



HAL
open science

”Galerie”

Bernard Teyssandier

► **To cite this version:**

Bernard Teyssandier. ”Galerie”. Olivier Battistini, Jean-Dominique Poli, Pierre Ronzeaud, Jean-Jacques Vicensini (dir.), Dictionnaire des lieux et pays mythiques, 2011, pp.532-539. hal-02076446

HAL Id: hal-02076446

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02076446>

Submitted on 20 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bernard Teyssandier
Université de Reims Champagne-Ardenne

GALERIE : Si la galerie, espace aulique monumental et ornemental, est encore rare au Moyen Âge, elle gagne de l'importance à la Renaissance et s'impose au Grand Siècle où elle devient un phénomène de mode. Ouverte sur l'extérieur lorsqu'elle flanque l'édifice d'un palais, d'un hôtel particulier ou d'un monument civil, ce lieu de plaisir consacre les beautés du monde visible : peintures, décorations intérieures, présence d'un jardin et parfois esquisse d'un paysage. Joyau de l'habitat mondain, la galerie peinte reflète ainsi tout à la fois la puissance, l'élégance et la personnalité de son commanditaire.

Au XVIII^e siècle, l'idée de la galerie est encore indissociable de la fascination qu'exerce l'Antiquité, voire le mythe de l'Antiquité, sur la pensée et sur les arts. C'est ainsi que la *stoa* apparaît comme le modèle originel de la galerie. *La Doctrine des mœurs* de Gomberville, par exemple, livre d'emblèmes dédié à Louis XIV paru en 1646, prétend ressusciter la galerie de Zénon de Citium dont la tradition rapporte qu'il professait sa doctrine dans un portique où les œuvres du peintre Polygnote étaient exposées. Dès l'origine, la galerie ou les modèles dont elle hérite semble ainsi remplir une double fonction. Fonction sapientielle, comme on vient de le voir ; fonction plaisante ensuite : la *stoa poikilé* d'Athènes est, comme l'indique son étymologie, « variée », et ses bigarrures colorent la pensée stoïcienne d'un certain charme puisque Zénon, le père de la sagesse sévère, choisit d'y officier.

L'étymologie du mot *galerie* atteste d'ailleurs une conjonction similaire entre l'idée d'enseignement et d'agrément. L'origine grecque, pour être plaisante, demeure contestée, mais vaut sans doute pour le symbole, comme si Athènes, ville qui réalisa l'union de la parole et de la beauté, pouvait seule avoir inventé la galerie. Le mot *galeria* est attesté tardivement, en bas latin, dans le domaine italien, au IX^e siècle. Il serait issu par dissimilation de *galilea*, provenant lui-même de *Galilaea*, nom propre désignant la « Galilée ». Par opposition aux Judéens, les Galiléens représentent le peuple des Gentils, des non-convertis. L'apparition du vocable « galerie », au Moyen Âge, se réalise ainsi dans un contexte d'édification chrétienne. La galerie qui, nous l'avons vu, hérite du portique grec dans sa configuration, désigne alors en France un porche d'église. Or cet espace de passage entre le profane et le sacré est un lieu d'enseignement. Le fronton et les chapiteaux qui flanquent les portails des édifices gothiques exposent des sculptures et figurent des épisodes célèbres inspirés notamment de la Bible. Ces images, souvent peintes de couleurs vives, servaient à l'éducation des païens et des illettrés, pour peu qu'une voix doctorale les sût commenter. Spectacle et profit, l'alliance fondamentale du doux et de l'utile est donc dès l'origine associée au portique peint de l'Antiquité gréco-romaine, mais aussi à la galerie qui désigne, dès le XIV^e siècle, outre le porche d'une église, un lieu plaisant de passage et de promenade, espace couvert intégré au château ou au palais. Par contamination, « galerie » est bientôt senti comme un dérivé de « se galier » qui signifie « se réjouir ».

Dès le XII^e siècle, avant même que le mot ne soit attesté en français, des galeries sont ainsi édifiées en France dans les châteaux et les habitations privées de type seigneurial. Si ces espaces ne comportent pas obligatoirement des décorations, dès le Moyen Âge, c'est pourtant à la réception festive qu'ils se destinent en priorité. Au XVI^e siècle, c'est en tout cas un fait avéré en Italie et en France. La galerie désigne un espace de réception plus long que large, fréquemment ouvert sur un côté par des menuiseries et présentant, entre les travées, des peintures enchâssées ou plaquées, des motifs décoratifs divers et parfois des sculptures. Ce lieu est destiné à recevoir des tableaux dont le sens est le plus souvent allégorique. Cette composition, pour être comprise et appréciée par le visiteur, requiert à la fois culture et savoir. Dans les peintures et les cartouches, dans les motifs des encadrements, l'actualité historique se mêle en effet à la fable, le figuratif au symbolique, le passé au présent. Dans un esprit d'émulation, les spectateurs sont invités à deviner, derrière le voile de l'allusion, un sens toujours plus haut.

En tant que lieu réel, la galerie a ainsi pour fonction la déambulation, la contemplation et l'apprentissage. Mais selon que l'utile l'emporte sur le doux, ou inversement, la nature et la fonction de cet espace varient. Quand la galerie a pour but la transmission d'un savoir philosophique ou religieux, la décoration est au service de l'enseignement doxologique. Ce modèle où s'exerce une entreprise de perfectionnement didactique a pour origine la *stoa* de Zénon dans l'agora d'Athènes. Polygnote, peintre du Pœcile, est d'ailleurs par tradition associé à l'idéalisation de la nature et à la moralisation de l'art. Dans les galeries où l'agrément prédomine, au contraire, les formes de plaisir, de rêverie ou d'apparat se dégagent de la nécessité d'information et d'éducation. À l'évidence, la galerie Farnèse (1597-1601) atteste ce tournant, puisqu'elle modifie la perspective austère du portique philosophique. L'enseignement que dispense la peinture mythologique de la voûte du Carrache n'a plus d'utilité morale, ce sont le sourire et l'agrément qui priment, dans une décoration où l'ornemental contribue à promouvoir une parole hédoniste. Les galeries de la Renaissance, celles d'Oiron, d'Écouen et de Fontainebleau, par exemple, avaient tenté, sans doute dans un souci humaniste d'équilibre, de concilier cette dualité originelle, mais le culte du grand homme et le caractère ostentatoire que revêt bientôt la galerie politique « à la française » au XVIIe siècle contribuèrent à divulguer sinon toujours un savoir, à tout le moins une image à l'utilité signifiante et informative, infiniment modulée et réfractée — désormais, l'espace de la galerie est moins dévolu à l'*otium*, à la *cultura animi*, qu'au *negotium*, aux affaires publiques.

Or, au XVIIe siècle, la galerie architecturale entre dans le livre, lui-même objet d'agrément et de savoir, de plaisir et d'enseignement. Il ne s'agit pas seulement d'un motif que le discours s'approprie par enchâssement, mais d'une structure que l'espace livresque tente de dupliquer par imitation. Le livre-galerie peut soumettre son parcours à l'ordre d'un classement, celui d'un cabinet ou d'une collection dont il constituerait, en quelque sorte, le catalogue commenté : son principe de régulation lui est alors extérieur. Il peut aussi distribuer les toiles ou les gravures selon une logique propre et spécifique. Dès lors, son principe de régulation est interne. Mais s'il convient encore de distinguer le livre-catalogue, qui gère des collections attestées constituées de tableaux identifiés et référencés, du livre qui métaphorise la galerie, il faut préciser que tous ces livres-galeries n'empruntent pas avec la même intensité à la réalité. Gomberville dans *La Doctrine des mœurs* et Michel de Marolles dans les *Tableaux du Temple des Muses* (1655) ne reproduisent pas de vraies galeries, mais ils n'inventent pas non plus tout à fait leurs gravures. Gomberville s'approprie l'ensemble des illustrations des *Quinti Horatii Flacci emblemata* d'Otto Van Veen (1607) ; Marolles emprunte ses images à la collection d'un curieux, amateur du cavalier Marin et ami de Chapelain, « feu Mr Favereau, Conseiller du Roy en sa Cour des Aides ».

Reste que dans tous les cas, le livre-galerie mime une architecture, réelle ou imaginaire, et la réfracte par projection. Le livre-galerie donne ainsi prioritairement l'illusion d'un voyage et d'une pérégrination dans un espace monumental. Ce sont d'abord les pièces liminaires qui déterminent l'invention du livre-galerie comme genre autonome — frontispices monumentaux, gravures conférant un caractère pictural voire architectural au livre, effets de frise et de grisaille. Mais dans un souci d'imitation avec le modèle réel de la *stoa*, le livre-galerie tire aussi sa spécificité du fait qu'il cherche à faire image en donnant l'illusion de peintures. Dans une tradition héritée de Philostrate et de la seconde sophistique, ces images sont d'abord de nature verbale. Il s'agit, dans un exercice habile de substitution, de conférer aux mots un pouvoir de représentation afin de réaliser ce que le jésuite Etienne Binet appelle de « riches peintures ». Grâce à l'ecphrasis, pratique descriptive théorisée dans les *progymnasmata* et encore très largement à l'honneur au XVIIe siècle, la parole tente de faire surgir l'image et d'animer ce qu'elle nomme pour donner l'illusion d'une présence : la voix, les postures et les mines des personnages peints sont traduits par l'auditeur qui, feignant de les voir ou de les entendre, recourt à un arsenal de figures de mots ou de pensée pour parvenir à ses fins (*enargeia*,

energeia, hypotypose, métastase, apostrophe, *pathos*, *ethos*, amplification).

Or c'est contre les charmes de l'illusion, sans doute, que réagissent un certain nombre de moralistes dont les livres-galeries résonnent, à des degrés divers, comme des condamnations. La galerie de peintures, espace à la mode, promenoir où éclate la collection fastueuse d'un seul homme divinisé par des images est alors récupérée puis détournée, l'édification se substituant au plaisir et à l'ostentation. La galerie, en tant qu'espace déambulatoire de loisir, est ainsi utilisée pour dispenser une doctrine qui vise justement à canaliser les plaisirs de la vue. La morale chrétienne se diffuse dès lors dans un espace naturellement consacré à la curiosité et aux beautés de l'art. Gomberville, qui entend initier un roi de huit ans à la science des mœurs, prend soin de préciser à propos de la *stoa* de Zénon : « Ce ne fut toutefois ni la richesse de la matière, ni la beauté de la structure qui firent passer cet édifice pour une des merveilles de la Grèce. Le dehors était magnifique. Mais c'était peu de chose à comparaison des raretés dont le dedans était enrichi. » Sans doute Le Moyne a-t-il à la fois présent à l'esprit les ouvrages de Philostrate et ceux de Marino, lorsqu'il publie ses *Peintures morales* en 1640. L'auteur conserve ainsi, à des fins d'agrément, le beau motif de la galerie de peintures, mais il tente d'en tirer profit. Ses *Peintures morales* projettent, à travers les textes en prose et en vers et les quelques gravures qui les accompagnent, une leçon édifiante : elles invitent non à la contemplation des phénomènes, mais à la retraite réflexive voire à la conversion.

Vu dans cette optique, et même si le choix du titre n'est pas indifférent, Scudéry préférant « cabinet » à « galerie » (voir à ce propos notre article « cabinet » dans le présent volume), le recueil paru en 1646 est une réponse ironique et galante à « l'idée de galerie » du jésuite. L'ouvrage exhume la collection d'un gentilhomme amateur de peintures qui, à défaut de révéler Dieu, célèbre les beautés du monde profane. Dans *Le Cabinet de Mr de Scudéry*, l'auteur exclut sciemment la sphère religieuse de son projet et fait de son livre un enjeu récréatif, esthétique et politique. *Les Triomphes de Louis le Juste* de Valdor, ouvrage collectif publié en 1649, répondent à une autre intention. Ce recueil ne sacrifie plus à l'*otium literatum*, il ne s'attache ni à former l'esprit ni à édifier l'âme, il poursuit l'ambition d'inscrire dans la mémoire nationale le souvenir glorieux d'un roi défunt. À partir de galeries réelles qu'il a pu visiter, Valdor construit un mausolée. L'ouvrage est particulièrement ambitieux, puisqu'il fait se succéder trois galeries : l'une qui célèbre les principales victoires de Louis XIII, l'autre qui répertorie les devises et les armes de ceux qui l'ont servi, la dernière qui expose une collection de cartes géographiques.

Mais le processus de transfert d'un lieu réel comme la galerie dans l'espace du livre ne relève pas d'une simple duplication, loin s'en faut. En entrant dans les livres, la galerie de peintures se donne aussi à voir comme un objet fondamentalement autre. De fait, il est légitime de parler d'elle comme d'un espace u-topique, espace sans lieu véritable, qui renvoie, ou qui évoque, un ailleurs. Si un certain nombre de modèles architecturaux et rhétoriques contribuent à la création du livre-galerie, sa fabrique procède aussi d'un imaginaire et projette des espaces idéaux.

La disposition d'images dans un cadre clos et la visite ordonnée de ces images rappelle d'abord le fonctionnement et la dynamique d'organisation des anciens arts de mémoire. L'élaboration en pensée d'une architecture imaginaire ou véritable, et la répartition d'images pouvant agir sur la mémoire pour l'impressionner, l'activer et l'animer, reprennent le dispositif déambulatoire mis en place par les héritiers et les épigones de Philostrate. Nombreuses sont les *ecphraseis*, en tout cas, qui donnent l'illusion d'une promenade, d'une périégèse, d'une visite guidée. Les « images agissantes » des arts de mémoires, comme les peintures des livres-galeries, représentent souvent, par ailleurs, des personnages engagés dans une action dramatique et dont l'apparence a quelque chose de frappant, d'insolite, voire d'extraordinaire ou de merveilleux. Comme certains livres-galeries, les arts de mémoire furent ainsi utilisés à des fins morales. Au Moyen Âge, l'église et la cathédrale pouvaient servir de réceptacles mémoriels ; avec le livre-galerie, la convocation mentale d'images agissantes disparaît du fait de l'*ecphrasis* ou de la gravure qui s'imposent à la vue sans effort, mais l'application des sens, prisée par saint Thomas,

demeure encore capitale comme pratique de lecture.

Le livre-galerie du XVII^e siècle hérite aussi de l'esprit encyclopédique de la Renaissance. Certes, c'est moins l'organisation des connaissances, la mathématisation de l'univers que le chemin d'accès au savoir qu'il reproduit. Le livre-galerie, en effet, est le plus souvent conçu comme une somme : en témoigne au premier chef la traduction des *Images* de Philostrate par Vigenère (1578), et même, dans une certaine mesure, la *Galeria* de Marino (1620). Le projet du Père Le Moyne est lui aussi très ambitieux. Ses *Peintures morales*, qui exposent, décrivent et classent les passions, s'adressent invariablement aux hommes et aux femmes, aux libertins et aux dévots. Le Moyne rêve d'une cour sainte suffisamment vertueuse pour désirer rejoindre cette *terra incognita* qu'est l'Érotie, lieu mystérieux où s'accomplira l'amour divin. Marolles s'inscrit, quant à lui, dans la lignée des mythographes de la Renaissance : après Boccace, Gyraldi, Cartari et Conti, après Gaultruche et Pomey, il réalise un tour des fables, sacrifie l'exhaustivité à l'agrément, tout en condamnant, lorsqu'il le juge nécessaire, les licences fautives des peintres. Quant à Gomberville, il annonce dans son titre un concentré de toute la morale des Stoïques et dédie cet exposé mi-didactique mi-plaisant à Louis XIV. Dans une perspective éducative plus large, il s'adresse aussi à la jeunesse et entreprend une initiation à l'héroïsme en cent trois leçons.

Le livre-galerie réalise ainsi au XVII^e siècle, mais en l'adaptant aux airs de la cour, une idée chère à la Renaissance, celle du petit monde, reproduction en concentré d'une totalité dans un espace clos. Totalité sinon restreinte, du moins orientée, comme l'atteste, en parallèle aux galeries morales qui, notamment chez Gomberville, s'intéressent essentiellement à l'homme, des galeries religieuses qui intéressent l'homme à Dieu. Certains ouvrages de Richeome, comme les *Peintures spirituelles* (1611) et les *Tableaux sacrés* (1609), d'Antoine Girard comme *Les Peintures sacrées de la Bible* (1665) et d'Antoine Godeau, comme *Les Tableaux de la pénitence* (1684), témoignent de cette intention. Richeome et Godeau surtout, réalisent de véritables livres-galeries de spiritualité, ouvrages destinés à la méditation et à la prière et censés représenter, dans un espace circonscrit, la totalité de la sagesse chrétienne par l'accumulation de tableaux exemplaires. Il convient, sans doute, d'associer à ces recueils *La Galerie des femmes fortes* (1663) de Le Moyne, qui s'inscrit aussi dans une tradition galante de prédication. La succession de gravures représentant des personnages exemplaires introduit à des peintures verbales qui ont pour fonction d'exposer au lecteur la magnificence d'illustres destinées et de provoquer chez lui une admiration continue « par une sorte de vertige pathétique » (Jean-Marc Chatelain). Le Moyne s'inspire sans aucun doute de la *Galeria delle donne celebri* de Francesco Pona, parue en 1632, comme elle ordonnée en sections, — les lascives, les chastes et les saintes — même si le jésuite s'attache à moraliser l'œuvre de l'auteur de *La Lucerna* (1625), encore suspect de libertinage lorsque paraît sa *Galeria*.

Dans sa tentative de représentation du monde sublunaire ou dans l'évocation des vérités du christianisme, le livre-galerie témoigne ainsi d'une volonté de disposer les savoirs, d'organiser un sens et de lutter contre l'espace angoissant d'une nature brute, d'un lieu sans limites. Il organise le monde en le nommant, en le classifiant, un peu à la manière dont Étienne Binet concevait son traité des *Merveilles de Nature* (1621). À l'opposé du labyrinthe, lieu d'illusion où l'on se perd, en marge du cabinet, espace marqué du sceau du secret, la galerie est un lieu de révélation où l'on se trouve, un lieu d'apprentissage qui fraye un chemin. Qu'il s'agisse de parfaire la formation de l'orateur, d'accomplir le héros, ou d'achever l'éducation de l'honnête homme, du courtisan ou du parfait chrétien, les livres-galeries signalent la trace d'un passage, comme si le lecteur-visiteur — nombreux sont les auteurs qui y insistent — ne pouvait ressortir indemne de sa traversée. De fait, la galerie apparaît comme un des espaces majeurs dans la réalisation de la *paideia*, de l'éducation. Les *Images* de Philostrate, véritable archétype du livre-galerie au XVII^e siècle, mettent en scène le maître de rhétorique dans le rôle d'un mentor. C'est à de jeunes gens que le sophiste s'adresse et plus particulièrement au fils de son hôte qui

devient, chemin faisant, un esprit à initier. Gomberville reprend à son compte le lieu commun du *puer-senex*. Ses commentaires relèvent d'un dialogue fictif entre un mystagogue et son disciple : le jeune roi apprend, en sillonnant la galerie de Zénon en compagnie d'Anne d'Autriche et de Mazarin, à réaliser sa nature de héros. C'est encore un projet pédagogique d'instruction princière qui sous-tend l'*Histoire de France représentée par Tableaux* du père Audin (1647) et, bien entendu, le *Télémaque* de Fénelon (1700) qui peut se lire aussi comme une suite de tableaux.

Pourtant, si le livre-galerie a souvent pour enjeu la formation et la transmission d'un savoir, voire d'une vérité, il peut être aussi le lieu d'une expérience esthétique. Les *Images* de Philostrate et, d'une certaine façon, les épigrammes de la *Galeria* de Marino, rapportent des scènes où l'observateur devient victime du spectacle qu'il observe. Immobile, il contemple cette étrange merveille qui n'annihile pas sa raison, mais qui la suspend et la contient. Car l'image, qui parle à celui qui sait la regarder et l'écouter, professe un enseignement qui, pour n'être pas moral, n'en est pas moins spirituel. Exemple de cet effet de suspension qui révèle celui qui la subit à sa propre intimité, l'extrait de la vingt-huitième ecphrasis des *Images* : surpris, le spectateur a une double révélation, celle de sa propre fascination et celle de son anéantissement dans l'altérité de la beauté. Or cette expérience paradoxale, où l'intimité du moi surgit, se réalise et se dérobe dans le spectacle projeté, s'accomplit à l'intérieur de la galerie, lieu de mystère et d'épiphanie.

Espace destiné à l'ostentation, à la déambulation et à la formation, la galerie de peintures est ainsi un des grands lieux de mémoire du XVII^e siècle. Quant au livre-galerie, il atteste la grandeur de l'esprit sur la matière, la survivance de la mémoire sur l'oubli, dans un lieu où se réalise l'alliance de la conversation, de l'initiation, de la communion, de la coopération et de la remémoration — le livre-galerie invite à l'adhésion, à l'action ou à la contemplation, tout en professant dans un optimisme philosophique d'esprit humaniste, l'accomplissement de soi et la foi en l'éternité.

Fût-elle réelle ou transposée, la galerie « classique » est donc un lieu de révélation qui consacre la parole d'Autorité et qui trouve dans l'héroïsme son expression la plus naturelle. Même si les « femmes fortes » de Le Moyne incarnent les qualités de maternité, de fidélité voire de douceur propres à leur sexe, ce sont surtout les liens qu'elles entretiennent avec l'*ethos* viril qui assurent leur présence dans l'économie de la galerie. Dans l'imaginaire du Grand Siècle, il semble bien en effet que cette architecture ait été conçue comme un des principaux lieux de réalisation et d'accomplissement du modèle masculin. En témoignent, en tout cas, bon nombre d'illustrations mimant l'entrée ou la déambulation d'un mentor et de ses disciples dans un espace orné de tableaux peints. Citons, entre autres, le frontispice du *Palatium reginae eloquentiae* du P. Gérard Pelletier (1641), le tableau liminaire réalisé d'après Charles Errard pour *La Doctrine des mœurs* (1646) ou bien encore la gravure de Claude Vignon disposée au seuil du livre sept de *La Pucelle* de Chapelain (1656).

BIBLIOGRAPHIE :

Jean-Marc CHATELAIN, « Formes et enjeux de l'illustration du livre au XVII^e siècle : le livre d'apparat », *CAIEF*, n° 57, 2005, p. 75-98.

Marc FUMAROLI, « La *Galeria* de Marino et la galerie Farnèse : épigrammes et œuvres d'art profanes vers 1600 », [in] *L'École du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 37-51.

Jacques THUILLIER, « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Henri IV », [in] *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, P.U.F., 1975, p. 175-205.

Bernard Teyssandier