁶³. » Selon un goût dont les ressorts nous sont maintenant mieux connus, Revel a omis la représentation des ailes sur la tête qui durent lui sembler une extravagance bien superflue. Pour le reste, il s’est montré fidèle à Baudoin qui nous explique la signification des attributs retenus : « Par le Miroir qu’elle porte est denotée son abstraction, dont parlent les Philosophes : Car par le moyen des accidentis que le sens comprend, il fournit à l’entendement la connaissance des Idées, & de leur substance ; Tout de mesme qu’en voyant dans un Miroir la forme accidentale des choses existentes, l’on en considere l’essence. Davantage, la Boule demonstre, Que la Science ne souffre point de contrarieté d’opinions, comme le Globe n’en reçoit aucune de mouvement ; Et le Triangle, Qu’en toutes propositions il y a trois termes qui produisent les demonstrations & la science des choses ; De mesme que les trois Angles font une seule figure⁶⁴. » On le voit, la Science est ici considérée pour ses qualités logiques, réflexives et démonstratives et, à ce titre, exalte par sa présence les propres vertus de l’Éloquence.

Nous ignorons, hélas, pour qui – ou plus simplement dans quel contexte – ce très beau tableau fut conçu. Il démontre assez, cependant, la grande sensibilité de Revel au langage allégorique. Comme dans les combinaisons savantes élaborées pour le plafond de 1688, nous y percevons le désir très fort de constituer un discours qui élève la peinture, par le moyen de l’allégorie et l’univocité conceptuelle de ses « hiéroglyphes », au rang des productions intellectuelles les plus représentatives du génie de l’homme. La chose paraîtra vainement ambitieuse au lecteur d’aujourd’hui, et le critique trouvera notre analyse généreuse pour un peintre qui, tant pour le fond que pour la forme de son art, se complaisait

63. Jean Baudoin, *op. cit.*, I, p. 178.

64. Id., p. 179.



Fig. 12 : Anonyme, *Allégorie de la Peinture*, vers 1700, localisation actuelle inconnue. © Agraci, Paris.

à diffuser des stéréotypes. Ce serait, dans les deux cas, commettre une grave erreur. Ce serait oublier en effet que, pour l'homme du Grand Siècle, la finalité de l'acte n'est pas dans son aboutissement mais dans le respect de la méthode qui est en soi l'acte absolu vers lequel tendent tous les efforts de l'esprit. L'intérêt pour les stéréotypes doit alors être compris comme une véritable fascination pour ce qui se tient toujours à la limite du particulier et de l'universel, du personnel et du commun, de l'original et du conventionnel, de l'invention et de la norme. Ce n'est pas dans l'exaltation de soi que l'honnête homme s'accomplit, mais dans la tension qu'il cultive entre lui et le moment où « lui » devient le monde. L'ambition de l'homme d'aujourd'hui est, en regard, bien plus grande. Et s'il ressent de l'ennui à la sérénité du discours classique, il lui est loisible de préférer cette effervescente et flatteuse modernité dont il sait de moins en moins, à mesure qu'il s'y engage, contraindre les angoisses.