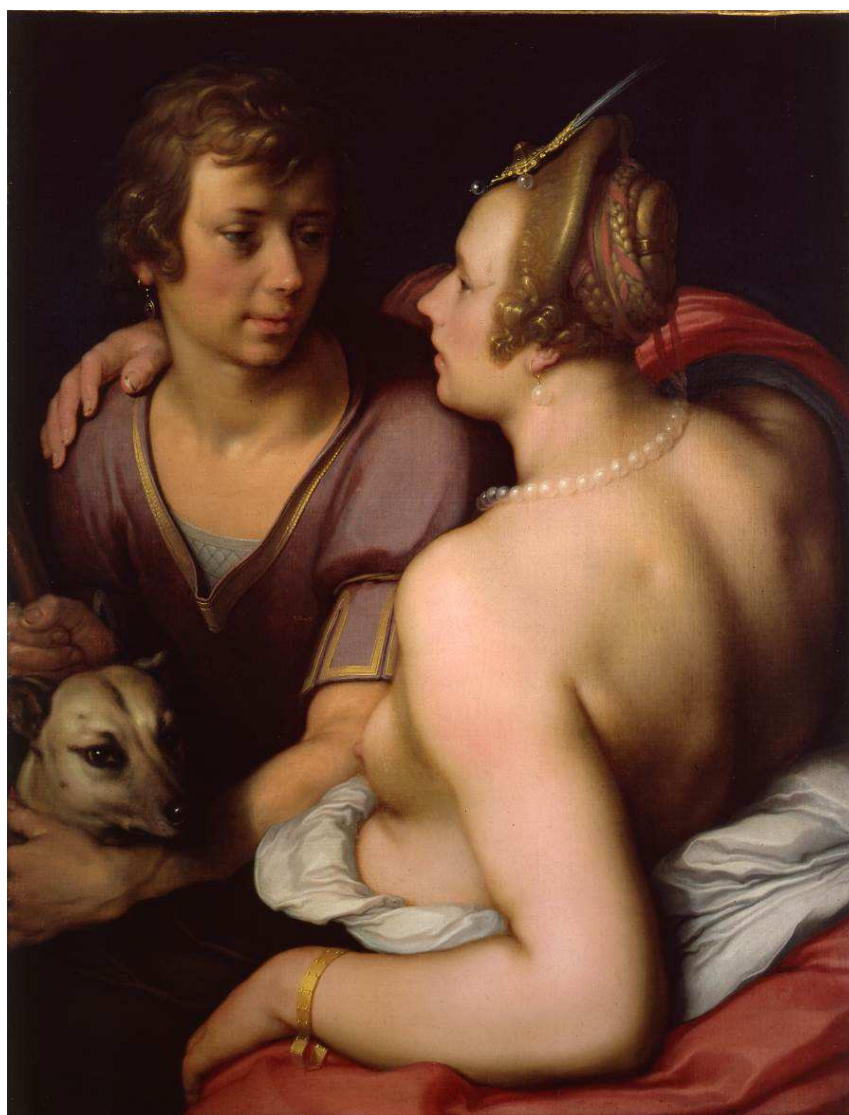


Musée des Beaux-Arts de Caen
Salle Ecoles du Nord XVI^e-XVII^e siècles
Étude d'une œuvre...

CORNELIS VAN HAARLEM (Haarlem, 1562 – Haarlem, 1638)

Vénus et Adonis

1614



Fiche technique

Huile sur toile

H. 0,948 ; L. 0,740 m

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES



Robert de Baudous, *Cornelis van Haarlem*, 1610

1562 : Naissance de Cornelis à Haarlem, importante cité de la province de Hollande. Son père, Cornelis Thomasz, est drapier et appartient à la classe des riches marchands. Les Pays-Bas sont encore sous l'autorité du roi d'Espagne Philippe II.

1572 : Plusieurs villages de Hollande et de Zélande, dont Haarlem, révoltés contre l'Espagne, constituent l'Assemblée des États de Dordrecht. Le père de Cornelis fuit Haarlem assiégée par les Espagnols, sans doute pour protéger ses intérêts économiques. Il confie son fils à la garde du peintre Pieter Pieterz Aertsen qui initie le jeune Cornelis au dessin et se charge de son apprentissage pendant l'occupation espagnole.

1579 : Déjà considéré comme un bon artiste, Cornelis, âgé de dix-sept ans, part pour la France et s'arrête à Rouen où il subit sans doute l'influence de l'école de Fontainebleau mais d'où la peste le chasse bientôt. Il se dirige vers Anvers où il devient, pendant un an, l'élève du peintre Gillis Coignet dont le tableau *Judith montrant la tête d'Holopherne aux habitants de Béthulie* est exposé au musée des Beaux-Arts de Caen. Cornelis apprend alors à agencer les couleurs en peignant des fleurs.

Fin 1580 ou début 1581 : Cornelis rentre à Haarlem qui connaît alors un climat de renouveau économique et social et renoue avec sa tradition humaniste et artistique après le départ des Espagnols en 1577.

1583 : Cornelis reçoit sa première commande officielle, un portrait collectif intitulé *Le Banquet de la brigade de Jan Adriaensz van Veen de la milice de Haarlem*. Il se révèle bon portraitiste et bon peintre d'histoire.

1583-1592 : Cornelis se lie avec le peintre, poète et théoricien de l'art, Karel Van Mander (1548-1606) et avec le plus grand graveur de l'époque, Hendrick Goltzius (1558-1617) qui contribua à diffuser les œuvres maniéristes dans toute l'Europe. Tous trois constituent ce qu'on a appelé l'« Académie de Haarlem » qui cultive l'humanisme et un maniérisme tardif sous l'influence du peintre anversoise Bartholomeus Spranger. Entre 1588 et 1590, Cornelis peint plusieurs œuvres spectaculaires au maniérisme exacerbé dont *Les Compagnons de Cadmus dévorés par un dragon* (1588, Londres, National Gallery), *Le Baptême du Christ* (1588, musée du Louvre), *La Chute de Lucifer* (Statens Museum for Kunst de Copenhague). En 1588, la diffusion de cinq de ses œuvres par l'entremise de gravures de Goltzius lui apporte une certaine célébrité.

1590 : Cornelis obtient sa plus importante commande officielle, la décoration du Prinsenhof, résidence du Stathouder à Haarlem, pour lequel il peint un *Massacre des Innocents* (1591), *Un Moine et une nonne* (1591), *La Chute de l'homme* (1592) et *Les Noces de Pélée et Thétis* (1592-93), œuvres à dimension morale en lien avec le contexte politique de l'époque et dénonçant l'occupant espagnol catholique. Ces deux derniers tableaux marquent un tournant artistique dans la carrière de Cornelis, il abandonne la puissance michelangelesque au profit de la grâce raphaélesque.

1600 : Considéré comme le plus grand artiste hollandais vivant, il épouse la fille d'un bourgmestre, Maritgen Arentsdr Deyman qui meurt en 1606. Il aura ensuite avec Margriet Pouwelsdr deux filles naturelles dont l'une donnera naissance au futur peintre Cornelis Bega (1631-1664).

1630-31 : Il participe à la réorganisation de la guilde de Saint-Luc (corporation des peintres) dont il est membre depuis le début des années 1580.

1638 : Il meurt à Haarlem dans l'aisance mais un relatif isolement. Environ trois cents peintures de Cornelis ont été répertoriées. Les peintures d'histoires (cent douze peintures religieuses, quatre-vingt-trois tableaux mythologiques, quelques allégories et sujets moraux) l'emportent largement en proportion sur la soixantaine de portraits et scènes de genre.

Présentation

Sujet

Le sujet est tiré du livre X des *Métamorphoses* d'Ovide (écrites en 8 après J.C.). Vénus, déesse de la beauté et de l'amour, est tombée si passionnément amoureuse d'Adonis, jeune et beau mortel, qu'elle accompagne son amant partout et notamment à la chasse, pratiquée cependant avec une grande prudence par la déesse (vers 519-541). Craignant de perdre Adonis, Vénus le met en garde contre une témérité excessive à l'égard des bêtes sauvages et particulièrement des lions. À son amant intrigué par la haine qu'elle manifeste à l'égard de ces fauves, elle fait le long récit des amours d'Atalante et Hippomène métamorphosés en lions (vers 560-704). Elle renouvelle alors ses conseils de prudence à Adonis puis s'éloigne (vers 705-709) mais celui-ci n'en tient pas compte et, aussitôt parti à la chasse, il est blessé à mort par un sanglier (vers 708-717). Alertée par ses gémissements, Vénus rebrousse chemin et retrouve son amant mort. Elle s'abandonne à sa douleur et promet de perpétuer par une fête annuelle le souvenir d'Adonis puis elle verse un nectar dans la flaque de sang d'Adonis, métamorphosant ainsi le jeune mort en une anémone pourpre (vers 718-739).

v.542 *Te quoque, ut hos timeas, siquid prodesse monendo
posset, Adoni, monet : " Fortis "que " fugacibus esto "*
inquit ; " in audaces non est audacia tuta.

v.545 *Parce meo, iuuenis, temerarius esse periclo ;
neue feras, quibus arma dedit natura, lacesse,
stet mihi ne magno tua gloria. Non mouet aetas
nec facies nec quae Venerem mouere, leones
saetigerosque sues oculosque animosque ferarum.*

v.550 *Fulmen habent acres in aduncis dentibus apri,
impetus est fuluis et uasta leonibus ira,
inuismumque mihi genus est ". Quae causa, roganti :
"dicam " , ait, "et ueteris monstrum mirabere culpae.
Sed labor insolitus iam me lassauit et ecce*

v.555 *opportuna sua blanditur populus umbra
datque torum caespes ; libet hac requiescere tecum
(et requieuit) humo " pressitque et gramen et ipsum
inque sinu iuuenis posita ceruice reclinis
sic ait ac mediis interserit oscula uerbis :*

À toi aussi, Adonis, elle conseille de les [les bêtes sauvages] redouter, si un conseil pouvait être utile : " Sois vaillant face à ceux qui fuient ", dit-elle ; " l'audace n'est pas sûre face aux audacieux.

Mon jeune ami, évite d'être téméraire, en me mettant en danger ; ne tourmente pas les fauves dotés d'armes par la nature.

Que ta gloire ne me coûte pas trop cher. Ta jeunesse, ton visage, et les attraits qui ont ému Vénus ne touchent ni les lions, ni les sangliers soyeux, ni les yeux et les cœurs des bêtes sauvages.

Les défenses crochues des rudes sangliers contiennent la foudre, une impétuosité et une rage infinie habitent les lions fauves, race qui m'est odieuse ". Quand il demande pourquoi cette haine, elle dit : " Je te raconterai un étonnant prodige, suite d'une faute ancienne.

Mais maintenant, je suis lasse de ces exercices pour moi inhabituels ; voici bien à propos un peuplier qui nous offre son ombre charmante et ce gazon qui nous offre une couchette ; je puis avec toi me reposer (ce qu'elle fit) ici à terre ". Elle pressa à la fois son amant et le gazon, et, tandis que la tête du jeune homme étendu reposait sur son sein, elle fit son récit, en entrecoupant ses paroles de baisers.

Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction nouvelle annotée par Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet (2008)
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met10/M10-519-739.htm>

Pour son tableau, Cornelis van Haarlem s'est inspiré des vers 542 à 559 où Vénus met en garde Adonis contre la témérité et les dangers des bêtes sauvages et s'installe avec lui dans un paysage idyllique pour lui faire son récit. Mais il a supprimé le décor bucolique évoqué par Ovide, le « peuplier qui offre une ombre charmante » et le « gazon qui offre une couchette », et l'a remplacé par ce qui semble plutôt être une scène d'intérieur. Vénus, à droite du tableau, presque allongée sur des drapés, s'est redressée sur son avant-bras gauche pour entourer les épaules d'Adonis de son bras droit. Elle est nue, révélant son sein gauche et son ventre, seulement vêtue de bijoux, un bracelet doré autour du poignet gauche, un collier de perles presque transparentes, une boucle d'oreille assortie et un diadème orné d'une aigrette. Ses cheveux, d'un blond vénitien, sont réunis en un chignon, agrémenté de tresses et de rubans, raffinement qui contraste avec le noir de ses ongles. Contrairement à elle, Adonis, assis, est habillé pour la chasse, une arme dans la main droite, et entoure de son bras gauche la tête d'un chien de chasse posée sur ses genoux. La déesse semble chercher à retenir son amant, prêt à partir. Leurs regards se croisent alors que le chien, le regard pointé vers le spectateur, semble le prendre à témoin de la gravité de la situation et annoncer son issue fatale.

Composition

Le tableau se caractérise par un cadrage serré autour des deux figures de Vénus et Adonis, représentées à mi-corps et se détachant sur un fond neutre et sombre, composition courante dans la peinture de Cornelis, contemporain du Caravage et qui ne sera pas sans influence sur les caravagesques nordiques. Représentée de trois quarts et tournée vers le fond, appuyée sur l'avant-bras gauche, la déesse entoure de son bras droit les épaules d'Adonis assis près d'elle. Le corps de la déesse dessine une arabesque qui se déploie dans l'espace, son bras gauche et son large dos occupent à eux seuls le quart inférieur droit du tableau. Une ligne allant de l'épaule droite de la déesse à sa main droite posée sur l'épaule de son amant, en passant par leurs regards tournés l'un vers l'autre, souligne l'attachement de Vénus pour Adonis.

Lumière et couleurs

Les couleurs sont suaves et tendres : transparence nacrée des perles, chairs poudrées, vêtement violacé, ruban et drapé rose. Le doré du diadème renvoie à celui du bracelet de Vénus et aux bordures du vêtement d'Adonis. Le fond noir fait ressortir la peau des personnages et le corps dénudé de Vénus et se retrouve dans la figure du chien et les ongles de Vénus, le réalisme de ces détails contrastant avec la préciosité des tons pastel.

De la scène mythologique à la scène de genre

Le mythe de Vénus et Adonis dans la peinture de l'époque

Racontée par Ovide dans les *Métamorphoses*, la légende d'Adonis réunit tous les éléments susceptibles d'enflammer l'imagination des peintres : l'amour associé à la beauté et à la jeunesse, mais aussi le tragique de la mort violente et prématurée d'Adonis pourtant prévenu par Vénus et enfin le merveilleux lié à la métamorphose de son sang en anémone. Cependant tous les artistes ne retiennent pas le même épisode.

Si l'épisode final de la mort d'Adonis a été très représenté par les peintres du XVII^e siècle comme Laurent de La Hyre ou Nicolas Poussin (voir *Pour un dialogue entre les œuvres*), les peintres du XVI^e siècle s'attachèrent volontiers au début du récit, représentant le jeune chasseur en repos auprès de la déesse. Titien, dans le tableau qu'il peint vers 1553-1554 montre Adonis s'éloignant avec ses chiens pour la chasse tandis que Vénus, animée de mauvais pressentiments, tente en vain de le retenir en s'accrochant à lui, entourant son torse de ses bras et le regardant avec supplication. Cette peinture ayant été largement reproduite par la gravure, l'interprétation du Titien sera bientôt reprise, notamment par Véronèse et Bartholomeus Spranger, pour connaître une certaine postérité dans la peinture hollandaise (voir *Pour un dialogue entre les œuvres*). Le moment du départ pour la chasse devient vraiment un thème majeur aux Pays-Bas quand, à l'avertissement aux chasseurs, se superpose une approche moralisante, développée en particulier par le peintre, poète et théoricien de l'art et ami de Cornelis, Karel van Mander. Sous sa plume, Adonis prend en effet valeur de contre-exemple et incarne le type du jeune écervelé qui, faisant fi des conseils de Vénus, renonce à l'amour divin pour des plaisirs terrestres plus immédiats.

Une scène de genre ?

Entre 1600 et 1630, Cornelis Van Haarlem a peint huit tableaux représentant Vénus et Adonis. Il n'y insiste guère sur la dimension symbolique ou moralisatrice du mythe. La plupart montre Vénus et Adonis, nus et enlacés, dans un paysage arcadien, se reposant au pied d'un arbre, avec parfois la scène de la mort évoquée à l'arrière-plan. Notre tableau, resserré sur les figures de la déesse et de son amant, se distingue par l'absence totale d'éléments anecdotiques ou relatifs au mythe à l'exception du chien, évoquant la chasse. Les ongles noirs des deux personnages nous éloignent de toute idéalisation, la scène mythologique semble devenue prétexte à une scène de genre.

Un maniérisme nordique assagi

Un maniérisme apaisé...

Le style maniériste de Cornelis, influencé par celui de Spranger, est d'abord audacieux et très affirmé avec des musculatures impressionnantes et des déformations corporelles presque caricaturales. Souvent imbriqués (*La Chute de Lucifer*, 1588, Statens Museum for Kunst de Copenhague) ou réduits à des fragments (*Les Compagnons de Cadmus dévorés par un dragon*, 1588, Londres, National Gallery), les corps nus envahissent l'espace du tableau. Les poses et les attitudes sont outrées, les mises en scènes dramatisées, visant à provoquer un choc visuel. Les corps sont cambrés, tendus dans d'étonnantes contorsions. Les compositions sont savantes et recourent presque systématiquement à la présence d'une figure repoussoir au premier plan, souvent de dos, au rejet du sujet principal à l'arrière ainsi qu'à l'alternance de personnages vus de face et vus de dos (*Le Baptême du Christ*, 1588, musée du Louvre).

Après 1600, le style maniériste de Cornelis van Haarlem s'apaise et lui succède un « pseudo-classicisme » marqué par un modelé adouci, une nudité plus harmonieuse, une peinture fluide, un coloris lumineux à la vénitienne, des contrastes d'éclairages et de couleurs plus doux. L'approche naturaliste de l'académie de Haarlem, redevable de la pratique du dessin d'après nature comme de l'étude des sculptures antiques supplante finalement l'influence maniériste de Spranger. Par ailleurs, Cornelis se tourne vers des sujets plus élégiaques et se plaît à représenter maintes scènes de genre, mythologiques ou bibliques, caractérisées par des figures féminines et masculines alanguies aux visages ronds et aplatis, aux courbes onduleuses, se détachant à mi-corps sur fond sombre ou placées dans un paysage idyllique dont l'atmosphère sensuelle et voluptueuse tend à faire oublier la dimension morale allégorique (*L'Humanité avant le Déluge*, 1615, musée des Augustins, Toulouse).

Dans *Vénus et Adonis*, la modération des sentiments et l'apaisement des formes sont servis par une peinture lisse, des couleurs suaves et une grande délicatesse du modelé. Même si Adonis est sur le point de partir, une certaine immobilité règne. Le geste de Vénus est à la fois tendre et protecteur. Nulle agitation, nul excès dramatique dans cette peinture qui suspend l'action au bénéfique d'un moment de grâce, quand Vénus peut encore croire qu'elle va retenir son amant.

Néanmoins, la sensualité de la *maniera* et certains artifices caractéristiques de la première manière de Cornelis subsistent : la position de Vénus de trois quarts dos, l'arabesque formée par son corps, l'étonnante largeur de sa carrure, son volume musculaire et charnel, son sein dénudé et enfin la virtuosité dans le rendu des ornements, bijoux, tresses et boucles de cheveux.

Affectation et naturalisme, préciosité et réalisme, loin de s'exclure, coexistent volontiers dans le maniérisme nordique comme le montre le contraste des ongles noirs des personnages avec le raffinement des couleurs et des ornements de Vénus.

... mais encore trop choquant pour le XIX^e siècle

Acheté en 1834 par la ville de Caen, à une époque où la peinture maniériste était peu prisée (le tableau n'avait d'ailleurs pas trouvé acquéreur lors de la vente publique de 1814), le tableau suscita des commentaires souvent négatifs. Selon Georges Ménégoz (1913), il montre « dans quelle erreur sont tombés nombre de bons peintres néerlandais de cette époque, en voulant traiter dans le goût italien des sujets mythologiques ou religieux ». Les formes que le peintre donna à sa Vénus heurtaient le goût d'alors à tel point qu'un « voile de pudeur » fut ajouté pour dissimuler le sein de Vénus, probablement vers le milieu du XIX^e siècle. En 1882, Léopold Elouis déclare en effet avoir vu le tableau avant cette intervention : « Le sein de la déesse, d'un volume énorme et dont on voit une partie au-dessus du bras, descendait beaucoup au-dessous, se perdre dans la draperie rouge, et formait une masse peu ragoûtante. On en a supprimé une partie en remontant un peu la draperie blanche, et il est encore possible, par la différence du ton, de constater cette modification. » Ce repeint existait toujours en 1963 quand le tableau fut examiné en laboratoire. La restauration de 1966 permit d'enlever cet ajout censé corriger une erreur du peintre et de retrouver l'aspect original du tableau avec une déesse normalement constituée.

Le maniérisme

Le terme de maniérisme apparaît pour la première fois chez l'historien Luigi Lanzi (1792) pour désigner le style qui règne dans la peinture italienne pendant la période s'étendant du sac de Rome (1527) à l'avènement des Carrache aux environs de 1600. L'adjectif « maniériste » est plus ancien et se rencontre d'abord chez un Français, Fréart de Chambray (1662). Ces deux termes dérivent du mot italien *maniera* (la « manière », le « style »). L'emploi de ces deux termes est alors nettement lié à une interprétation entièrement négative du style de cette époque perçu comme une exagération stylistique s'effectuant au détriment de l'imitation de la nature. Une réhabilitation progressive du maniérisme s'amorce au XIX^e et surtout au XX^e siècle.

Le maniérisme est né à Rome à la suite d'événements qui ébranlèrent profondément les esprits : la Réforme protestante à partir de 1517, le Sac de Rome par les troupes de Charles Quint en 1527. Ce style expressif rompt avec les règles classiques de la Renaissance : l'harmonie, l'équilibre, la cohérence spatiale, le beau platonicien. Il se développe tout d'abord en Italie sous l'influence de Michel-Ange avant de s'étendre à toute l'Europe à partir de 1530.

Afin de rendre compte de toutes les ramifications que connut le maniérisme jusqu'au début du XVII^e siècle, on parle aujourd'hui de maniérismes au pluriel : maniérisme italien, espagnol, nordique, écoles de Prague, Fontainebleau et Utrecht. Ils partagent cependant des caractéristiques communes :

- **Techniques et supports** : ce sont les mêmes qu'à la Renaissance : fresques, huiles sur toile ou sur bois. Les œuvres peuvent être de grande taille (décorations d'églises ou de palais) ou de plus petits formats (portraits).
- **Thèmes** : thèmes religieux liés aux commandes destinées à des églises. Sujets mythologiques et allégoriques, emblèmes. Portraits dont le développement est lié à l'essor de la culture de cour.
- **Composition, dessin, couleur, touche** : le traitement formel de l'image doit déconcerter le regard, créer un choc visuel. Les artistes compliquent leurs compositions, déforment les anatomies, utilisent des couleurs agressives, des contrastes violents de lumière ou de couleurs. Les procédés sont nombreux et varient d'un artiste à l'autre : opposition d'une grande silhouette au premier plan et d'une beaucoup plus petite à l'arrière ; corps entremêlés au point qu'on a du mal à les distinguer les uns des autres ; décentrement de la composition souvent désordonnée et encombrée ; lumière froide et parfois fantastique exaltant les accords colorés grinçants ; stylisation précieuse des détails (tresses, boucles de cheveux, accessoires orfévres, belles matières, cadre architectural compliqué). Au centre de l'œuvre, le corps humain subit de nombreuses déformations et stylisations caractéristiques : corps étrangement étirés, désarticulés, transformés en une succession de courbes sinueuses (ligne serpentine) ou bien musclés à l'excès ; poses compliquées (hanchement ou cambure exagérés) ; mouvements voluptueux et sensuels ou au contraire violents, frénétiques et terribles.

Sources : *Les Mouvements dans la peinture*, Larousse, 1999 et Nadeije Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture, dans l'intimité des œuvres*, Larousse, 2002

L'Académie de Haarlem ou le maniérisme haarlémois

C'est avec les écoles de Prague, Fontainebleau et Utrecht l'un des principaux centres du maniérisme européen.

Cornelis van Haarlem, le peintre, poète et théoricien de l'art Karel van Mander (1548-1606) et le graveur Hendrick Goltzius (1558-1617) constituent l'Académie de Haarlem à partir de 1584 sous l'influence du peintre anversois Bartholomeus Spranger qui résida en Italie entre 1573 et 1577 et contribua à acclimater le maniérisme italien au nord des Alpes notamment grâce aux gravures de Goltzius qui assurèrent la diffusion de son œuvre. Il ne s'agit pas d'une académie au sens institutionnel du terme mais plutôt d'un cercle d'artistes unis par une communauté d'esprit. Ils voulaient représenter le corps dans sa réalité volumétrique la plus parfaite. L'étude du nu d'après le vivant et une parfaite maîtrise du dessin devaient donner une apparence de naturel à la représentation de la figure humaine mais un naturel idéalisé, c'est-à-dire vu à travers le prisme des antiques. Il s'agissait avant tout d'une recherche passionnée de la beauté humaine à partir des modèles proposés par la statuaire antique et les maîtres italiens, au premier rang desquels figurait Michel-Ange dont le rôle fut déterminant pour le développement du maniérisme.

À la fin des années 1580, Cornelis adopte les poses contorsionnées et les musculatures en volume des tableaux de Spranger gravés par Goltzius, inversement le graveur copie les tableaux de Cornelis. Les nus de dos figurant au premier plan, presque systématiques dans ses œuvres de cette époque, rappellent à la fois les contorsions maniéristes des tableaux de Spranger mais aussi certains antiques et des figures allégoriques en vogue dans les tableaux italiens. Ils se présentent sous des angles et des postures divers afin de donner vie à un corps humain structuré selon des canons académiques de beauté idéale. Chaque muscle et chaque aspérité sont rendus avec un aspect concret et leur facture vise à reproduire fidèlement le corps humain. À ces motifs antiques traités dans un style maniériste, Cornelis mêle des éléments propres à l'art pictural néerlandais : une conception de la lumière comme ambiance globalisante de la scène représentée et une minutie et une précision remarquables dans le rendu de la musculature masculine. Le rendu minutieux et palpable des muscles et de leur entrelacement sous la peau participe à créer un effet de présence et une impression de « corps en action » qui donne vie à la composition et vise à célébrer la puissance héroïque et la beauté idéale du corps humain.

POUR UN DIALOGUE ENTRE LES ŒUVRES

Du même artiste

Dans d'autres musées



- ***Vénus et Adonis***, 1619, Baltimore, The Baltimore Museum of Art
C'est, parmi les huit tableaux consacrés par Cornelis van Haarlem au mythe de Vénus et Adonis, le plus proche du tableau de Caen. Sur fond de paysage, le couple est assis derrière une table servie et couverte de fruits, véritable morceau de nature morte en soi. Le chien tenu par Adonis ressemble à celui du tableau de Caen de même que la coiffure de Vénus.



- ***Les Compagnons de Cadmus dévorés par un dragon***, 1588, Londres, National Gallery



- ***Le Baptême du Christ***, 1588, Paris, musée du Louvre



- ***La Chute de Lucifer***, vers 1588, Copenhague, Statens Museum for Kunst



- ***Le Massacre des innocents***, 1591, Haarlem, Frans Hals Museum

- ***Bethsabée***, 1594, Amsterdam, Rijksmuseum



- ***L'Humanité avant le Déluge***, 1615, musée des Augustins, Toulouse

Sur le même thème

Au musée des Beaux-Arts de Caen

- **Frans II Francken** (1581-1642), *Les Esclaves des fureurs de l'amour ou Triomphe de l'amour*, après 1627 [salle Ecoles du Nord XVI^e-XVII^e siècles]



Ce tableau évoque la mort d'Adonis dans le coin en bas à droite. Son visage cadavérique et les obliques qui désarticulent son corps (bras, torse, cuisse, jambes), en font une figure de martyr. Agenouillée près de lui, Vénus est en pleurs accompagnée des cygnes qui la ramèneront sur leurs ailes à Chypre. La séparation entre les deux amants est matérialisée par l'horizontalité du corps d'Adonis gisant et la verticale que dessine Vénus agenouillée. Le tableau diffère de la version d'Ovide car il ne présente aucun signe de deuil réparateur, ce qui est à relier au but moralisateur du peintre, exprimé dans le titre de son tableau. Vénus et Adonis, au même titre que les autres épisodes évoqués, constituent un contre-exemple : voilà ce qui arrive à qui cède aux fureurs de l'amour !

- **Nicolas Poussin** (1594-1665), *Vénus pleurant Adonis*, 1627 [salle France XVII^e siècle]

Ainsi que Vénus le pressentait, Adonis a trouvé la mort à la chasse. En versant le nectar, la déesse métamorphose le sang de son amant en anémone, lui permettant un renouveau perpétuel à chaque printemps.

On observera les positions d'Adonis et de Vénus dont les corps forment un triangle qui signifie leur union ; l'inscription de la déesse dans un cercle dessiné par ses fesses, son dos, sa tête penchée et le nectar qui coule, cercle qui dessine le repli de Vénus sur la figure d'Adonis et signale son recueillement, signifié aussi par la position rituelle du genou à terre ; les couleurs froides d'Adonis qui contrastent avec les couleurs chaudes du reste du tableau ; la lance et le cor de chasse à terre ; le char de Vénus ; le fleuve personnifié et endormi ; Cupidon agenouillé près de la tête d'Adonis ; les anémones qui apparaissent.



La composition du tableau met en valeur les horizontales, c'est-à-dire la terre où sera enseveli Adonis, séparé de la vie comme le montrent bien les couleurs : il est seul peint avec des couleurs froides (blanc, bleu outremer), mais il est en même temps enveloppé par les couleurs chaudes du décor : le rouge sombre, orangé, doré, du soleil couchant qui colore tout le paysage et fait écho aux drapés rouges, sur le char et sous Adonis, comme si le tableau donnait à voir la terre et le sang réchauffant le corps d'Adonis. D'autre part, les anémones qui ressemblent à des bulles d'un bleu transparent, léger, comme celui du ciel, évoquent le sens étymologique du nom de la fleur : le souffle, du vent ou de l'âme. Poussin retranscrit ici l'atmosphère recueillie des *pieta* et on notera que les cygnes, présents chez Ovide et Frans II Francken, ont été remplacés par les colombes dont la tradition chrétienne fait des symboles de l'Esprit Saint. Dans ce tableau classique, le mythe antique est ici le medium d'un message spirituel : l'espérance chrétienne de la résurrection.

ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles. Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.

Dans d'autres musées



- Titien, *Vénus et Adonis*, vers 1553-1554, Madrid, Musée du Prado

- Véronèse, *Vénus et Adonis*, 1562, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen



- Véronèse, *Vénus et Adonis*, 1580, Madrid, Musée du Prado

- Bartholomeus Spranger, *Vénus et Adonis*, 1585-1590, Amsterdam, Rijksmuseum



- Hendrick Goltzius, *Vénus et Adonis*, 1614, Munich, Alte Pinakothek

- Laurent de La Hyre, *Adonis mort*, vers 1624-1628, Paris, musée du Louvre



- Abraham Bloemaert, *Vénus et Adonis*, 1632, Copenhague, Statens Museum for Kunst

BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

Les œuvres précédées de * sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen.

- Caroline Joubert, **L'œuvre en question n°2 : Vénus et Adonis de Cornelis van Haarlem*, musée des Beaux-Arts de Caen, 2006
- Karel Van Mander, *Le livre des peintres. Vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, Paris, Les Belles Lettres, 2002
- *Le Triomphe du maniérisme européen. De Michel-Ange au Greco*, catalogue d'exposition, Amsterdam, 1955
- *La Crise de la Renaissance, 1520-1600*, André Chastel, Skira, Genève, 1968
- Thomas Dacosta Kaufmann, *L'art flamand et hollandais, Belgique et Pays-Bas 1520-1914*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2002
- Article « maniérisme », Dictionnaire de la peinture, Larousse : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/maniérisme/153304>
- Article « Sur une interprétation néerlandaise du maniérisme par Cornelis Cornelisz. Van Haarlem : Le nu masculin de dos ou comment créer une interaction avec l'œil du regardeur... » : <http://mediciportraitofcostume.blogspot.fr/2010/03/sur-une-interpretation-neerlandaise-du.html>
- Texte source : Ovide, *Métamorphoses*, Livre X, texte latin et traduction nouvelle annotée par Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet (2008) : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met10/M10-519-739.htm>

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château
02 31 30 47 70

HORAIRES D'OUVERTURE

Du 1^{er} septembre au 30 juin

Du mardi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

Du 1^{er} juillet au 31 août

Du lundi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

SERVICE DES RESERVATIONS GROUPE

Par téléphone du lundi au vendredi de 9 h à 12 h et de 14 h à 16 h au 02 31 30 40 85
Formulaire de pré-réservation à remplir en ligne : <http://mba.caen.fr>
Par mail : mba.groupes@caen.fr

À NOTER !

Documents pédagogiques et informations complémentaires sur le site du musée
<http://mba.caen.fr>