

IMAGES ET MÉDITATION
AU XVII^E SIÈCLE

Derniers ouvrages parus :

Série standard

- Sophie CASSAGNES-BROUQUET, *Louis XI ou le mécénat bien tempéré*, 2007, 272 p.
- Alain BONNET, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*, 2007, 216 p.
- Céline FRÉMAUX (dir.), *Architecture religieuse au XX^e siècle. Quel patrimoine ?*, 2007, 248 p.
- Jean GRIBENSKI, Véronique MEYER et Solange VERNOIS (dir.), *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII^e-XX^e siècles)*, 2007, 312 p.
- Véronique LONG, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago (1879-1940)*, 2007, 248 p.
- Taline TER MINASSIAN, *Erevan, la construction d'une capitale à l'époque soviétique*, 2007, 270 p.
- Roberta PANZANELLI et Monica PRETI-HAMARD (dir.), *La circulation des œuvres d'art. The Circulation of Works of Art in the Revolutionary Era, 1789-1848*, 2007, 368 p.
- Isabelle ISNARD, *L'abbatiale de la Trinité de Vendôme*, 2007, 332 p.
- Véronique DALMASSO, *L'image du corps dans la peinture toscane (v. 1300-v. 1450)*, 2007, 308 p.
- Gilles BIENVENU et Géraldine TEXIER-RIDEAU (dir.), *Autour de la ville de Napoléon. Colloque de La Roche-sur-Yon*, 2006, 320 p.
- Jean-Yves ANDRIEUX, Fabienne CHEVALLIER et Anja KERVANTO NEVANLINNA (dir.), *Idée nationale et architecture en Europe, 1860-1919. Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, 2006, 336 p.
- Nolwenn RANNOU, *Joseph Bigot (1807-1894). Architecte et restaurateur*, 2006, 376 p.
- Alain BONNET, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, 2006, 376 p.
- Jocelyne LE BŒUF, *Jacques Viénot (1893-1959). Pionnier de l'esthétique industrielle en France*, 2006, 192 p.

Série grand format

- Isabelle RICHEFORT, *Adam-François Van der Meulen. Peintre flamand au service de Louis XIV*, 2004, 316 p.
- Alexis MERLE DU BOURG, *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France, 1640-1715*, 2004, 374 p.
- Gauthier AUBERT, *Le président de Robien. Gentilhomme et savant dans la Bretagne des Lumières*, 2001, 398 p.

Frédéric COUSINIÉ



IMAGES ET MÉDITATION
AU XVII^E SIÈCLE



Collection « Art & Société »
PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES

Remerciements

Ce travail a été présenté, sous différents états, au cours de divers séminaires, journées d'études et colloques à Paris, Madrid, Louvain, Atlanta, Toulouse et Lille : je remercie très chaleureusement tous ceux qui m'ont incité à écrire ou réviser ces pages et en particulier Pierre-Antoine Fabre, Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni-Bruslé, Anne Le Pas de Sécheval, Cécile Vincent-Cassy et Felipe Pereda, Alain Tapié et Patrick Michel, Walter Melion, Régis Michel et Geneviève Morel, Pascal Julien. Une version antérieure a constituée la base du mémoire présenté au titre de l'Habilitation à diriger des recherches soutenue en décembre 2006 à l'Université de Provence. Que les membres du jury reçoivent ici l'expression de toute ma reconnaissance pour leur observations et critiques précieuses : Giovanni Careri, Pierre-Antoine Fabre, François Lecercle, Véronique Meyer, Olivier Bonfait, Régis Bertrand et Victor Stoichita. Mes remerciements vont encore à Jean-Marc Poinot qui m'a accueilli au sein de l'INHA entre 2004 et 2007 lorsque ce texte a été rédigé, ainsi qu'à ma mère, Catherine, pour sa relecture affectueuse, à mon épouse, Amalia, pour son constant intérêt, et à mes enfants, Artémis et Phèdre, pour leur légitime scepticisme.

© *PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES*

Campus de la Harpe

2, rue du doyen Denis-Leroy - 35044 Rennes Cedex

www.pur-editions.fr

Mise en page : Laurence CADET pour le compte des PUR

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2008

ISBN : 978-2-7535-0514-8

ISSN : 1272-1603

« Mais peut-être y a-t-il à chaque époque, en chaque société et en chaque culture, un petit groupe d'auteurs qui s'efforcent de penser ce qui est en train de devenir impensable. Même si, probablement, arrivés au terme de leur effort, ils ne pourront pas réussir à penser cet impensable, sinon en le représentant comme un inconnaisable ».

Mino Bergamo, *L'anatomie de l'âme. De François de Sales à Fénelon*, traduit de l'italien par M. Bonneval, Grenoble, Jérôme Million, 1994 (1991), p. 199.

« La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon un moyen et même, autant qu'un moyen, un obstacle; ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent ».

Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard/Tel, 1943-1954, p. 25.

Vers une lecture spirituelle de l'image : La Descente du Saint-Esprit *de Charles Le Brun (1657)*

Lorsque s'est accomplie la Pentecôte, ils étaient tous réunis dans le même endroit quand, provenant du ciel, un bruit soudain, semblable au passage d'un vent violent, a envahi la maison où ils se trouvaient. Ils ont vu des sortes de langues de feu se répartir et se poser sur chacun d'entre eux. Tous, à ce moment, comblés du Souffle saint, ont parlé selon ce que le Souffle leur donnait à dire, dans des langues étrangères.

Actes des Apôtres, I, 2 (traduction de P. Monnier et D. Marguerat, Bayard, 2001).

Le ravissement ou extase peut faire paraître le corps renversé en arrière, les bras élevés, les mains ouvertes et toute l'action marquera un transport de joie.

Charles Le Brun, Traité des Passions.

Les images religieuses se prêtent, en raison de la multiplicité de leurs statuts et de leurs situations, à des pratiques relativement hétérogènes que l'historien de l'art a parfois du mal à appréhender dans leur complexité. Si l'on en croit le discours catholique traditionnel sur les images, tel qu'il est par exemple reformulé à la fin du XVI^e siècle par l'évêque de Chartres Nicolas de Thou, elles servaient pour « aornier » la « maison de Dieu & d'oraison dédiées peculièrement (*sic*) à son service, pour l'y reconnoistre, entendre sa volonté, y acquiescer, & faire tous exercice de piété, & religion ». Elles étaient utiles encore au « simple peuple » pour apprendre « par cest object, les histoires de la sainte Escriture, & plus facilement les imprime en l'esprit par la veüe », mais elles étaient aussi nécessaires aux « doctes mesmes [qui] sont quelques fois excitez par telles representations, & portraits à la contemplation des choses divines ». Les images permettaient également de « nous provoquer à venerer la memoire des Saints » et de « nous conformer à leur vie », et elles servaient enfin « à recourir à l'ayde des Saints; afin que par leurs prieres, & intercession, Dieu nous soit propice és maux qui par trop nous travaillent, & face participer à leurs bien-faits¹ ». Parmi toutes ces « fonctions » possibles des images, leur utilité pour les « doctes » paraît alors assez secondaire et guère compréhensible. Qu'est-ce en effet que cette « contemplation des choses divines » qui seraient ainsi accessibles aux mortels? Dans quelle mesure les représentations et autres « portraits » sont-ils susceptibles d'« exciter » certains dévots à

cette contemplation? Quelle est la place et quel est ce « pouvoir » étonnant qui seraient ainsi accordés aux images au sein de ces pratiques spirituelles?

DE LA THÉORIE DE L'ART À LA LITTÉRATURE SPIRITUELLE

■ Les discours sur la peinture du XVII^e siècle ne nous permettent guère de répondre à ces questions. En France, on sait que l'histoire et la théorie de l'art se sont tardivement constituées sur le modèle italien, ne pénétrant qu'après le milieu du siècle dans les bibliothèques des artistes ou de « l'honnête homme ». De tels ouvrages étaient destinés à régler les pratiques artistiques et, plus encore, à donner les éléments historiques, le vocabulaire critique et les bases théoriques permettant de formuler appréciations et jugements. Attachés avant tout aux modèles historico-biographiques, poétiques et rhétoriques italiens, les textes sur la peinture de Fréart de Chambray, Bosse, Félibien, Dufresnoy, de Piles ou des artistes académiciens, ne sont en général guère attentifs aux implications religieuses et dévotionnelles des images. Cette situation s'explique non pas en raison du caractère marginal de telles implications mais, bien au contraire, du fait de leur prééminence et de leur évidence pour tout chrétien dans le cas d'une production d'images orientée alors, pour l'essentiel, vers le domaine religieux. J'ai ainsi pu démontrer, dans un travail antérieur, comment la littérature artistique du XVII^e siècle français reprend bien certains des lieux communs présents dans les théories catholiques des images alors diffusées par la littérature de controverse. Loin de représenter nécessairement, à mon sens, une évolution et un « progrès » vers une autonomisation croissante et une « laïcisation » du discours artistique, on constate, sous une forme certes discrète, allusive et fragmentaire, que d'identiques « fonctions » sont attribuées aux images, qu'une sémiotique semblable est partagée par tous, qu'une même valeur paradigmatique est attribuée à l'image et à ses créateurs par la théologie et le discours artistique². S'agissant des usages dévotionnels des représentations auxquels fait allusion Nicolas de Thou, rares sont les témoignages attestant dans la littérature artistique de ce type de pratiques pourtant communes. Roger de Piles ou, avant lui, Giovan Pietro Bellori en Italie et André Félibien dans ses célèbres *Entretiens*, ne manquent pas cependant de faire allusion à la capacité de la peinture à « élever en milles façons le cœur des Fidèles à l'Amour divin », ou encore, « par divers degrez », à la « Beauté souveraine » de Dieu³, ce qui correspond bien à l'expérience décrite par l'évêque de Chartres. Certaines œuvres se prêtaient d'ailleurs de façon explicite à de tels usages dévotionnels : les tableaux d'un Laurent de La Hyre, peintre proche des capucins, étaient alors appréciés pour leur capacité à « augmenter » la dévotion et il en était de même des ouvrages d'un peintre dévot comme Simon François ou d'artistes à la production essentiellement religieuse comme Simon Vouet et, plus encore, Philippe de Champaigne. On sait en particulier que le tableau des *Pèlerins d'Emmaüs* de ce dernier artiste aurait inspiré à Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran, une méditation ayant pour « sujet » l'union du Christ et de ses deux disciples que le janséniste rapprochait de sa propre et étroite union avec Philippe de Champaigne et son neveu Jean-Baptiste, également peintre. Ces indications restent cependant bien générales et ne sauraient nous dire de quelle nature était cette « méditation » et par quels moyens ou quels « pouvoirs » particuliers un tableau pouvait bien amener un fidèle à « s'élever » effectivement vers la « contemplation » de Dieu. De telles formules sont-elles de simples métaphores renvoyant à une vague dévotion non formulable, ou témoignent-elles de pratiques précises et structurées mais qui nous seraient, par leur caractère implicite, inaccessibles?

Une œuvre au moins fait cependant exception au sein de cette littérature artistique : il s'agit de la *Descente du Saint-Esprit* de Charles Le Brun (*ill. 1*), son « chef-d'œuvre », disait-on alors, peint en 1657 pour l'autel de la chapelle du Séminaire de Saint-Sulpice à



Ill. 1
Charles
Le Brun,
Descente du
Saint Esprit,
1657, Paris,
musée du
Louvre.

Paris, et aujourd'hui conservé au Louvre. Le tableau, qui s'était substitué à une œuvre antérieure commandée à Eustache Le Sueur suite à une vision du commanditaire (*La Présentation au Temple*, 1652, Marseille, musée des beaux-arts⁴), a suscité les commentaires attentifs du biographe et disciple de l'artiste, Claude Nivelon⁵. Or ce texte nous permet de saisir avec une rare précision quel usage dévotionnel pouvait impliquer une telle œuvre. Dans sa description, Claude Nivelon insiste longuement sur le souci de la « vérité de l'histoire » de la part d'un artiste qui a su respecter la séparation des hommes et des femmes à laquelle fait référence « l'ancienne Loi ». Il décrit les différents acteurs de la scène – la Vierge, la Madeleine et sainte Anne, les Apôtres –, en soulignant la justesse de leurs expressions et de leurs attitudes. Il évoque l'architecture ionique du Cénacle qui, selon la théorie des modes et des ordres alors reçue, sert de cadre idoine à ce mystère féminin, et il insiste encore sur le remarquable traitement de la lumière naturelle et surnaturelle par un artiste qui se fera plus tard le défenseur farouche des privilèges du dessin. Dans cette lecture de l'œuvre de Le Brun on retrouverait sans peine certaines

des principales catégories qui organisent alors, par le biais de la nouvelle littérature artistique et de l'enseignement académique, aussi bien la production picturale que sa réception critique : respect affiché, surtout en matière religieuse, des sources scripturales d'où procède l'*inventio* du peintre et dont résulte la juste *dispositio* des figures, souci de la convenance ou du *decorum*, maîtrise des « Passions » où l'on pourrait reconnaître, proche du modèle que constituait pour Le Brun la célèbre *Transfiguration* de Raphaël, les divers degrés de « l'admiration », de « l'étonnement », de la « vénération » voire de la « crainte » qu'illustrera quelques années plus tard l'artiste. Le Brun, directeur de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, théoricien et illustrateur du fameux traité sur *L'Expression des passions* et auteur de plusieurs érudites conférences académiques, ne pouvait dans cette œuvre qu'être à la hauteur de ses propres exigences et de son statut éminent. Le tableau ainsi célébré sera un modèle pour les artistes des générations suivantes qui, tels Jouvenet (Versailles), Nicolas de Plattenmontagne (le tableau du musée de Libourne qui lui est attribué) ou Restout (Saint-Denis), en reprendront certains éléments.

De telles catégories pourraient suffire à l'analyse et à la compréhension de ce type d'œuvres religieuses et, de fait, elles ont été privilégiées aussi bien par la littérature artistique du XVII^e siècle que par l'histoire de l'art. Le texte de Nivelon, remarquable pour son attention constante aux implications « mystiques » des tableaux religieux de Le Brun, se poursuit cependant par un précieux passage où il témoigne de la « réception » qui a été réservée à cette œuvre par son commanditaire, l'éminent Jean-Jacques Olier (1609-1657), curé de Saint-Sulpice, fondateur de la Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice et de son Séminaire où devait être déposé le tableau⁶. Quasi mourant, Olier espérait voir l'achèvement de cette œuvre qui lui fut enfin découverte :

[III] entra insensiblement dans le sujet en le voyant comme un des spectateurs ou assistants, et presque semblable aux apôtres qui y furent illuminés et enflammés du feu céleste, son âme fut saisie d'une joie spirituelle que l'on remarqua par le silence que l'admiration lui fit observer quelque temps. Enfin il le rompit en étendant ses bras vers l'objet qui le tenait en suspension, proférant ces mots en regardant fixement la Vierge : « Hélas, si on la peint ici bas dans une aussi parfaite beauté, que n'est-ce point dans le Ciel ! » Il tomba au même temps dans une faiblesse qui se peut nommer extase effective, puisqu'une si belle cause, transportant son âme hors d'elle-même, fit une suspension générale et assez grande de tous ses esprits pour lui causer le plus doux et le plus heureux moment, passant en même temps de cette vie mortelle à la béatitude. Cela arriva en 1657 en la personne de Messire Jean-Jacques Olier⁷.

L'expérience particulière d'Olier, quelque peu surprenante lorsque l'on se trouve aujourd'hui face au tableau du Louvre, est en réalité loin d'être inédite. Elle correspond même à l'un des lieux communs de l'expérience extatique, la Pentecôte, événement « sublime » (*sublimis*, élevé) s'il en est, étant particulièrement propre à susciter transports, élévations et ravissements. Olier avait déjà bénéficié de « grâces » exceptionnelles en 1636, le jour même de la Pentecôte : « À l'heure même j'éprouvai un assaut si violent, que, ne pouvant le soutenir, je fus obligé de me jeter par terre, et là je ne pouvais que prononcer ces mots : *Amour, amour, amour, je meurs, je ne puis soutenir cette flamme*⁸. » Un tel récit évoquerait encore, pour citer ce seul autre exemple important pour la spiritualité française, celui de saint Philippe Neri. Le fondateur romain de la congrégation de l'Oratoire a bénéficié de visions et autres révélations célestes, dont celle dont il fut gratifié *devant*, là aussi, un tableau – la fameuse *Visitation* (1586) de Federico Barocci (Rome, Chiesa Nuova) – vision miraculeuse qu'évoquera plus tard le célèbre tableau du Guide (*Saint Philippe Neri en extase*, 1614, Rome, Chiesa Nuova). Comme dans l'expérience

d'Olier, le saint romain avait lui aussi reçu la grâce divine, en 1544, sous la forme d'un globe de feu, écho du « foudre » jupitérien ou du « feu » du Saint Esprit, qui entra dans sa poitrine en lui brisant deux côtes, et cela à nouveau le jour de la Pentecôte. Dans le cas d'Olier, l'expérience de 1657, moins brutale en ses effets de somatisation, a cette fois la particularité de se dérouler non plus le jour de la Pentecôte mais *face* au tableau la représentant.

À l'évidence, si l'on considère attentivement le récit de Nivelon, nous sommes ici dans de toutes autres catégories discursives que celles auxquelles nous a habitué l'histoire de l'art : non plus les principes académiques qui régissent la littérature artistique en voie de constitution, mais les valeurs religieuses et les usages dévotionnels attendus d'un ecclésiastique confronté à une représentation religieuse. De ce mode de relation si particulier et pour nous encore quelque peu énigmatique témoigne le vocabulaire employé par Nivelon : « joie spirituelle », « admiration », « silence », « extase », « suspension ». Ces termes ne sont pas des formules quelconques destinées à évoquer un indéfini sentiment artistique et/ou religieux. Au contraire, et nous y reviendrons plus longuement au cours de ce livre, ils renvoient à des expériences spirituelles bien précises et abondamment théorisées par la théologie mystique, que la « théologie muette » du tableau – l'expression, à propos du *Ravissement de Saint Paul* de Poussin, est de Le Brun – était apte sans doute à traduire et plus encore à susciter chez le dévot⁹. La *joie spirituelle* née ici de la contemplation du tableau est ainsi, par opposition à la « joie frivole » attachée aux images matérielles, celle qui résulte notamment de la « dévotion substantielle » liée à la production « d'actes d'affections » par le fidèle en oraison. Elle caractérise même très précisément, pour l'auteur du *Traité des passions*, le sentiment extatique et correspond à l'état de quasi ébriété qu'aurait occasionné le don de l'Esprit Saint aux Apôtres, ébriété que la tradition religieuse rapproche de l'ultime degré de la contemplation mystique¹⁰. L'*admiration*, qui est bien sûr admiration du chef-d'œuvre de Le Brun, est aussi, lors de l'expérience mystique contemplative, cette « espèce de crainte » devant une chose qui « excède la puissance de l'âme » et qui suscite le désir de louer et de servir la divinité. Le *silence* d'Olier n'est pas seulement et, là encore, le silence de la surprise et de l'admiration devant le tableau de l'artiste et la beauté de la Vierge. Il est aussi le silence qui caractérise l'une des étapes ultimes de l'oraison, l'oraison « extraordinaire » ou « surnaturelle » des esprits contemplatifs, dite encore oraison de « quiétude » ou, justement, « de silence », qui précède « l'oraison unitive » où l'âme du fidèle s'associe « amoureusement » à la divinité. L'*extase* qu'atteint Olier est liée à l'un des quatre degrés de la contemplation alors distingués par les théologiens. À cette étape, le fidèle en oraison qui non seulement s'est détaché des images matérielles mais a réussi de plus à éliminer pensées, souvenirs et images propres, peut recevoir alors, par la voie de l'imagination, les « impressions », « lumières » et « connaissances » que lui communique Dieu. C'est l'état, propre à la contemplation dite « passive » caractérisée par une forme de « désinvestissement » à l'égard du monde extérieur, qui est atteint par Olier dans son expérience : cette « élévation de l'esprit » vers Dieu ou en Dieu (c'est la définition même de l'extase), résulte non pas de la seule grâce ordinaire mais d'un « don spécial » de Dieu, de « l'infusion » de « lumières extraordinaires » et de l'action du Saint-Esprit. La *suspension* évoquée enfin par Nivelon est tout d'abord la suspension de l'esprit devant le tableau : « l'objet qui le tenait en suspension ». Mais elle devient presque immédiatement celle du regard ou de la « simple vue » mystique de la divinité, conçue comme « une appréhension sans discours », une « pause attentive » où les « puissances » intérieures (volonté, entendement, mémoire) ne sont plus actives. Cette suspension est alors caractérisée comme une absorption intérieure du regard du fidèle dans la seule vision de Dieu, état qui évoquerait pour nous

une forme « d'expansion narcissique » du sujet. Elle est alors comparée, dans certains textes, au type de regard qu'un spectateur porterait sur un tableau « admirable », ce qu'était l'œuvre de Le Brun pour son commanditaire. Comme le montrent les usages ambivalents de ce vocabulaire, l'expérience mystique, loin de s'opposer à l'expérience esthétique, s'articule ainsi étroitement à elle et, d'une certaine façon, *l'accomplit*. La théorie artistique, en tant que réflexion et dégagement des principes et des règles de la pratique artistique, rejoindrait ainsi le sens le plus authentique de la *theôria* en tant que, justement, action de voir, d'observer, d'examiner et, au-delà encore, de *contempler* en *s'unissant* à l'objet de sa contemplation.

LES POUVOIRS ANAGOGIQUES DE L'IMAGE

■ L'intérêt du récit de Nivelon est bien de témoigner de l'usage possible et légitime, à propos d'une œuvre « d'art », des catégories et d'un vocabulaire essentiellement *spirituels*. Ce texte est aussi important en ce sens qu'il témoigne très concrètement des modalités effectives du rapport d'un chrétien, certes exceptionnel, à une image. L'efficacité dévotionnelle de cette œuvre est optimale puisque ce qu'est censé pouvoir faciliter la peinture religieuse dans son usage le plus éminent, à savoir la relation au divin ou, en d'autres termes, l'atteinte des « prototypes » célestes *via* la médiation et la traversée (*translatio*) des images, est parfaitement réalisé dans cette scène, et cela sous une double forme. On constate en effet que le tableau rend visible la divinité en son apparition (le Saint-Esprit, troisième personne de la Trinité), *source* miraculeuse des dons et des grâces. Il visualise encore la *relation* même qui l'unit intimement à la Vierge et aux Apôtres, par la lumière, par les langues de feu et enfin par le « souffle » divin qui semble soulever les corps. Or ce que *représente* la peinture, c'est-à-dire ce rapport privilégié entre la divinité et les Apôtres par communication (« descente », *adventus, parousia*) et don de l'Esprit (*pneuma*) lors de la Pentecôte, assimilable à « l'événement » originel (M. de Certeau) de l'expérience mystique¹¹, est également et à nouveau reproduit, *réitéré*, lors même de la *relation contemplative* établie entre la peinture et Jean-Jacques Olier : le tableau, en tant que dispositif d'énonciation, vaut dès lors comme événement *second* instaurateur d'effets pragmatiques sur le sujet spectateur. Olier est loin en effet de ce rapport extérieur et distancié qui deviendra caractéristique de la « relation esthétique » à l'objet d'art ou en tout cas de l'idée, tardive et réductrice, que nous en avons. Simple spectateur extérieur du tableau, on voit qu'il « entre » tout d'abord dans « le sujet » en s'identifiant, semble-t-il, à l'un des « spectateurs ou assistants », occupant une place interne bien que secondaire au sein de la composition. Il s'identifie ensuite aux personnages principaux de la scène, les Apôtres, dont il approche – « presque semblable » –, l'état de saisissement et de réception de la grâce avant d'atteindre lui-même ce que Nivelon désigne comme « l'extase effective ».

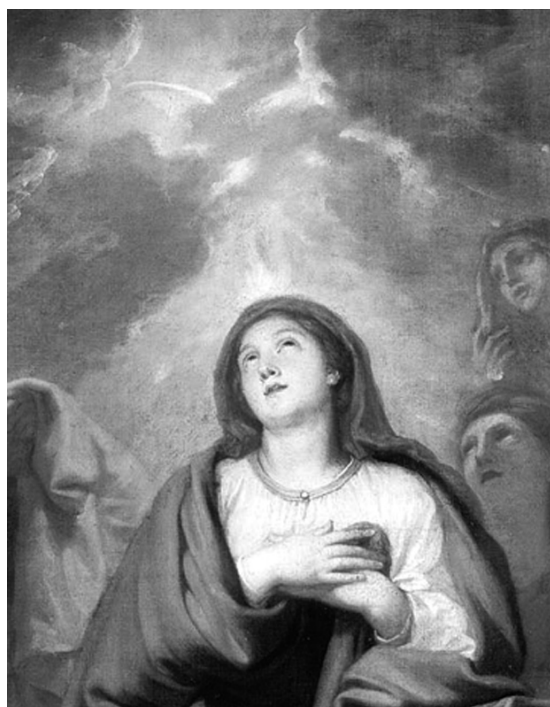
L'expérience propre à Olier se décompose désormais en deux séquences. Dans un premier temps, Olier paraît brièvement établir une relation à la divinité par sa *propre* action contemplative. La « beauté », dont nous avons vu l'importance pour Félibien (l'accès à la « Beauté souveraine » de Dieu) ou, en Italie, pour Bellori dont nous connaissons l'importance pour la théorie artistique française (l'Idée du beau, contemplée « à l'égal d'un chose divine », supposée pouvoir « ravir d'extase » les « esprits élevés¹² »), joue ici à nouveau un rôle déterminant, presque platonicien. La Vierge conçue par Olier et la tradition catholique comme « image la plus parfaite de Jésus, tableau vivant, chef-d'œuvre de l'Esprit saint¹³ », est dotée d'une beauté « extraordinaire » nous dit Nivelon, qui *résulte* de cette miraculeuse « influxion de grâce » procédant de Dieu et qui vient de la toucher. C'est cette beauté qu'a tentée d'approcher le propre « chef-d'œuvre » du peintre¹⁴ (*Ill. 1a*). Et c'est elle, admirée par les Apôtres comme par Olier (« en regardant

fixement la Vierge »), qui donne au dévot l'occasion de tenter de concevoir la beauté suréminente qui est celle de la Vierge céleste et de se *transporter* ainsi, en imagination, dans l'au-delà.

Dans un second temps seulement, et tout comme les Apôtres, le dévot en contemplation est ensuite lui-même effectivement « saisi » par l'effet de l'action divine du Saint-Esprit. Ce ne sont pas seulement les vertus (les trois vertus théologiques) et les dons usuels (les sept dons de sagesse, intelligence, science, etc.) qui lui sont communiqués, mais ce que l'on désignait comme « l'impulsion » ou la « motion du Saint-Esprit » qui, en tant qu'expérience avant tout de l'amour divin, transporte l'âme hors d'elle-même (*ek-stasis*) dans l'état extraordinaire qu'évoque Nivelon¹⁵. Au risque d'abuser de notions quelque peu absconses, on dira qu'au mouvement vers Dieu du fidèle, celui-ci étant conçu comme premier « principe effectif de l'oraison » devant initialement engager une « contemplation active et acquise », répond, en retour, la propre action divine, « second principe effectif » suscitant une contemplation « passive et infuse ». C'est cette dernière et déterminante action qui permet d'atteindre une forme de « communion spirituelle » voire d'union mystique, ce que désignait alors le terme de *transitus*, en tant que passage du « sommet » de l'esprit du dévot à Dieu¹⁶.

Le tableau de Le Brun est donc bien l'occasion d'une mise en œuvre de cette « élévation » de l'esprit du fidèle qu'évoquait Félibien, de Thou ou le biographe même du peintre. Or cette opération surnaturelle est aussi une opération *picturale* ou, plus justement, il faudrait dire que le surnaturel, la puissance divine, résulte ou s'appuie sur des moyens, des « pouvoirs » de l'image, qui sont également artistiques.

Au moins deux éléments bien déterminés sont associés par le peintre. L'un est effectivement la « beauté », ce qui démontre encore, si besoin était, qu'il n'y a pas lieu ici d'opposer nécessairement visée « esthétique » et visée religieuse, la beauté étant l'une des conditions même de l'efficacité de l'usage religieux de l'image. Un autre dispositif, où sont en jeu aussi bien les places et statuts du dévot, en tant que destinataire de l'œuvre, que du peintre, en tant que producteur et instance narrative privilégiée, est également déterminant et mérite que l'on s'y arrête plus longuement. On pourrait en effet prétendre que ce texte témoigne et, d'une certaine façon, accomplit, *a posteriori*, ce que la toile manquait de réaliser en elle-même : à savoir *l'insertion* du portrait du donateur dans le tableau religieux, où le dévot se rendait physiquement proche de l'objet de son adoration. Ce type de scènes, si banal jusqu'au XVI^e siècle, est devenu bien plus rare au XVII^e siècle, sauf dans un cadre provincial archaïsant : je pense, entre autres exemples, à *La Pentecôte* avec donateur, là aussi sur le côté et tourné vers le spectateur, de Jean Boucher (La Châtre, église paroissiale). Dans le cadre aussi bien de la Réforme catholique, peu favorable à des manifestations de soi jugées inconvenantes et entachées d'amour-propre¹⁷, que d'une pensée académique respectueuse de la cohérence historique, seules les armes « représentaient » encore, sous un mode mineur et symbolique, les donateurs¹⁸. Dans ces tableaux religieux, Le Brun respectait cette injonction : la *Crucifixion* (1637) commandée



Ill. 1a
Charles
Le Brun,
Descente du
Saint Esprit,
détail,
1657, Paris,
musée du
Louvre.

par le chancelier Séguier (Moscou) ne fait allusion au commanditaire que par ses armes discrètement présentes au pied de la croix, tandis que dans le fameux *Crucifix aux Anges*, illustration d'une vision de la Reine Mère pour l'Oratoire du Louvre, le roi et la reine ne sont évoqués que par une couronne et un casque offerts au Sauveur qui valent comme « délégation » des personnes royales au sein du tableau. Ici, le portrait du commanditaire, Jean-Jacques Olier, est effectivement absent du tableau. Mais c'est toute la construction de l'œuvre qui tend désormais à intégrer, bien qu'à distance, le spectateur en son sein, dans une même expérience spirituelle et un même « corps mystique ». Il suffit à cet égard d'observer comment le pavement sur lequel prennent place les Apôtres paraît s'ouvrir sur l'espace réel de la chapelle où se tiennent les spectateurs du tableau, comment, également, le cadrage serré de la scène coupe systématiquement les personnages qui semblent déborder du cadre, comment l'architecture même du Cénacle¹⁹, et sa composition étagée sur trois niveaux, reprend et redouble la propre structure du retable et du sanctuaire (chœur, retable, tableau d'autel). La perspective elle-même joue un rôle analogue en unissant en un même espace les spectateurs et l'apparition lumineuse, celle-ci ne provenant pas, comme bien souvent, d'un espace supérieur hors champ mais de la *profondeur* même de la toile d'où elle se diffuse progressivement vers la totalité de l'espace et jusque vers le retable doré et le sanctuaire où se tenaient les fidèles²⁰.

Si le donateur ne réintègre le tableau que de façon discrète et indirecte, c'est-à-dire en tant que spectateur extérieur étroitement associé à l'espace construit du tableau, il n'en est pas de même dans le cas de l'artiste. De façon étonnante, dans les scènes religieuses du XVII^e siècle, la présence du peintre ne paraît pas affectée à ce point par les réserves qui concernent plus ouvertement les donateurs et les commanditaires. On sait qu'abondent alors les cas d'insertions d'autoportraits d'artistes : Mignard, Champaigne, Sacquespée, Jean Boucher, Bourdon, Stella, Jean de Troy, etc., n'ont pas hésité à s'introduire dans certaines de leurs plus célèbres toiles aux côtés des personnages sacrés, voire sous leur propre identité²¹. À Rome déjà, la fresque de l'abside de S. Spirito in Sassia, peinte par Jacopo et Francesco Zucchi (1583), insère plusieurs portraits d'artistes contemporains dans une monumentale Pentecôte où le Saint-Esprit semble devoir étendre son influence sur l'espace entier de l'église où se tiennent les fidèles. Or il en est de même ici. On a depuis longtemps reconnu, dans la partie gauche de la toile, Le Brun représenté « en apôtre mais sur le bord seulement du tableau et regardant les spectateurs », place qui lui aurait été accordée par « permission » d'un commanditaire dont on sait qu'il était soucieux de l'honneur et de la « gloire » légitimes des peintres²². Cette position est à la fois marginale et centrale : *marginale* car le peintre est placé sur le bord, tourné vers l'extérieur du plan de la représentation, le regard dirigé vers le spectateur et le seul à ne pas être impliqué passionnellement dans la scène ; *centrale* car il se trouve en un point stratégique au sein du tableau, à l'articulation exacte du groupe des Apôtres du premier plan, des autres assistants disposés dans l'enfoncement architectural, et du groupe des saintes femmes et de saint Jean placés sur l'estrade, à la droite et *sous la main même* de l'évangéliste qui semble lui accorder protection. Surtout, Le Brun prend rien moins que la place d'un apôtre, étant représenté « en apôtre » selon Nivelon. À ce titre, les places prises par l'artiste semblent associer, cette fois sur la toile, les deux positions imaginaires et successives d'Olier, *d'abord* spectateur interne, *puis*, nous l'avons vu, lui-même « apôtre ».

Cette place étonnante de l'artiste au sein de la scène, refusée au commanditaire, n'est guère aisément justifiable et l'on ne saurait l'expliquer de façon totalement satisfaisante. La fonction de l'autoportrait de Le Brun dans ce tableau n'est sans doute pas seulement celle de signifier l'importance qu'il accordait à cette œuvre, de marquer emphatiquement sa présence auctoriale, ou de revendiquer quelque peu abusivement le don, quasi

céleste, nécessaire pour atteindre la perfection que requérait un tel sujet et que n'hésitait d'ailleurs pas à lui attribuer son biographe²³. Une telle représentation ne saurait non plus, à mon sens, juste souligner la profonde dévotion de l'artiste et lui permettre de s'inscrire physiquement au plus près des personnages sacrés dont il pouvait attendre protection et revendiquer l'intercession. Au-delà, complétant la fonction qui est celle à la fois de la Vierge (la puissance anagogique de la beauté, l'*anagogico modo* de Suger) et des Apôtres en général (en tant que modèles auxquels s'adresser ou auxquels s'identifier), cet autoportrait me paraît assumer une position structurale en étant lui-même l'un des *opérateurs* privilégiés qui *rend possible* cette « entrée » progressive du spectateur au sein du tableau, son appropriation de la scène et, au-delà, son propre « transport » divin.

Le Brun introduit en effet le spectateur non pas seulement, ce qui serait banal, dans l'espace du tableau par son regard et sa position parergonale, mais plus encore, comme l'écrivait Nivelon, dans le « sujet » même, par son identification à un apôtre. *S'introduire* dans le « Sujet » – *La descente du Saint-Esprit* –, c'est, littéralement, *prendre la place* de l'un des « sujets » qui, dans le tableau, *reçoit* effectivement l'Esprit ou est *susceptible* de le recevoir (Le Brun n'est pas en extase), ce qui, là encore, renforce son rôle d'intermédiaire. On notera à cet égard que ce que l'on pourrait désigner en termes négatifs comme « l'incapacité » relative du peintre à l'extase, ou, en termes positifs comme sa « capacité » à *s'extraire* de la représentation dont il est l'auteur pour atteindre le spectateur, vient réorienter la relation de Dieu aux Apôtres en une relation de Le Brun-Apôtre aux spectateurs dévots. Or un tel acte d'introduction du peintre dans le tableau n'est pas seulement une substitution physique et picturale mais une *opération spirituelle* qui était au cœur de la pensée d'Olier comme de toute la mystique contemporaine. Elle est ce que l'on désignait alors par le terme de « conformation », où l'homme se rend *semblable* à son divin modèle : *homo deiformis*²⁴. L'intégration du portrait physique, « extérieur », de Le Brun dans le tableau vaudrait dès lors comme indication de sa conformation *intérieure* au modèle apostolique et christique²⁵ : c'est ce que de Thou écrivait déjà et de façon plus générale à propos des saints, visés comme modèles par « l'idéal du moi » du fidèle, en évoquant la capacité des images à inciter les chrétiens à se « conformer à leur vie ». L'autoportrait pourrait être ainsi le signe, certes paradoxal, non pas d'un « amour-propre » inconsidéré et déplacé (« inconvenant ») dans un sujet religieux et historique (ce que reprochait par exemple la théorie académique à la peinture vénitienne), mais, bien au contraire, celui d'un *renoncement* à soi – « l'homme terrestre », « le Vieil homme » de saint Paul –, par *offrande* de son image extérieure. La conformation à laquelle s'est livré le peintre viendrait alors s'insérer dans un processus plus général qui est ce cycle d'identifications et d'imitations successives qui caractérise le cheminement spirituel chrétien. On sait en effet qu'à la transmission ou « procession » de l'image divine vers ses créatures (Père, Fils en tant qu'image du Père, Vierge en tant que « sceau divin » où le Christ a gravé sa propre image, saints où « s'imprime » à nouveau cette image, hommes, Création²⁶), répond, *via* la médiation des Apôtres et des saints, de la Vierge, du Christ et du Saint-Esprit, un mouvement inverse. Ce mouvement est celui de la « remontée » du fidèle vers l'image originelle de Dieu, image qu'il est apte à restituer en lui-même par l'acquisition des vertus chrétiennes, par l'imitation du Christ ou des saints, et finalement par l'union à la divinité. En s'identifiant à un Apôtre, en prenant son apparence, en se « conformant » à lui, je fais l'hypothèse que Le Brun devient lui-même une forme de médiateur contemporain supplémentaire et un exemple qui légitime et facilite l'identification de tout un chacun aux figures apostoliques.

Que signifient donc ces deux modes distincts et complémentaires d'intégration du dévot et de l'artiste au sein de l'œuvre ? À l'insertion *spirituelle* du commanditaire par

l'exercice de la contemplation du tableau qu'évoque ce texte, répond donc l'insertion *physique* du peintre dans la scène dont ce tableau est le témoignage. Si la place de Le Brun représente un modèle exemplaire de la relation possible, artistique et spirituelle, que peut entretenir un artiste à une scène religieuse, le mode de contemplation d'Olier et son appropriation du tableau de Le Brun représentent sans doute, désormais, le modèle de la « bonne relation » du commanditaire à l'œuvre. Conformément à une évolution de la mystique qui semble tendre, au cours du XVII^e siècle, vers une forme de discrétisation, de non spectacularisation, voire de repliement vers des expressions plus écrites et intérieures que visuelles et publiques de l'expérience religieuse²⁷, l'attitude d'Olier apparaît non comme une manifestation de soi suspectée de mondanité et de vaine gloire, mais comme une relation spirituelle intime où le sujet, « dessaisi » de lui-même comme le souhaitait Olier dans ses écrits, laisse agir en soi l'Esprit et se laisse « posséder » par la divinité²⁸. Par certains aspects, on pourrait ainsi prétendre que l'état ultime atteint par Olier est préparé et en quelque sorte déjà engagé lors même de la relation qui lie le fidèle (Le Brun, Olier, tout un chacun) au tableau, en tant que celui-ci, par ses dispositifs, est apte à susciter ces mécanismes d'intégration, de projection ou de délégation de soi, par déplacement, transport, émotion, dans l'œuvre. De la même façon, nous l'avons vu, que la *contemplation mystique* naît et procède de la *contemplation picturale*, on peut soutenir que l'*extase religieuse* d'Olier, en tant qu'ouverture et advenue du divin en soi, est fondée et s'articule sur une expérience antérieure que l'on pourrait désigner comme une *extase profane*, d'ordre esthétique. Elle est l'expérience, propre au spectateur défini en tant qu'« être-hors-de-soi » (H. G. Gadamer), totalement présent à la « chose » qui lui est présentée, qui en s'oubliant lui-même se voue entièrement au spectacle qui le saisit et, littéralement, le ravit²⁹.

Cette expérience relève d'une esthétique de l'imagination et du « faire semblant » qu'il faudrait sans doute rapprocher, dans le domaine philosophique contemporain, de « l'esthétique cognitive » d'un Kendall Walton ou d'un Gregory Currie³⁰. Celle-ci suppose une mise en œuvre de processus imaginatifs, réflexifs et participatifs, par lesquels le spectateur est amené à se projeter ou à s'immerger dans un espace représenté, à s'identifier à un personnage, à avoir un rapport de nature empathique à son égard, c'est-à-dire, en d'autres termes, à élaborer un monde et une relation *fictionnelle* qui nous paraît bien caractériser l'expérience perceptive et dévotionnelle en jeu dans ce type d'œuvres religieuses. Cette expérience, un autre mot, absent du texte de Nivelon, pourrait peut-être également la caractériser au XVII^e siècle : celui « d'enthousiasme », où se nouent intimement enjeux religieux (*en-theos* : être plein de Dieu) et esthétiques. On pourrait prétendre qu'à la sortie *hors de soi* de l'extase répond, réciproquement, l'enthousiasme où le sujet est *empli* de la présence divine. Avant la *Lettre* célèbre de Shaftesbury en 1708, le terme avait été commenté tout au long du XVII^e siècle, généralement dans un sens critique, et connu un regain d'actualité avec le *Traité concernant l'enthousiasme* (1655) du calviniste Méric Casaubon³¹. L'enjeu esthétique du concept ne sera mis en évidence et revendiqué positivement que tardivement pour la peinture par Roger de Piles dans son fameux *Cours de peinture par principe* qui paraît d'ailleurs la même année que le texte de Shaftesbury : l'enthousiasme y est défini comme ce « *transport de l'esprit* qui fait penser les choses d'une manière sublime, surprenante et vraisemblable³² ». Ce transport est commun au peintre et au spectateur : le « transport » du spectateur, qui se fait « tout à coup et comme malgré lui », résulte, comme dans le tableau de Le Brun, des opérations successives de l'artiste et du propre enthousiasme d'un peintre qui a su progressivement « monter son ouvrage au degré que demande l'enthousiasme ». Le ravissement résulte notamment de l'association du « vrai » nécessaire mais insuffisant et de cet « enthousiasme » qui « *transporte l'esprit dans une admiration mêlée d'étonne-*

ment », « le ravit avec violence sans lui donner le temps de retourner sur lui-même ». La référence religieuse est immédiatement perceptible dans le vocabulaire employé mais elle s'efface, me semble-t-il, derrière une expérience esthétique qui doit désormais l'essentiel de sa teneur aux conceptions de la « mania » et de l'inspiration platonicienne et plus encore au « sublime » du pseudo-Longin auquel fait directement allusion Roger de Piles en tant qu'« un effet et une production de l'enthousiasme ».

Dans le cas du tableau de Le Brun, l'œuvre picturale apparaît ainsi et à la fois : d'une part comme la *représentation* d'un mystère qui exemplifie la relation intime (pneumatologique) qui lie le monde céleste au monde terrestre (la descente du Saint-Esprit, l'union à la divinité); d'autre part comme le *point de départ* qui occasionne l'expérience spirituelle privilégiée aussi bien d'Olier que de Le Brun où est réitérée et accomplie, à titre personnel et sous deux formes différentes, cette relation inaugurale. Elle est enfin et plus encore, *l'instrument* même qui, par des moyens plastiques spécifiques et des éléments symboliques déterminés, permet la *réalisation effective* de cette relation par l'ensemble des fidèles où serait bien atteinte cette « contemplation des choses divines ».

On comprend dès lors que ce qui advient de façon miraculeuse chez les Apôtres lors de la Pentecôte, est donné dans cette scène comme un état qui paraît pouvoir être atteint, plus communément, par l'exercice contemplatif des dévots. En pratiquant l'oraison mentale, ce que faisaient quotidiennement matin et soir Jean-Jacques Olier et les membres du Séminaire de Saint-Sulpice³³, en prenant comme support de cet exercice certaines images, en se donnant comme modèles à imiter et auxquels s'identifier les exemples des saints, le fidèle, aidé par la nécessaire « coopération » du Saint-Esprit qui est le principal « actant » du tableau de Le Brun³⁴, peut aspirer à recevoir comme eux dons et grâces, et atteindre même un état d'union mystique, extatique, à la divinité. Ce dont témoigne ainsi ce texte, en rapportant l'expérience d'Olier face à ce tableau, c'est de l'existence bien affirmée et vivace d'un mode de relation aux images et à leur propre « puissance » qui, parallèlement à la relation esthétique et en relation étroite avec elle, est d'ordre essentiellement spirituel.

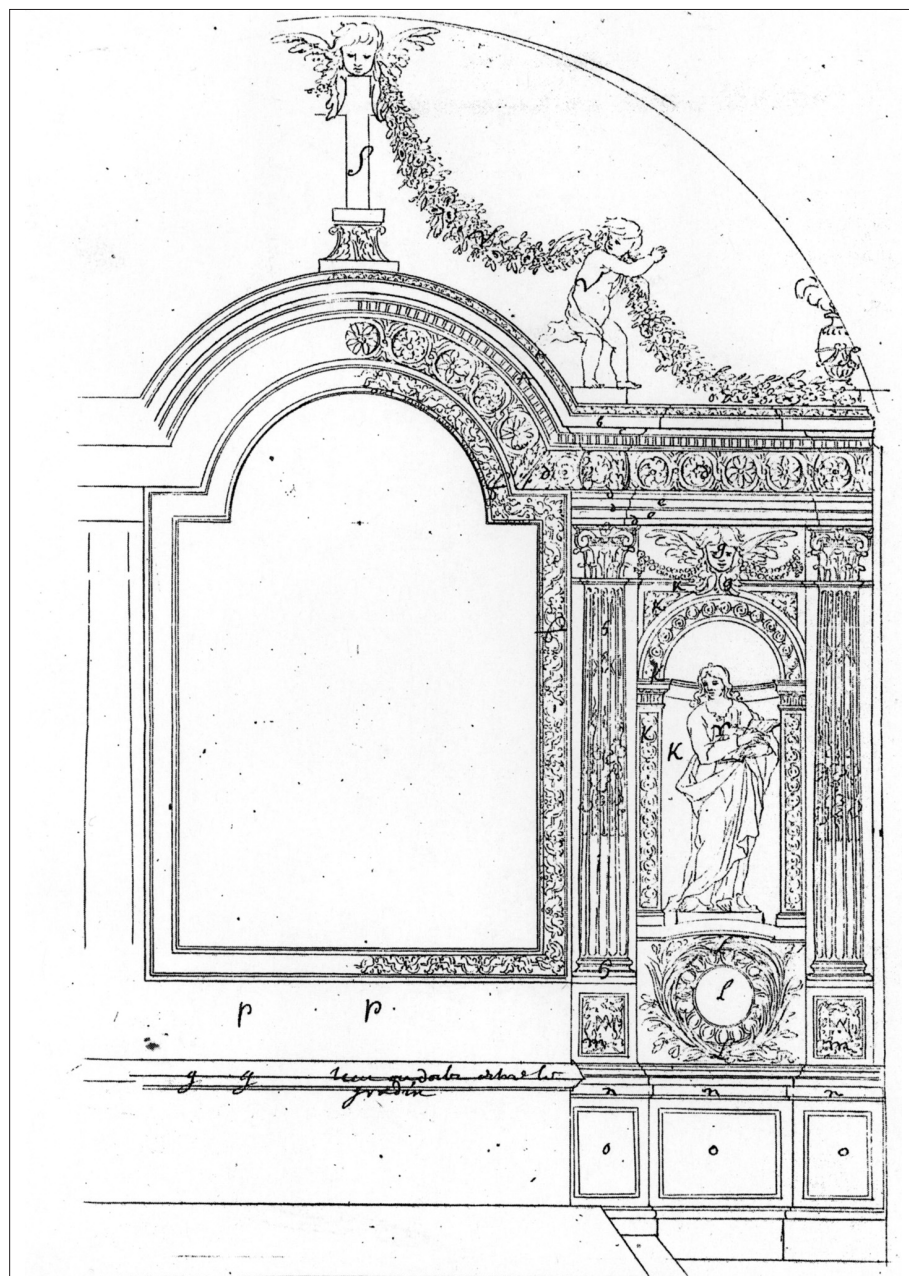
MÉDITATION ET CONTEMPLATION

■ On pourrait aller plus loin afin de mieux saisir les modes d'appropriation spirituelle de l'image. Celle-ci est donc bien l'occasion, le support et le moyen d'une pratique, contemplative et « mystique » dans le cas d'Olier, qui vise à instaurer une relation privilégiée à la divinité. Au-delà, si l'on en croit le petit récit abusivement fictionnel que nous propose Nivelon, elle donnerait même accès à la « béatitude », Olier passant de vie à trépas ou, peut-être plus justement, de ce que l'on désignait comme la « mort mystique » à la mort physique libératrice, rejoignant définitivement le Créateur *au cours même* de son extase et lors même de la contemplation du tableau : « *passant en même temps* de cette vie mortelle à la béatitude ». En surinvestissant de valeurs et d'usages « mystiques » le tableau de Le Brun, Nivelon néglige cependant un autre type d'appropriation de l'image religieuse qui relevait alors de ce que l'on désignait comme « méditation ». Alors que l'Église restait méfiante à l'égard des expériences mystiques, celle-ci constituait la voie ordinaire, première et préparatoire, conseillée à la majorité des fidèles : ce n'est que dans un *second temps* en effet que la méditation pouvait s'ouvrir à la contemplation lorsque le fidèle aspirait à une union d'ordre fusionnel avec la divinité. Par opposition à la contemplation, la méditation, et là aussi nous reviendrons sur ces catégories, est d'ordre discursif, elle est une forme de conversation intérieure avec le Christ ou Dieu qui prend comme support un « sujet » déterminé et donne lieu à l'examen méthodique des différents « points » particuliers du thème abordé³⁵. Elle est une pratique qui met en œuvre avant tout « l'entendement » du

fidèle et ses facultés rationnelles et interprétatives (le *docere* de la rhétorique), mais elle doit aussi susciter, tout comme la contemplation, émotions ou sentiments (la « volonté », le *movere*) et permettre au dévot de progresser dans son avancement spirituel.

Dans le cas de la *Pentecôte*, une telle lecture méditative est tout aussi pertinente. Le texte de Nivelon ne nous en donne guère d'indices, mais on trouverait, chez Olier lui-même ou bien encore chez son éminent directeur spirituel, l'oratorien Charles de Condren, plusieurs indications textuelles qui, sans former néanmoins une méditation précise sur ce thème, donneraient quelques-uns des « points » sur lesquels pouvait reposer alors une telle lecture³⁶. Parmi les thèmes fondamentaux évoqués par le fondateur du Séminaire et qu'il serait sans doute légitime de rapprocher du tableau de Le Brun, on pourrait relever le rôle déterminant attribué par Olier au Saint-Esprit : il est l'inspirateur de la Vierge et des Apôtres, les Apôtres étant eux-mêmes autant de modèles exemplaires de la vocation sacerdotale et de la direction spirituelle auxquelles préparait le Séminaire³⁷. Dans ses textes évoquant la Pentecôte, Olier souligne encore la relation étroite qui unit dans cette scène la Vierge à son Fils désormais ressuscité. Celui-ci est absent de la représentation de Le Brun mais il était présent sous trois formes complémentaires : en tant que personne divine dont « procède » le Saint-Esprit visible dans le tableau, sous les espèces eucharistiques réservées dans le tabernacle, mais également, comme en témoigne un dessin subsistant du maître-autel (*ill. 2*), en tant qu'Enfant porté entre les bras de la statue de Joseph disposée dans le retable³⁸. Ce sont là autant d'*états* divers de la présence divine, et autant de mode d'accès et d'unions possibles au divin, qu'évoque ainsi simultanément ce retable : divinité incarnée durant la vie terrestre du Sauveur, « retour » de la divinité après l'Ascension par délégation du Saint-Esprit lors de la Pentecôte (qui peut correspondre à l'étape « illuminative » à laquelle accèdent les Apôtres), présence réelle du Christ dans le Saint-Sacrement (où peut être atteinte l'étape « unitive » lors de la communion). Olier évoque également la place éminente et médiatrice de la Vierge au-dessus des Apôtres, place qu'évoque bien le tableau de Le Brun (ou plus tard de Restout) et que l'on ne retrouve semble-t-il pas de façon aussi claire dans les versions antérieures ou contemporaines du thème comme celles d'Ambroise Dubois, de Georges Lallemand, de Van Thulden, ou encore de Jacques Blanchard et d'Isaac Moillon, ces derniers choisissant, pour distinguer la Vierge des Apôtres, de la déplacer latéralement³⁹. Il distingue en particulier la « plénitude » de la grâce qu'elle reçoit alors, et qu'évoque précisément sa proximité avec le halo lumineux du Saint-Esprit, de la grâce plus mesurée reçue par les Apôtres et juste signifiée par les langues de feu, bien visibles dans le tableau de Le Brun, et dont les diverses couleurs mêlées pourraient d'ailleurs évoquer la variété des différentes « impressions » que le Saint-Esprit « allume dans les ames pures⁴⁰ ». Ailleurs, il rappelle le rôle directeur de la Vierge non seulement pour les Apôtres mais pour toute l'Église et pour l'ensemble du « corps mystique » auquel le fidèle était invité à s'incorporer par sa prière et par la communion. Enfin, il insiste sur la relation de cette scène, placée au-dessus du maître-autel de la chapelle, à l'Eucharistie, thème si important pour Olier⁴¹.

Parmi les innombrables traités d'oraison et de méditation qui paraissent au cours du XVII^e siècle, certains ouvrages, d'ampleur plus ou moins importante, insistent sur d'autres éléments qui pourraient encore enrichir, infléchir ou nuancer la lecture de cette scène. Sans entrer ici dans le détail de ces textes on pourrait par exemple constater comment, dans *l'Intérieure occupation d'une ame devote* de Pierre Coton (1609), la Pentecôte, qu'illustre une gravure, est seulement l'occasion pour le dévot de solliciter les Apôtres afin qu'ils accordent les effets de leur « charité paternelle », qu'ils prient pour toute l'Église, qu'ils éliminent les « erreurs, heresies, & superstition » et répandent universellement leur parole⁴². Les méditations plus développées que consacrent plus tard à cette scène



Ill. 2
Charles Le Brun,
Dessin du
retable du
Séminaire de
Saint-Sulpice à
Paris, *Archives
nationales*,
Minutier central,
étude XCVIII,
192, 6 novembre.

les jésuites Étienne Binet (1632) ou Amable Bonnefons (1656) sont divisées en différents points qui s'attachent à des éléments déterminés de la scène (le cœur de la Vierge, ses paroles, etc.) et incitent le fidèle à suivre l'exemple de la Vierge: se retirer dans une « sainte retraite » pour se préparer à recevoir « quelque faveur du ciel », imiter sa patience, sa persévérance ou sa bonté, prier comme elle avec ferveur le Saint-Esprit afin qu'il se communique à sa propre âme, etc.⁴³ Bien plus développées encore sont les méditations sur ce thème dans la seconde moitié du siècle comme celles du capucin Paul de Lagny ou du jésuite Jacques Nouët qui consacre pas moins de neuf méditations successives à

la Pentecôte⁴⁴. Un autre jésuite important, l'italien Vincenzo Bruno, traduit en français au début du siècle, proposait une méditation divisée en plusieurs parties qui met le texte des Actes des Apôtres en rapport avec différentes « figures » et « prophéties » de l'Ancien Testament comme le don de la Loi à Moïse, le don de Joseph à ses frères, celui du manteau d'Élie à son disciple Élisée, etc. Sa méditation développe également une série de « Considérations » qui invitent le fidèle à s'introduire imaginairement parmi les Apôtres⁴⁵ et à s'attacher à des éléments, à des personnages ou à des significations particulières de la scène : les sentiments exemplaires des Apôtres et de la Vierge, le rôle intercesseur du Christ auprès de son Père, les différentes formes sous lesquelles se manifeste l'Esprit, etc. La méditation se poursuit par une forme d'entretien (le « colloque ») que doit adresser le dévot au Christ afin d'obtenir de lui pureté, force, constance. Elle se termine enfin par les « Enseignements » à retirer de ce mystère et à appliquer à sa propre vie : patience, union dans l'Église, charité et amour du prochain, renoncement à l'amour-propre, etc.⁴⁶.



Une telle littérature, à l'évidence, permet de dépasser une lecture iconographique traditionnelle apte certes à reconnaître l'origine textuelle de tel ou tel sujet et les aléas de ses traductions visuelles, mais incapable bien souvent de prendre en compte l'appropriation effective qu'en faisaient les fidèles au cours de leurs pratiques spirituelles. Au-delà des textes ou des réseaux de textes que l'on peut mettre en relation avec une œuvre, un artiste ou son commanditaire, ces traités, possédés et pratiqués alors par de nombreux dévots, nous incitent à prendre en considération les multiples modalités théoriques et pratiques de réception et d'usage des images⁴⁷. Ces ouvrages induisent en effet un mode particulier de lecture des représentations. Ils valorisent certains éléments et suscitent des parcours visuels ou des associations privilégiées. Ils renvoient non seulement à un certain nombre de références textuelles et de significations déterminées mais, en mettant en œuvre les facultés alors données comme étant celles de l'esprit (mémoire, entendement, volonté), ils produisent encore un certain nombre d'affections, de sentiments, de résolutions, de discours ou de demandes adressées à la divinité. Ils visent, en dernier lieu, à provoquer la transformation intérieure du fidèle et son union à Dieu.

Ce type d'expériences et de rapports aux images n'a pourtant, à l'exception de quelques trop rares travaux qui concernent essentiellement l'époque médiévale et le début de l'époque moderne⁴⁸, guère été exploité par l'histoire de l'art, manquant peut-être certaines des déterminations fondamentales de ce qui constituait pourtant l'essentiel de la production artistique à l'époque moderne : l'art religieux. Ce livre se propose non pas d'analyser de façon détaillée et sans doute prématurée ce que pourrait être une lecture méditative ou contemplative de la peinture religieuse du XVII^e siècle français, mais, à titre introducteur s'agissant d'un domaine encore mal exploré et extrêmement vaste, de préciser quelles pouvaient être les fonctions de l'image au sein de ces pratiques et quels modes de lecture pouvaient en être alors développés.

En étudiant l'ensemble de ces textes et des représentations associées, plusieurs questions d'ampleur plus ou moins grande s'imposent : Quelle est la place accordée aux images – et la réponse est alors loin d'aller de soi –, dans la littérature et les pratiques spirituelles portant sur l'oraison, la méditation et la contemplation dans la France du XVII^e siècle ? Quelles sont les fonctions attribuées à ces représentations et quels en sont les usages et les « effets » attestés ? Quels sont les rapports établis entre textes, pratiques concrètes et images ? Quelle est la nature même des images évoquées dans ces textes – images matérielles, images mentales, visions et apparitions, « présence », etc. –, et quelles rela-

tions ces différentes catégories entretiennent-elles entre elles? En quels « lieux » – livre (illustration gravée), espace physique privé (chapelle, oratoire) ou public (église), espace intérieur (mental) –, ces différentes images prennent-elles place? Dans quelle mesure peut-on déplacer ou transférer ce que l'on peut désigner comme les protocoles de lecture et d'appréciation des images évoqués dans ces textes vers les images matérielles produites par les artistes et qui intéressent au premier chef l'histoire de l'art?

Si le tableau de Le Brun étudié dans ce chapitre est pour moi un cas exemplaire et inaugural, la peinture ou la sculpture, et les éventuelles différences impliquées par l'un ou l'autre médium représentatif, resteront cependant à l'horizon, non atteint, de cette étude. Je me suis attaché en effet ici avant tout aux textes et aux gravures. C'est là en effet, entre essentiellement la fin du XVI^e siècle et les premières décennies du XVII^e siècle que se réalise, aussi bien à Anvers qu'à Paris ou dans d'autres centres européens ou régionaux de moindre ampleur, l'intégration de l'image gravée au sein des traités de spiritualité moderne. C'est là encore que la référence à l'image, qui relevait du seul domaine textuel, de la description ou de la métaphore verbale, subit un difficile et contradictoire processus de visualisation. Un tel processus permet de fonder historiquement et méthodologiquement, bien que de façon non exclusive, toute approche ultérieure rigoureuse de l'analyse du rapport entre pratiques spirituelles et images à l'époque moderne, et autorise la restitution partielle du « modèle » qui, à mon sens, serait à exploiter dans le cas de la peinture religieuse. À ce titre, les autres œuvres picturales évoquées dans les différents chapitres n'ont d'autres valeur qu'indicative, et sont susceptibles d'initier d'autres études plus détaillées.

Le chapitre suivant (*L'image absente?*), a une valeur programmatique. Après avoir rappelé l'importance de l'oraison sous ses diverses formes au XVII^e siècle, je tente de mieux situer la place ambiguë qui est accordée à l'image au sein de ces pratiques spirituelles. Apparemment, si l'on en croit la plupart des traités d'oraison, l'image est rejetée ou tout au plus tolérée lors de ces exercices. De fait, les pratiques méditatives contribuent à déterminer non seulement la propre organisation formelle et sémantique qui préside à la *production* des images, mais également, et surtout, un mode d'*appréhension* des images que j'ai tenté d'analyser et qui structure, me semble-t-il, les relations usuelles aux représentations à l'époque moderne.

Les chapitres suivants étudient quelques-uns des « lieux » principaux – le livre, l'église, l'esprit même du fidèle –, où prend concrètement place, et se déplace, l'image. Le troisième chapitre (*L'image au cœur du livre*) est consacré de façon plus spécifique à la pratique de la méditation à partir du cas, déterminant, des traités illustrés de gravures parus en France pour l'essentiel dans la première moitié du siècle. La relation privilégiée qui est généralement établie entre texte et image au sein de ces traités nous permet de saisir au plus près, et avec un degré d'évidence sans doute plus fort dans le cas d'images de nature délibérément schématique, la relation qui unit les pratiques de la méditation aux supports visuels. J'essaie en particulier de montrer comment s'opère une double transformation qui affecte aussi bien *l'image* que *l'usager* de ces traités et qui est la raison d'être de ces ouvrages: ce que j'ai décrit, en usant du vocabulaire mystique, comme « conformation » dans le cas de Le Brun.

Le chapitre suivant (*L'image et le rituel*) s'attache, à travers l'étude des « Tableaux de la croix », à un cas particulier de pratique de l'oraison qui s'exerçait dans l'église et lors même du déroulement de la messe, situation qui était celle du tableau d'autel de Le Brun dans la chapelle du Séminaire d'Olier. Rituel eucharistique collectif et pratique méditative individuelle sont en effet associés dans ce nouveau genre éditorial extrêmement important qui se développe à partir du milieu du XVII^e siècle (et jusqu'au XIX^e siècle). Je voudrais dans ce cadre montrer à nouveau quelles modalités particulières de lecture des

images – images gravées illustrant ces traités, et images des retables où devait se projeter l'esprit des fidèles – pouvait engager ce type de pratiques.

L'étude qui suit (*L'image intérieure*) revient sur ce qui peut être défini comme le lieu et l'état intermédiaire de l'image, *l'image mentale* située entre l'objet extérieur, l'image artistique et la vision ou l'inspiration divine. L'œuvre singulière, et illustrée de gravures, du mystique Jean Aumont, me permettra de présenter un cas exceptionnel de représentation figurée associant une image mentale, sur laquelle doit s'appliquer de façon privilégiée la méditation du fidèle, et le lieu interne de sa disposition qui est censé être le cœur du fidèle. Une telle internalisation de l'expérience spirituelle, qui renonce à se manifester par des signes extérieurs ostensibles, n'est peut-être pas sans rapport avec le propre caractère discret et intime de l'expérience d'Olier devant le tableau de Le Brun.

Le dernier chapitre (*Au-delà des images*) porte sur la contemplation. Cette pratique, liée notamment aux expériences mystiques, semble la plus étrangère à l'image, l'ambition suprême du fidèle étant de se détacher de toutes les réalités matérielles et *a fortiori* des représentations figurées. En réalité, l'image continue vraisemblablement de jouer un rôle important durant cette pratique, et pas seulement comme un point de départ suscitant éventuellement le type d'état « extatique » dont témoigne le rapport d'Olier au tableau de Le Brun. L'image reste présente lors de la contemplation, mais sans doute moins sous la forme quelque peu naïve des visions et autres apparitions miraculeuses de nature iconique auxquelles s'attache peut-être excessivement l'histoire de l'art que sous l'aspect, plus abstrait mais peut-être plus essentiel, d'une forme de « présence » dont j'évoquerai quelques-unes des caractéristiques phénoménales. Cette autre forme de l'image est celle qui pourrait inciter l'histoire de l'art à la prise en compte d'autres régimes imaginaires et à la mise en œuvre d'autres modalités interprétatives.

De l'image intérieure à la « présence », via certaines des manifestations matérielles que peuvent être la gravure ou le tableau, c'est l'image en ses déplacements, en tant que mouvement, circulant de lieu en lieu mais presque toujours étroitement articulée à un ancrage textuel et à des pratiques bien déterminées, que nous nous attacherons à suivre.

Notes

1. Nicolas DE THOU, *Recueil d'Instructions pour l'Intelligence des Sacremens de l'Église Catholique...*, Paris, S. Nivelles, M. Sonnius, G. Chaudière, G. de la Nouë, T. Breman, 1587, p. 9v°-11r°.
2. Je me permets ici de renvoyer à Frédéric COUSINIÉ, *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. esthétiques, 2000.
3. André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres...*, t. I, Trevoux, 1725, 1^{er} entretien, p. 100 ou encore p. 69 sur l'architecture : « La structure des Églises & des lieux d'oraison, doit par elle-même élever nos yeux & nos cœurs au ciel. » Les mêmes termes sont repris par Roger DE PILES dans son *Abrégé de la Vie des Peintres* (1699, rééd. 1715), dans *L'idée du peintre parfait*, « Des Idées imparfaites de la peinture », p. 45 (cité d'après l'édition de Paris, Gallimard, 1995) : « que par cette imitation on peut élever en mille manières le cœur des Fidèles à l'amour Divin ».
4. Voir sur cette œuvre, outre la monographie de référence d'Alain MÉROT, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, Arthéna, 1987, n° 183 ; *Le Dieu caché. Les peintres du Grand siècle et la vision de Dieu*, catalogue d'exposition (Rome, 2000-2001), sous la dir. d'O. Bonfait et N. Mac Gregor, Rome, Ed. de Luca, 2000, p. 125-127 (notice d'E. Coquery).
5. Claude NIVELON, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, éd. critique et introduction de L. Pericolo, Genève, Droz, 2004, p. 196-198 (le manuscrit date des années 1695-1699). Sur cette œuvre, voir le dossier rassemblé par Henri JOUIN, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, Imprimerie Nationale, 1889, p. 86-96, p. 461-462, p. 483-484, et *Pièces justificatives*, doc. VIII, p. 681-684 ; *Charles Le Brun (1619-1690), peintre et dessinateur*, cata-

- logue d'exposition (Versailles, 1963), Paris, 1963, n° 24 (notice de J. Thuillier); Marie-Thérèse GLASS-FOREST, « Actes notariés et restitution archéologique d'un maître-autel, I. La chapelle du séminaire de Saint-Sulpice », *Revue de l'art*, 54, 1981, p. 79-81; Lydia BEAUVAIS, *Inventaire général des dessins. École française. Charles Le Brun*, Paris, RMN, 2000, t. I, p. 376-382.
6. Sur Olier et le Séminaire voir, parmi les sources anciennes, Henri de LA COMBE-BAUDRAND, *Mémoire de M. Baudrand sur la vie de M. Olier et sur le séminaire de Saint-Sulpice*, BN, Ms fr. 11760, (1682); la somme de M. FAILLON, *Vie de M. Olier, fondateur du séminaire de Saint-Sulpice*, Paris, Watteliern, 1873 (4^e éd.), 3 vol; Frédéric MONIER, *Vie de Jean-Jacques Olier...*, Paris, J. de Gigord, 1914, t. I. Parmi les travaux plus récents, et à défaut d'une monographie actualisée, voir les études rassemblées dans le *Bulletin de Saint-Sulpice*, n° 15, 1988 consacré à « Jean-Jacques Olier (1608-1657) », ainsi que Michel DUPUY, *Se laisser à l'Esprit. L'itinéraire spirituel de Jean-Jacques Olier*, Paris, Cerf, 1982, précieux pour ses nombreuses citations et analyses des *Mémoires* inédits d'Olier.
7. C. NIVELON, *op. cit.*, p. 196-198.
8. Cité d'après M. FAILLON, *Vie de M. Olier...*, *op. cit.*, p. 171-172.
9. Sur ce vocabulaire, et pour une analyse plus circonstanciée, voir la somme de HONORÉ DE SAINTE MARIE, *Tradition des Peres et des auteurs ecclesiastiques sur la contemplation...*, Paris, Jean de Nully, 1708-1714, 3 vol., et en particulier le 1^{er} tome, p. 299 (« suspension »), p. 300-301 (« Silence spirituel »), p. 306 (« Jubilation spirituelle »), p. 335 (« Extase »), etc.; ou celle de Giovanni Battista SCARAMELLI, *Le Directoire mystique...*, trad. de l'italien par le P. F. Catoire, Tournai-Paris, P. Lethielleux, 1863, 2 vol. Voir aussi la somme de Jacques NOÛET, *L'Homme d'Oraison. Sa conduite dans les voyes de Dieu. Contenant toute l'œconomie de la Meditation, de l'Oraison affective, & de la Contemplation...*, Paris, François Muguet, 1674, t. I, Livre V et VI qui définit longuement ce vocabulaire. Voir également les synthèses modernes de L. BORRIELLO, E. CARUANA, M. R. del GENIO, N. SUFFI (dir.), *Dizionario di Mistica*, Città del Vaticano, Libreria editrice Vaticano, 1998 et de Peter DINZELBACHER, *Dictionnaire de la mystique*, Brepols, 1993.
10. Voir par exemple PIERRE DE POITIERS, *Le Jour Mystique ou l'éclaircissement de l'oraison et theologie mystique. Par le Reverend Pere de P. Provincial des Capucins de la Province de Touraine*, Paris, Denys Thierry, 1671, t. I, p. 116: « L'ivresse que cause un vin fort & precieux, peut estre le symbole de la troisième sorte d'oraison qui est la Mystique; & le saint Esprit exprime assez souvent la douceur de ses consolations, ou la force de ses attrait, par la comparaison d'un vin exquis. »
11. Voir le texte bien connu de Michel DE CERTEAU repris dans *Le Lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, Paris, Gallimard-Seuil, 2005, chap. 14, « Mystique », p. 330-332.
12. G. P. BELLORI, *L'Idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte...*, cité d'après E. PANOFSKY, *Idea*, trad. de l'allemand par H. Joly, Paris, Gallimard, 1989, Appendice II, p. 175: « Mais les esprits élevés qui subliment leur pensée dans l'Idée du beau, ne sont ravis d'extase que par celle-ci qu'ils contemplent à l'égal d'une chose divine. »
13. Ce sont les termes plusieurs fois répétés de l'*Office en l'honneur de la vie intérieure de la Très-Sainte-Vierge* (traduction de l'*Officium in honorem Vitae interioris...*, Paris, 1665), dans *Vie intérieure de la Très-Sainte Vierge. Ouvrage recueilli des écrits de M. Olier...*, Rome, Salviucci, 1866, t. II, p. 425.
14. C. NIVELON, *op. cit.*, p. 196: « Cette influxion de grâce semble même la transformer en une beauté au-dessus de ce qui peut se remarquer de toutes les femmes; de laquelle beauté extraordinaire est surprise et étonnée toute cette sainte assemblée »: selon cette description la surprise voire la terreur des apôtres tiendrait davantage à la beauté de la Vierge qu'à l'apparition du Saint-Esprit... La Beauté n'est pas juste ici un élément de séduction mais l'opérateur même de l'échange réciproque qui associe monde terrestre et céleste: la beauté, qui résulte d'une « grâce » divine accordée à la Vierge, est ce qui permet en retour de se projeter dans le monde divin et d'être soi-même touché (« l'extase effective ») par la divinité. Sur l'éventuel « platonisme » d'Olier et le rôle de la « beauté », voir M. DUPUY, *op. cit.*, p. 370 et suiv. et le *Traité des attributs divins* d'Olier: « Voici encore des beautés écloses [...] et qui font voir un échantillon de la beauté divine. » (Cité par DUPUY, p. 372.)
15. Ces deux étapes pourraient relever du passage d'une contemplation « acquise » (liée à l'action propre du contemplatif et qui considère encore les choses corporelles et sensibles: la Vierge), à une contemplation « infuse » (« par une motion particulière du Saint-Esprit, qui élève l'ame sans aucun effort de sa part », et qui porterait sur des matières spirituelles), d'après les termes de HONORÉ DE SAINTE MARIE, *Tradition des Peres...*, *op. cit.*, t. I, 1708, p. 3 et p. 358 et suiv.

- et t. II, p. 112 et suiv. Entre autres nombreuses expériences de nature mystique, les *Mémoires* d'Olier rapportent d'autres exemples semblables où oraison à la Vierge et action du Saint-Esprit induisent une même élévation vers la divinité : « Le premier jour d'octobre, j'allai renouveler le vœu qu'il plaît à Dieu me permettre de faire tous les ans en ce même jour, de dire le chapelet toute l'année à la gloire de la très-sainte Vierge. M'étant abandonné à l'Esprit-Saint, je commençai de remarquer en moi la suavité de son opération. Je me sentis intérieurement élevé à Dieu... », *Extraits des Mémoires manuscrits de M. Olier...*, dans *Œuvres complètes de M. Olier*, publiées par M. L'abbé Migne, Paris, Migne, 1856, col. 1104; voir aussi, important pour le tableau de Le Brun et signalé plus haut, les « grâces » exceptionnelles qu'il reçut en 1636 le jour même de la Pentecôte. On sait aussi que le premier tableau prévu pour la chapelle, l'œuvre de Le Sueur, est le résultat d'une « vision » qui indique à Olier aussi bien le sujet que l'artiste : « il a plu à la divine bonté de me faire voir le dessin du mystère qu'il désirait être mis sur l'autel de la chapelle du séminaire, me faisant voir encore la personne qui le devait donner qui est une âme sainte », cité d'après les *Mémoires* d'Olier, dans *Le Dieu caché...*, *op. cit.*, p. 125.
16. Voir, sur les deux principes effectifs de l'oraison, J. NOÛET, *L'Homme d'Oraison...*, *op. cit.*, p. 111-118 et suiv.
 17. Les dangers de l'amour-propre et de la « superbe », thèmes très présents dans les textes d'Olier, tourmentaient tout particulièrement le fondateur du Séminaire, tenté par l'anéantissement de soi et l'abandon à la seule volonté divine : voir sur ce point Bernard PITAUD, « L'épreuve spirituelle de M. Olier (1639-1641) », *Bulletin de Saint-Sulpice*, n° 5, 1988, p. 19-23.
 18. Nous avons abordé cette question plus largement dans Frédéric COUSINIE, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2006, chap. V.
 19. Le pilastre (ionique, mais dont le sommet est ici coupé dans la version du Louvre), les piédroits, l'arcade, l'oculus ouvrant sur le paysage répondent très directement aux motifs et aux formes architectoniques du retable de menuiserie.
 20. Les langues de feu touchent d'abord les personnages situés près de la Vierge sur la plateforme et non les apôtres situés en contrebas qui le voient, comme les spectateurs, avant de le recevoir : le Saint-Esprit n'est pas encore donné à tous, dans une sorte d'immédiateté, mais il est représenté dans le *mouvement progressif* et dynamique de sa descente dont le spectateur est incité à imaginer qu'il pourrait, dans un troisième temps, l'atteindre également.
 21. Voir Emmanuel COQUERY, « La sensibilité religieuse des artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle », dans *Le Dieu caché...*, *op. cit.*, p. 54-56, où l'auteur évoque le tableau de Le Brun et d'autres cas analogues. L'autoportrait de Jean de Troy, peintre que nous retrouverons dans le chapitre suivant, pourrait figurer dans son grand œuvre qu'est le *Saint Pierre et saint Jean guérissant le paralytique*, Montpellier, cathédrale Saint-Pierre, tableau qui était l'un des pendants de *La Chute de Simon le magicien* de S. Bourdon.
 22. *Mémoires de M. Baudrand...*, *op. cit.*, fol. 42 (cité par H. JOUIN, *op. cit.*, p. 91, note 3) : « M. Le Brun s'étant surpassé lui-même dans ce tableau, il demanda à M. Olier la permission de s'y peindre. Il l'obtint et s'y peignit en effet en apôtre, mais sur le bord et regardant les spectateurs. Ce qu'il fit afin qu'en même temps qu'on y jetterait les yeux on reconnût le peintre et qu'on donnât à l'auteur la louange et l'estime que méritait son ouvrage ». On peut mettre cette « permission » en rapport avec un passage d'Olier comparant l'œuvre de Dieu, et notamment la Vierge qui est « son chef-d'œuvre » (p. 91), et celle des peintres dont il faut savoir reconnaître la « gloire » : voir Jean-Jacques OLIER, *Introduction à la Vie et aux Vertus Chrétiennes...*, Paris, Emanuel Langlois, 1661, p. 89-90. Tout le reste de l'ouvrage exalte cependant l'humilité, la mortification, le rejet de la « superbe », etc., à laquelle aspirait Olier. Voir encore le même type d'attitudes dans les textes d'Olier rassemblés par Bernard PITAUD et Gilles CHAILLOT, *Jean-Jacques Olier, directeur spirituel*, Paris, Cerf, 1998, p. 65.
 23. Que signifie une telle position « d'artiste-apôtre » recevant l'Esprit, le « don des langues », la grâce divine voire un « talent » surnaturel et étant lui-même, ce sont les derniers mots du texte de Nivelon, un « don céleste » : « ces grands hommes sont des dons célestes rarement accordés au monde » ? Voir C. NIVELON, *op. cit.*, p. 574.
 24. Cet idéal de conformation, issu de la tradition chrétienne, guide toute l'œuvre d'Olier : voir par exemple les premiers mots de *La Journée Chrétienne*, Paris, Jacques et Emmanuel Langlois, 1657, Préface : « Dieu avoit premierement formé l'homme dans un estat parfait, il avoit imprimé en luy son image & sa ressemblance, & l'avoit rendu participant de sa nature & de toutes ses perfections. Depuis le peché, ces traits de Dieu si purs & si saints ont esté effacez, & l'homme est devenu si perverty & si corrompu, qu'il n'est presque rien resté en luy de ce qu'il avoit de Dieu » (p. 3). D'où le projet de restituer en soi cette image perdue grâce à la pratique des vertus,

- à la pénitence, à la communion et avec l'aide du Saint-Esprit, p. 6-7. Voir aussi *l'Introduction à la vie et aux vertus Chrétiennes* d'Olier, Paris, E. Langlois, 1661, p. 16, 17, 21 etc., où c'est l'aide du Saint-Esprit qui permet de réaliser cette conformation.
25. C'est là en tout cas le point de départ de l'oraison selon Olier, qui vise à l'union divine ou « communion spirituelle » (« entrer en participation de ses dons et de ses perfections »), voir J.-J. OLIER, *Catéchisme chrétien pour la vie intérieure*, in *(Œuvres complètes..., op. cit., p. 494 et p. 495* (la 2^e édition de cet ouvrage paraît en 1657).
 26. La Vierge, mise en évidence dans le tableau de Le Brun, a en effet pour Olier un rôle privilégié dans cette opération de conformation : en tant que « sceau divin » où le Saint-Esprit a gravé l'image du Christ, elle l'imprime à son tour aux apôtres et au-delà à l'ensemble des chrétiens : voir par exemple *l'Office en l'honneur de la vie intérieure de la Très-Sainte-Vierge* (traduction de *l'Officium in honorem Vitae interioris...*, Paris, 1665), dans *Vie intérieure de la Très-Sainte Vierge...*, *op. cit.*, p. 445 ou 428.
 27. Ce qui est le cas d'Olier, discret sur ses expériences mystiques et qui livre l'essentiel des données de sa vie intérieure dans des Mémoires restés manuscrits. Cette tension entre spectacularisation et discrétisation de l'expérience intérieure traverse toute l'histoire du thème jusque dans la psychanalyse contemporaine : le tournant freudien du rejet de la visualisation et de la mise en scène des états mentaux (Charcot) auquel est substituée la séance orale freudienne.
 28. « Se laisser à l'Esprit » et être « possédé par Dieu », sont deux thèmes essentiels de la spiritualité d'Olier exprimés dans ses *Mémoires* autographes : voir le *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, t. XI, 1981, col. 743-744.
 29. Nous suivons ici l'analyse de l'expérience de l'art telle que décrite par Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, p. 142-144.
 30. Voir Kendall L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe – On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, ainsi que Gregory CURRIE, *Image and Mind – Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
 31. Le terme fait l'objet des commentaires de Burton, Hobbes, puis Locke, Leibniz, etc. Voir l'introduction et le précieux dossier rassemblé par Claire CRIGNON-DE OLIVEIRA dans son édition de la *Lettre sur l'enthousiasme* de Shaftesbury, Paris, Librairie Générale Française, 2002.
 32. Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, éd. et introduction de J. Thuillier, Paris, Gallimard, 1989, p. 70-73.
 33. Il est aussi l'auteur, très marqué par Condren et la pensée mystique, de nombreux textes sur l'oraison, distinguant notamment oraison de sentiment, de disposition et de foi : voir Raymond DEVILLE, « Jean-Jacques Olier maître d'oraison », *Bulletin de Saint-Sulpice*, n° 15, 1988, p. 89-111. L'oraison était un exercice que devaient pratiquer les séminaristes.
 34. L'Esprit saint est le guide privilégié du fidèle lors de l'oraison. Par l'oraison, et grâce à la vertu et au pouvoir du Saint-Esprit auquel doit s'abandonner le fidèle, celui-ci atteint la « communion spirituelle » (pendant de la « communion sacramentale »), voir le *Catéchisme Chrétien pour la vie intérieure*, chap. VIII, « méthode de l'oraison ». Voir sur ce point R. DEVILLE, *op. cit.*, p. 103. Sur l'importance du Saint-Esprit dans la spiritualité d'Olier voir M. DUPUY, *Se laisser à l'Esprit...*, *op. cit.* On retrouve des idées semblables chez Condren, le directeur spirituel d'Olier : Voir Charles DE CONDREN, *Saintes instructions pour la conduite de la vie intérieure...*, Paris, M. Le Petit, 1671, p. 64 (« Disposition pour l'oraison »), ou encore, entre autres exemples très communs, chez le R. P. HERCULES, « La science de l'Oraison », dans *Ouvrages de Piété*, II, Paris, Georges Josse, 1675, p. 586 : « Que le saint Esprit est le principe de nos Oraisons. »
 35. Notons cependant, dans le cas de Martin Barcos, sa grande méfiance à l'égard de ces pratiques de l'oraison mentale, nouveautés critiquées dans *Les Sentiments de l'abbé Philérème (Martin de Barcos) sur l'oraison mentale*. En revanche, on connaît le monumental *Traité de la Prière* de Pierre Nicole qui insiste sur l'utilité de l'oraison même s'il reste très sceptique à l'égard de la contemplation : voir Pierre NICOLE, « Traité de la prière », dans *Essais de Morale*, Paris, 1733-1771, t. IV (Genève, Slatkine reprints, 1971), Livre III, p. 651-654.
 36. À propos de Charles de Condren, inspirateur du Séminaire fondé par Olier, voir par exemple sa Lettre : « De l'excellence de la feste de la Pentecoste, & quelles dispositions nous devons avoir pour recevoir le S. Esprit », dans *Discours et Lettres du R. P. Charles de Condren...*, Paris, Jean Jost, 1648 (3^e éd.), Lettre LIV, p. 481-485 : « Je vous disois ces jours passez que nous devons considerer ceste feste comme la principale de toutes celles qui nous sont proposées en toute l'année », ou encore Lettre LXVII, p. 550, où la Congrégation de l'Oratoire est comparée à l'assemblée des apôtres inspirés par le Saint-Esprit lors de la Pentecôte.

37. Voir sur le thème de l'importance du Saint-Esprit pour la direction spirituelle, les textes rassemblés et étudiés par Bernard PITAUD et Gilles CHAILLOT, *Jean-Jacques Olier, directeur spirituel*, Paris, Cerf, 1998, p. 35, 37, 156-158. Notons que Olier lui-même, longtemps incapable de s'exprimer et n'ayant pu se consacrer suffisamment à l'étude, attribuait aux « lumières » de Dieu ses paroles lors des prédications improvisées qu'il dut faire, voir Étienne-Michel FAILLON, *Vie intérieure de la Très-Sainte Vierge. Ouvrage recueilli des écrits de M. Olier...*, Rome, Salviucci, 1866, t. I, Préface, p. 9 et suiv. Voir aussi les *Mémoires* d'Olier, t. I, p. 162, 156, 407, etc. (cité d'après M. FAILLON, *Vie de M. Olier...*, *op. cit.*, t. I, p. 92 et t. III, p. 81-83).
38. L'état d'enfance pouvant renvoyer le fidèle à sa propre enfance au cours de laquelle il reçoit, lors du baptême la grâce infuse que lui communique déjà le Saint-Esprit.
39. La Vierge est cependant centrale et surélevée dans le tableau sur le même thème donné à l'atelier de Champagne (vers 1631), autrefois au Carmel du Faubourg Saint-Jacques et désormais à l'église Saint-Jean-Baptiste de Libourne.
40. Comparaison présente par exemple chez J. NOÛET, *L'Homme d'Oraison...*, *op. cit.*, t. I, Seconde partie, Livre 6, p. 263 : « Car comme nous remarquons diverses couleurs dans la flamme du feu qui paroist par fois bleüe, par fois rouge, par fois jaunâtre, par fois plus claire & plus blanche, selon la matiere qui la nourrit, de mesme voyons-nous que l'amour divin, qui est un feu celeste & une flamme secrette, que le Saint-Esprit allume dans les ames pures, y fait differentes impressions, qui sont comme autant de degrés par où elles montent vers Dieu, pour s'unir à son infinie bonté. »
41. Voir les textes épars et pour l'essentiel inédits, donnés à Olier et rassemblés sous différents thèmes, publiés dans E.-M. FAILLON, *Vie intérieure de la Très-Sainte Vierge...*, *op. cit.*, 1866, t. II, chap. XV : « Ascension et Pentecôte », p. 148-160.
42. Pierre COTON, *Intérieure occupation d'une ame devote. Par le R. P. Pierre Cotton, Predicateur ordinaire du Roy, de la Compagnie de Jesus...*, Claude Chappelet, Paris, 1609, p. 78-81. Nous reviendrons sur ce texte dans le second chapitre.
43. Amable BONNEFONS, *Abbrégé de la Vie et de la Doctrine de Jesus-Christ, [...] Avec un Abbrégé de la vie de la glorieuse Vierge Marie [...] En forme de Meditations pour tous les Samedis*, Paris, Jean Henault, 1656 (3^e éd.), p. 457-459, 32^e et 33^e Samedis : « Peu apres elle se retire dans le Cenacle pour recevoir le S. Esprit » ; « Elle reçoit le S. Esprit avec les Apostres ». Chaque point, trois par méditation, développe un aspect particulier qui doit susciter un acte ou une résolution particulière du fidèle. Voir aussi, avec une gravure de Charles de Mallery, la méditation sur « La venue du S. Esprit » d'Étienne BINET, *Meditations affectueuses sur la Vie de la Tres Sainte Vierge...*, Anvers, Martin Nutius, 1632, p. 105-107. Cette méditation est divisée en six points et un « Doux Transport », où le fidèle s'interroge sur le surcroît de grâce que reçoit la Vierge, considère le cœur embrasé de Marie, s'interroge sur les paroles que pouvait dire la Vierge, aspire à recevoir lui-même la grâce divine, ressent lui-même la brûlure de l'Esprit, etc.
44. Paul DE LAGNY, *Exercice methodique de l'oraison mentale...*, Paris, Vve de Denys Thierry, 1658, p. 652-659 ; Jacques NOÛET, *L'homme d'oraison. Ses Meditations et Entretiens pour tous les jours de l'année. Troisième Partie. Depuis Pasques jusqu'à la feste du tres-saint Sacrement*, Paris, F. Muguet, 1675, p. 399-484.
45. Voir la 8^e considération : « Toy aussi mon ame [...] entre un peu en ce lieu sacré, & considere premierement les personnes qui y sont », etc.
46. Vincenzo BRUNO, *Meditations sur la Vie et Passion de N. Seigneur Jesus-Christ ; de la Bienheureuse Vierge Marie, & des Saints [...] Traductes d'Italien en François par M. Cl. De Bassecourt & Phil. Du Sault*, Lyon, Pierre Rigaud, 1615, 3^e partie, p. 205-210 : « Soixante-deuxieme Meditation. De la mission du Saint-Esprit. »
47. Nous sommes ici moins du côté de la seule restitution de l'éventuelle intentionnalité de l'artiste, du commanditaire ou d'un groupe social déterminé, que du côté de la réception possible d'une telle œuvre par un public particulier : ici l'ensemble des dévots dont la culture religieuse et les pratiques dévotionnelles étaient déterminées par l'exercice usuel des méthodes de l'oraison.
48. Voir, depuis les travaux inauguraux de Panofsky sur *l'Imago pietatis*, les études exemplaires de S. Ringbom, J. H. Marrow, J. F. Hamburger, H. Belting, H. L. Kessler, R. L. Falkenburg, Henk van Os, P. Vandebroek, etc., ou, pour les XVI^e et XVII^e siècles, celles de A. Gentili (Lotto), V. Guazzoni (Moretto), B. Aikema (Bassano), M. Fumaroli (à propos du Guide), de G. Careri à propos du Bernin, de P.-A. Fabre, W. S. Melion, L. Salviucci Insolera ou R. Dekoninck sur Loyola et le milieu jésuite, ou encore, pour le domaine plus étudié, avant tout par les « littéraires », de l'emblématique religieuse, J.-M. Chatelain, P. Choné, A. Guiderdoni-Bruslé, A.-E. Spica, etc.

L'image absente ?

Aux XVI^e et XVII^e siècles la « contemplation », évoquée par Nicolas de Thou et expérimentée de façon exemplaire par Jean-Jacques Olier, n'est pas uniquement le privilège envié des anges et des saints jouissant de la Gloire céleste. Elle est aussi le terme ultime et idéal d'une pratique spirituelle bien particulière que les traités des mystiques flamands, italiens et surtout espagnols ont contribué à diffuser dans la France du XVII^e siècle auprès d'une large population constituée aussi bien de clercs que de laïcs : l'oraison, la lecture ou la méditation spirituelle qui prenaient comme supports conjoints ou alternatifs livres et images.

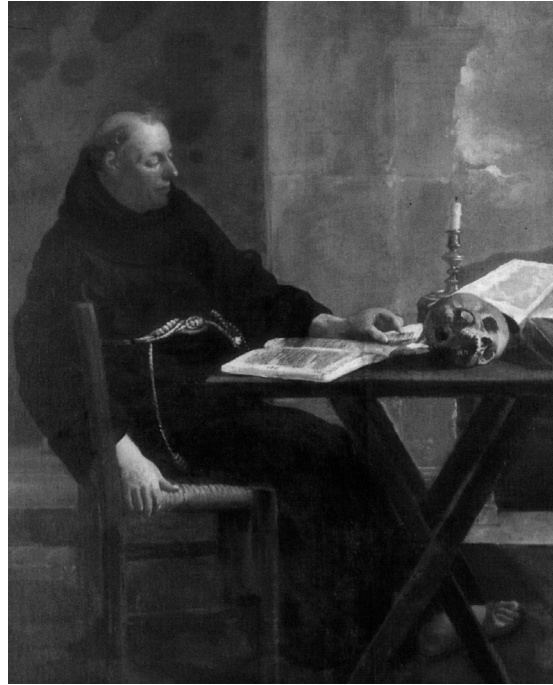
Plusieurs tableaux du XVII^e siècle nous permettent de mieux comprendre ces usages par les représentations élaborées qu'ils en donnent. Parmi eux, deux portraits de Jean de Troy (1638-1691), à mon sens extrêmement originaux, ont la particularité de *mettre en scène* et, d'une certaine façon, *d'inciter* eux-mêmes explicitement à cette pratique religieuse : il s'agit des portraits de *Jeanne de Juliard de Mondonville* (Toulouse, coll. part.) et d'un *Moine cordelier* (Narbonne, musée d'art et d'histoire) (*ill. 3 & 4*).

L'artiste d'origine toulousaine, premier directeur de l'Académie de peinture de Montpellier en 1679 et frère du portraitiste François de Troy (lui-même père de Jean-François de Troy qui dirigera l'Académie de France à Rome), est notamment connu pour les deux monumentales compositions qui encadraient la célèbre et alors controversée *Chute de Simon le magicien* de Sébastien Bourdon à la cathédrale Saint-Pierre de Montpellier : *La Remise des clés à saint Pierre* (œuvre inachevée à la mort de l'artiste), et *Saint Pierre et saint Jean guérissant le paralytique* (vers 1687-1691). Cette dernière œuvre est particulièrement intéressante en ce sens qu'elle intègre un portrait de l'artiste et probablement ceux d'autres contemporains, comme l'avaient fait quelques décennies plus tôt Bourdon dans son propre chef-d'œuvre pour la cathédrale (1657) ou Le Brun, la même année, pour sa *Pentecôte parisienne*¹. On retrouve notamment, avec un même drapé et une situation analogue en marge de la toile, un personnage au regard tourné vers le spectateur et pointant la scène centrale : soit l'artiste, si celui-ci n'est pas l'homme au turban dont le regard est également dirigé vers le spectateur, soit l'un des commanditaires, Pierre II de Bonzi, archevêque de Narbonne et protecteur de l'artiste, ou bien encore Charles de Pradel, évêque de Montpellier. Cette inscription de portraits contemporains au sein d'une scène religieuse implique sans doute là encore des effets de sens que l'on peut imaginer proches de ceux évoqués à propos du tableau de Le Brun².

De fait, c'est essentiellement à son talent de portraitiste que Jean de Troy, tout comme son frère, doit d'être connu. Les deux œuvres qui concernent ici notre propos



Ill. 3
Jean de Troy,
Jeanne de
Juliard, dame
de Mondonville,
Toulouse,
coll. privée.



Ill. 4 – Jean de Troy, Portrait d'un moine cordelier,
Narbonne, musée d'art et d'histoire.

relèvent d'un genre de portrait que l'on pourrait désigner comme « portrait spirituel » et qui a pour originalité, me semble-t-il, le fait « d'actualiser », dans des personnages contemporains, des figures archétypales de la spiritualité chrétienne. La première œuvre est l'étonnant *Portrait de Jeanne de Juliard*. La dévote (1629-1703), fût la fondatrice, en 1662, de la congrégation toulousaine des Filles de l'Enfance et elle était en relation avec le milieu janséniste de Port-Royal qui causera sa condamnation³. Elle est représentée un livre entrouvert en main dont elle vient un instant de suspendre la lecture (un doigt est glissé entre les pages), pour se tourner vers le spectateur ou méditer intérieurement sur le passage lu⁴. Elle est située auprès d'une table chargée de livres derrière lesquels est disposé un tableau de la Nativité qui vient ici se substituer, dans ce type de scènes, au plus commun crucifix. Le tableau est une allusion directe à la spécificité de sa congrégation de jeunes femmes tenues « d'honorer les divers états de l'Enfance » du Christ⁵. Cette dévotion résulte de la propre expérience spirituelle de la dévote qui, en 1656, reçut « la présence de l'Enfance de Notre-Seigneur » et décida d'y « appliquer » son esprit et d'en adopter les vertus (simplicité, innocence, obéissance, humiliation, etc.⁶). Le « tableau dans le tableau » n'est donc pas nécessairement la reproduction d'un tableau existant, mais il est avant tout l'évocation ou la traduction picturale de cette vision inaugurale intérieure. Il devient aussi une incitation, *via* la pratique ostensiblement affichée de la lecture spirituelle, à la poursuite de la méditation sur le mystère représenté, mystère que l'on sait central pour la spiritualité française, carmélite ou béruillienne notamment, du XVII^e siècle. La disposition est extrêmement étudiée : les ouvrages, posés devant le tableau, s'interposent entre dévote et image tandis que le tableau lui-même paraît comme supporté par les deux colonnes en arrière. Une relation réciproque et complémentaire est ainsi intimement nouée entre *lecture spirituelle* et *contemplation* du tableau, relation, nous le

verrons, qui est au fondement même de la pratique contemplative et plus généralement de ce que l'on appelait l'oraison mentale. Cette pratique était d'ailleurs familière à Jeanne de Juliard dont la correspondance montre les visites quotidiennes qu'elle faisait aux différentes églises toulousaines pour assister aux divers offices et se livrer, non sans difficultés et « sécheresses », à la méditation sur divers « mystères⁷ ». C'est aussi un exercice que les membres de la Congrégation qu'elle avait fondée devaient pratiquer « deux fois par jour, en Communauté, demi-heure chaque fois⁸ » ainsi que lors d'une retraite annuelle⁹. La présence, dans les chambres des membres de la Congrégation, de divers tableaux, dont celui « d'une Image de la Sainte Vierge ou du saint Enfant Jesus », ou celle, dans la chapelle, de tableaux « représentant les Mysteres de l'Enfance de Jesus », ne pouvait que faciliter un tel exercice¹⁰. L'ensemble de la composition de l'œuvre de Jean de Troy se situe dans un lieu à la fois familier (le mobilier, l'attitude, les vêtements) et générique, voire potentiellement symbolique (colonnes, nuages et ciel, table qui pourrait presque évoquer un autel), situation qui fait de cette scène non pas seulement un portrait de « genre » mais une œuvre quasi emblématique d'un état et d'une pratique spirituelle. Si ce portrait de la fondatrice de l'ordre est bien celui qui se trouvait dans le cabinet de la dévote, accompagné, s'il faut en croire un hypothétique et malveillant témoignage anti-janséniste, de natures mortes, de paysages et des portraits de l'abbé de Saint-Cyran et de l'abbé Ciron (son vénéré directeur spirituel¹¹), il lui présentait, dans une relation spéculaire à la fois « réaliste » et idéelle, le modèle d'une vie spirituelle méditative tendue vers l'identification au Christ enfant.

L'autre tableau, qui pourrait être comme le pendant « clérical » du portrait « laïc » de la dévote, est le portrait d'un *Moine cordelier* (Narbonne, musée d'art et d'histoire¹²). Le religieux, peut-être le Père Lagrefe (Antoine de Trinquaire) qui sera plusieurs fois Provincial des cordeliers et auquel était amicalement lié l'artiste depuis un voyage commun en Italie, appartenait à un ordre franciscain méditatif. Assis dans ce qui peut être une cellule sobrement meublée qui s'ouvre sur un paysage indistinct sur la droite, le moine est saisi à nouveau dans l'acte même de ce que l'on désignait alors comme la « lecture spirituelle ». Yeux presque clos, baissés cette fois dans une clôture intérieure peut-être plus propre à son état, semblant méditer tel terme ou telle phrase du livre ouvert sur la table, il paraît saisi par une « motion » interne qui tend son corps, légèrement désaxé, et il agrippe de sa main droite le bord de sa chaise comme pour s'assurer de sa matérialité et de sa propre stabilité. L'autre main relève un feuillet du livre et semble, là encore, isoler entre ses doigts un passage, comme pour ne pas le perdre lorsqu'il reprendra sa lecture. Dans un dessin préparatoire de ce tableau conservé au musée Atger de Montpellier (*ill. 5*), le moine franciscain n'a devant lui qu'un seul livre ouvert. Dans le tableau, d'autres livres, ouverts ou fermés sur la table, une bougie éteinte, un crâne renversé, un crucifix que l'on pourrait imaginer à l'extrémité de la table (et qui apparaît d'ailleurs au verso du dessin préparatoire), viennent



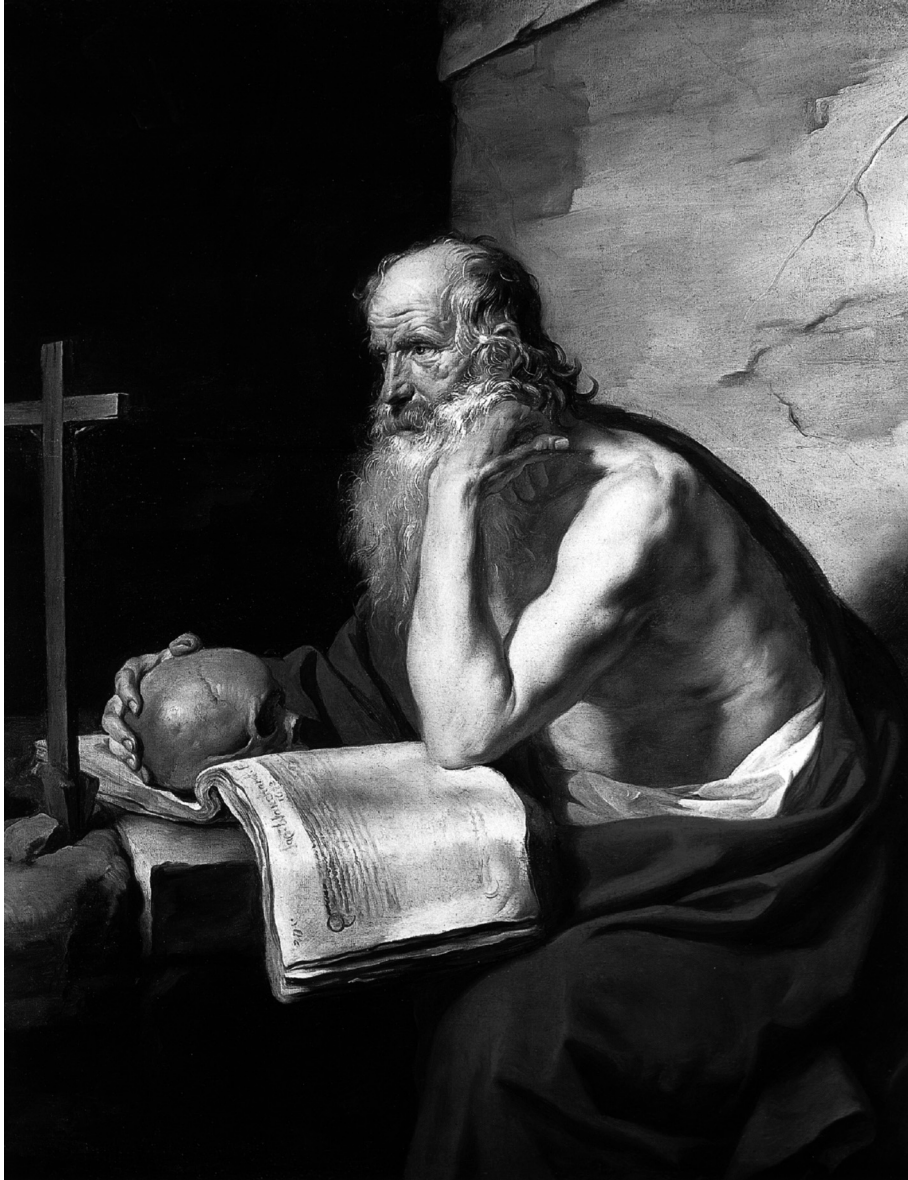
Ill. 5
Jean de Troy,
Portrait d'un
moine cordelier,
dessin
préparatoire,
Montpellier,
musée Atger.

inscrire cette scène contemporaine, presque familière voire étonnamment désinvolte par certains aspects, dans une antique tradition iconographique : celle du *saint en méditation*, entre pénitence, exercice ascétique, lecture spirituelle, méditation sur la vanité, la mort, les mystères divins ou les scènes de la Vie et Passion du Christ.

Cette tradition, ici largement reformulée dans un tout autre contexte, est bien sûr celle de saint Jérôme et plus encore de la Madeleine, de saint François d'Assise, de saint Bruno, saint Benoît et des multiples saints représentés en méditation. Toute une littérature hagiographique, dont *Les fleurs des vies des saints* du jésuite Pedro de Ribadeneira est sans doute l'un des exemples les plus représentatifs du XVII^e siècle, insiste sur cette pratique spirituelle à laquelle ne pouvaient guère échapper les principaux saints. Saint Bruno et ses disciples retirés au « désert » vivaient « en silence, en oraison, lecture & contemplation ». « L'étude » et le « soin principal » de saint Jérôme « consistoit à mediter la Loy de nostre Seigneur jour & nuit, lire, entendre, traduire, & expliquer ». Dans sa cellule « il s'adonnoit fort aux jeunes & à l'oraison ; l'on n'entendoit une seule parole de sa bouche, qui ne fust de choses saintes & divines ; en son silence il parloit interieurement avec Dieu ». Saint François lui-même, exemple déterminant pour notre cordelier, « s'occupait *incessamment* en la contemplation & meditation de Dieu, & *vivoit d'oraison* ¹³ ».

De nombreux artistes se sont fait presque une spécialité de ce type de scènes, offertes en modèles aux dévots. On connaît les multiples versions de saints dans leurs cabinets, leurs oratoires ou leurs grottes d'ascètes, occupés des mêmes topiques objets syntaxiquement associés selon une combinatoire où toutes les variantes possibles sont épuisées (*ill. 6 à 9*). Ce sont les œuvres peintes notamment par le prolifique Claude Vignon. Ses saint Jérôme (La Haye, Orléans, Épinal, Strasbourg, etc.), saint Paul (Paris, Saint-Séverin), saint Pierre (Stanford, Nantes), saint Antoine (Lyon, Saint Bruno des Chartreux), saint François d'Assise ou saint Charles Borromée (gravés par G. Rousselet), font échos aux tableaux analogues de Jacques Blanchard (le saint Jérôme de Budapest, ses différentes versions de la Madeleine repentante en méditation, le saint Antoine du musée de Tours), de Champaigne (le saint Arsène d'Houston, les Madeleine d'Houston ou de Rennes, le saint Bruno de Stockholm, le Borromée d'Orléans), ou encore de Le Sueur (la Madeleine du musée de Lille), Le Nain (Madeleine, coll. part.), de Vouet (la Madeleine d'Amiens dialectiquement prise entre livre et crucifix, vision, lecture et toucher, intériorité et extériorité), etc. La « conformation » à la vie des saints, par imitation de leurs pratiques mises en représentation par les artistes, est ici la voie même qui permet d'atteindre à cette « contemplation des choses divines » à laquelle incitait, nous l'avons vu, Nicolas de Thou. Par rapport à toute cette iconographie aussi abondante que répétitive, on constate que les deux tableaux de Jean de Troy en représentent des versions à la fois sédimentées, actualisées et déplacées. On peut penser, mais une étude précise de cet artiste et de son milieu manque encore, que Jean de Troy témoignerait, à la fin du XVII^e siècle, d'une forme d'appropriation quasi mondaine, banalisée, intériorisée et anti-pathétique (janséniste ?), de cette tradition méditative, qui pourrait évoquer la tendance vers une forme de « discrétisation » de l'expérience intérieure que nous avons déjà évoquée à propos d'Olier et de certains de ses contemporains.

Ces figures méditatives historiques du christianisme se fondaient elles-mêmes sur les exemples inauguraux du Christ ou de la Vierge, donnés comme premiers modèles de l'oraison. Deux scènes sont à cet égard fondamentales. La première est le Christ en prière au Jardin des Oliviers, peinte notamment par Vignon pour l'autel de la chapelle « dorée » d'Antoine Goussault (Paris, église Saint-Gervais-Saint-Protais), La Hyre (*ill. 10*) dans son tableau où un ange tend au Christ en oraison le calice qui préfigure sa souffrance et la mort sur laquelle il est invité à méditer (Le Mans, musée Tessé), mais encore Champaigne (Rennes, musée des beaux-arts), Jacques de Létin (Troyes, église Saint-Pantaleon), Poussin (coll.

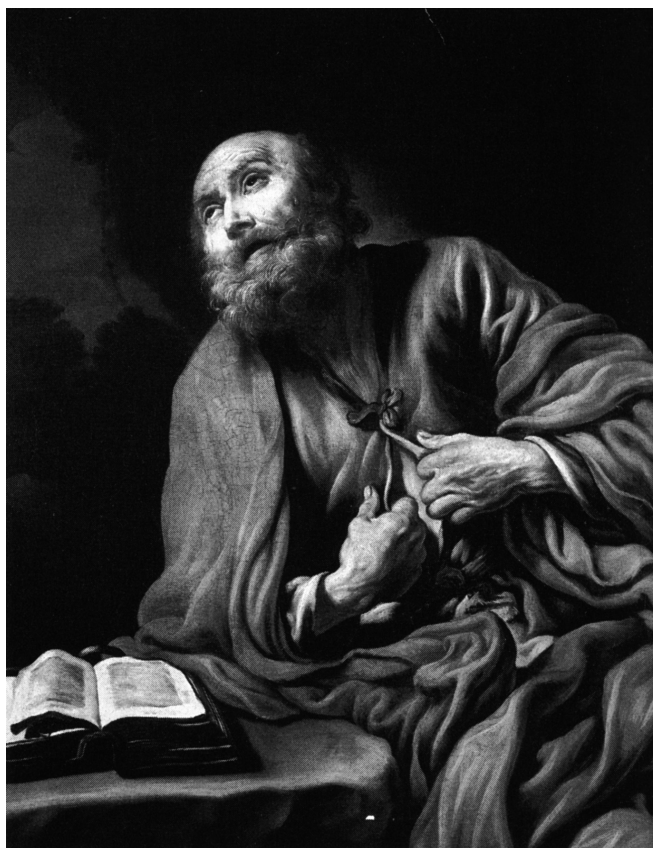


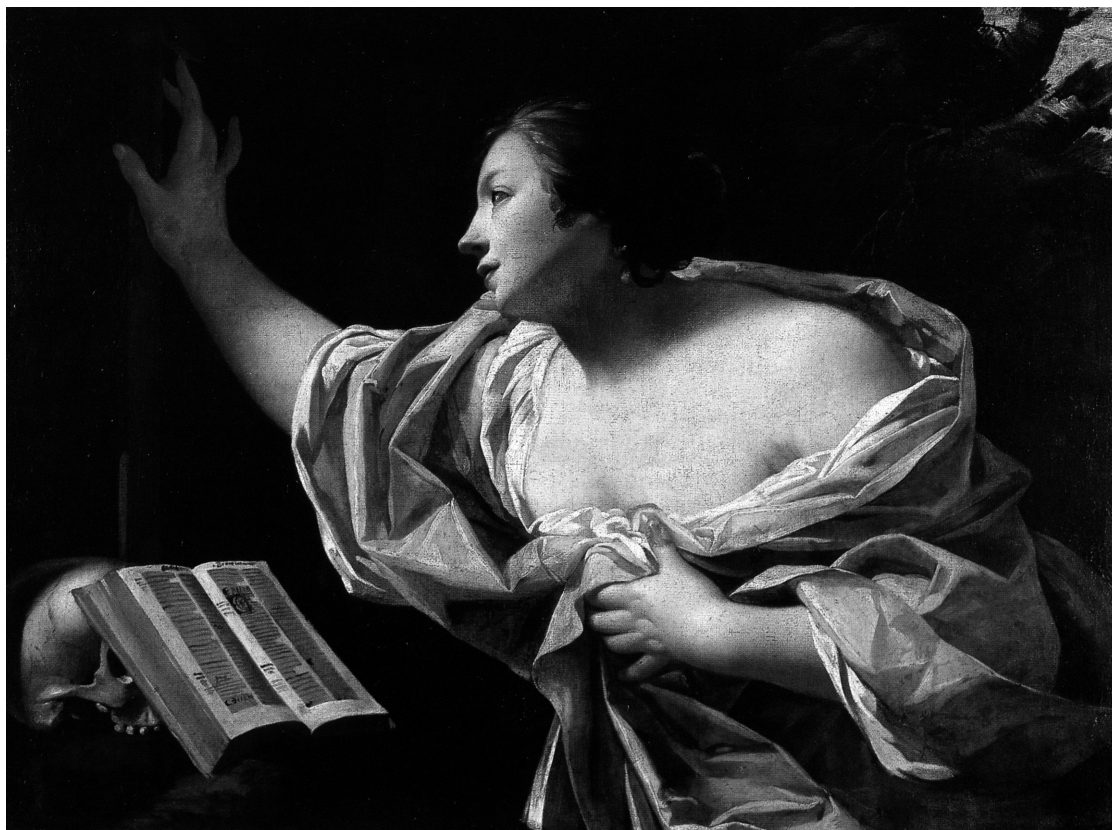
*Ill. 6
Jacques
Blanchard,
Saint Jérôme,
Budapest, musée
des beaux-arts.*

Ill. 7
Jacques
Blanchard,
Saint Antoine,
Tours, musée des
beaux-arts.



Ill. 8
Claude Vignon,
Saint Pierre
pleurant,
Stanford,
Stanford
University of Art.





Ill. 9
Simon Vouet,
La Madeleine
repentante,
Amiens, musée
de Picardie.

Ill. 10
Laurent de
La Hyre,
Jésus au jardin
des Oliviers,
Le Mans, musée
Tessé.



Ill. 11
Claude Vignon,
Vierge de
douleurs,
coll. part.

part.), Bourdon dans un tableau perdu et plus tard Jouvenet. La seconde scène est celle de la Vierge dite de Pitié ou de Douleur fréquemment peinte par Baugin (Paris, coll. part.), Vignon (*La Vierge de douleurs* transpercée d'un glaive et méditant sur les instruments de la Passion, coll. part.) (ill. 11), Thomas Blanchet (Lyon, musée des beaux-arts et chapelle de l'hôtel Dieu), Stella (Limoges, musée de l'évêché), Guy François (église de Craponne-sur-Arzon, de Saint-Rambert-sur-Loire, de Céaux d'Allègre), Champagne (Louvre ou Leipzig) ou bien Pierre et Nicolas Mignard (Gennevillier, église de sainte Madeleine, église de Visan). Bien proche de cette scène est encore celle de *La Pièta* ou des multiples déplorations sur le Christ mort, fréquemment représentées en France par Lallemand (Paris, Saint-Nicolas-des-Champs), Baugin (Paris, Notre-Dame, Louvre, Orléans), Poussin (Dublin, Munich, Cherbourg, Leningrad), etc. On pourrait sans doute ajouter à ces scènes celles du Christ enfant, parfois endormi, et présenté à l'adoration ou à la méditation des Bergers, de saint Jean Baptiste enfant ou de la Vierge, dans les multiples

Vierge à l'Enfant du XVII^e siècle où s'illustrèrent là encore Blanchard, Vouet, Baugin, Stella ou plus tard Mignard.

Le cas de la Madeleine, auquel nombre de spirituels du XVII^e siècle comme le jésuite Nicolas Coëffeteau, l'oratorien Pierre de Bérulle ou encore Antoine Godeau consacrent études, prières et louanges, est particulièrement intéressant en ce sens qu'il vient cumuler et articuler différentes temporalités et diverses scènes où plusieurs états contemplatifs sont associés. Dans la confusion des trois figures de la Madeleine qui a encore cours au XVII^e siècle, elle est, entre autres rôles, l'incarnation même de la Vie contemplative opposée à l'active Marthe que représentent alors un célèbre tableau de Le Sueur (Munich), ou ceux de Brébiette (Solers, église Saint-Martin), Jacques de Létin (Troyes, église Sainte-Madeleine), Michel Corneille (Paris, cab. E. Turquin), Jacques Stella (coll. part.), ou plus tard Claude Simpol (Arras), Charles de La Fosse (Meaux, musée Bossuet) ou Jouvenet. Elle est aussi la pénitente, la méditative et l'extatique entre livre, crâne, crucifix et discipline de la grotte de la Sainte Baume; mais elle est également la figure éplorée ou méditante au pied de la croix ou du Christ mort. C'est à cette dernière figure que se sont attachés dans de multiples tableaux Michel Dorigny, Vouet, Le Sueur, La Hyre, etc.¹⁴. Toutes ces œuvres insistent sur les multiples états affectifs suscités par cette scène tragique et mettent bien souvent en évidence les plaies du Christ et les instruments de la Passion propres à susciter la compassion et les développements méditatifs du fidèle. Incarnation de la sainte méditante, la Madeleine est elle-même un modèle suscitant la propre pratique méditative du fidèle: on connaît le célèbre portrait sculpté de Pierre de Bérulle par Jacques Sarazin

(1653), « méditant sur le sujet de la Madeleine, en face, regardant l'autel », le tableau en question étant celui de la fameuse *Madeleine pénitente* peinte par Le Brun (Louvre).

Dans ce passage du crucifix (le Calvaire) à la croix (La Sainte Baume), s'opère ce transfert, par le moyen de l'imagination, de la représentation actuelle à la scène historique originelle, transfert que le fidèle, nous le verrons, est invité à réaliser pour lui-même dans sa pratique méditative. C'est cette opération qu'évoquent certains tableaux en représentant le dévot non pas, comme le faisait Jean de Troy, en méditation devant un crucifix ou une image, mais inscrit *au sein même* d'un mystère, le tableau prenant en charge d'une certaine façon la composition imaginaire de la scène sacrée que devait réaliser intérieurement le fidèle. Ce type de scènes, plus rare au XVII^e siècle, est cependant représenté dans de nombreuses œuvres, peintes essentiellement dans un cadre régional plus ou moins modeste : par exemple *La Lamentation sur le Christ mort* de Jacques Bellange en présence du cardinal Charles de Lorraine (Saint-Petersbourg et Musée historique Lorrain), *La Déploration sur le Christ mort* de Jean Boucher (Poitiers, Cathédrale) ou la *Nativité* en présence du donateur, l'abbé de Villeloin, par le même artiste (Villeloin-Coulangé, église paroissiale), la naïve *Cène* de Louis Bobrun (église Saint-Pierre de Trilport), l'*Adoration des bergers* de Jérôme Francken en présence de plusieurs membres de la famille de Thou (Paris, cathédrale Notre-Dame), etc.¹⁵.

Dans ces mises en scènes, l'épisode sacré n'est plus seulement un événement historique déterminé mais un mystère intemporel susceptible de toutes les élaborations imaginaires et conceptuelles. De nombreux tableaux, reprenant encore l'ancien modèle anachronique du point de vue temporel de la « conversation sacrée », ne se contentent pas d'intégrer le dévot auprès du Christ mais insèrent un saint dont est représenté le propre acte dévotionnel : c'est, entre autres très nombreux exemples, le cas de l'austère *Saint Mamert aux pieds du Christ en croix* de Vignon (Orléans, cathédrale Sainte-Croix), de la *Sainte Famille avec saint Bruno et sainte Elisabeth* de Guy François (Bourg-en-Bresse, musée), de la somptueuse *Déploration sur le Christ mort*, en présence de saint Jean-Baptiste et d'un saint franciscain (?) d'Horace Le Blanc (Gray, basilique Notre-Dame), ou de plusieurs des *Crucifixions* de Nicolas Tournier (Narbonne, église Saint-Paul-Serge; Paris, Louvre). De telles figures se proposaient aux fidèles contemporains, au même titre que la Vierge, saint Jean ou la Madeleine, comme exemples intermédiaires et personnels de dévotion et ils valent, d'une certaine façon, comme formes de *délégation médiate* de la personne du dévot au sein du tableau. Au début du XVIII^e siècle, le marseillais Michel Serre emprunte encore l'originale disposition « du tableau dans le tableau » du portrait de Jeanne de Juliard pour son *Annonciation* en présence non plus d'une figure dévote contemporaine mais de saint Jean-Baptiste et de saint Étienne (Marseille, chapelle des Comtes). Son œuvre, comme celle de Jean de Troy, expose au spectateur le modèle même d'une pratique spirituelle – à la fois *mise en scène* du mécanisme de l'intercession et *incitation* à la méditation sur un mystère – qui prend à nouveau explicitement pour support un tableau.

Une solution extrêmement proche est celle du transfert, cette fois *auprès du dévot* lui-même, de la scène méditée. Au XVII^e siècle, on pourrait sans doute évoquer le cas de la *Nativité* de Vignon pour la basilique Notre-Dame-de-Liesse (*ill. 12*). Les donateurs, le marquis de Mauny et Isabelle Jouvenel des Ursins, en prière devant un prie-dieu, sont en contrebas d'une sorte d'estrade où se déroule la scène sacrée. Celle-ci prend, là encore, la forme réflexive du « tableau dans le tableau », mais sous une forme où est délibérément atténuée, bien que toujours signifiée, la séparation entre dévot et scène sacrée que marquait Jean de Troy. Le même principe est présent dans *L'Adoration des Mages* de Jean Senelle (Meaux, cathédrale) où les deux commanditaires, Nicolas Vignier et Anne de Flécelles, regards tournés encore une fois non vers le mystère mais vers l'extérieur,

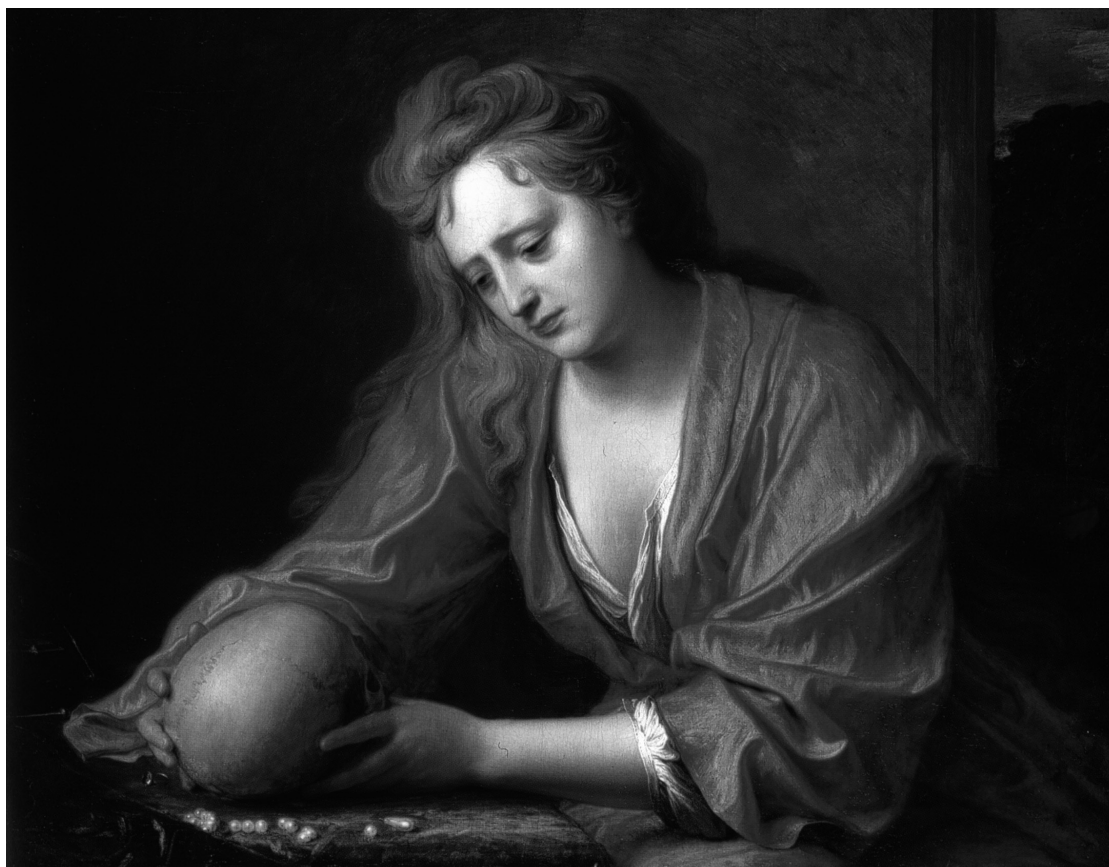
Ill. 12
Claude Vignon,
Nativité en
présence des
donateurs,
Liesse, basilique
Notre-Dame.



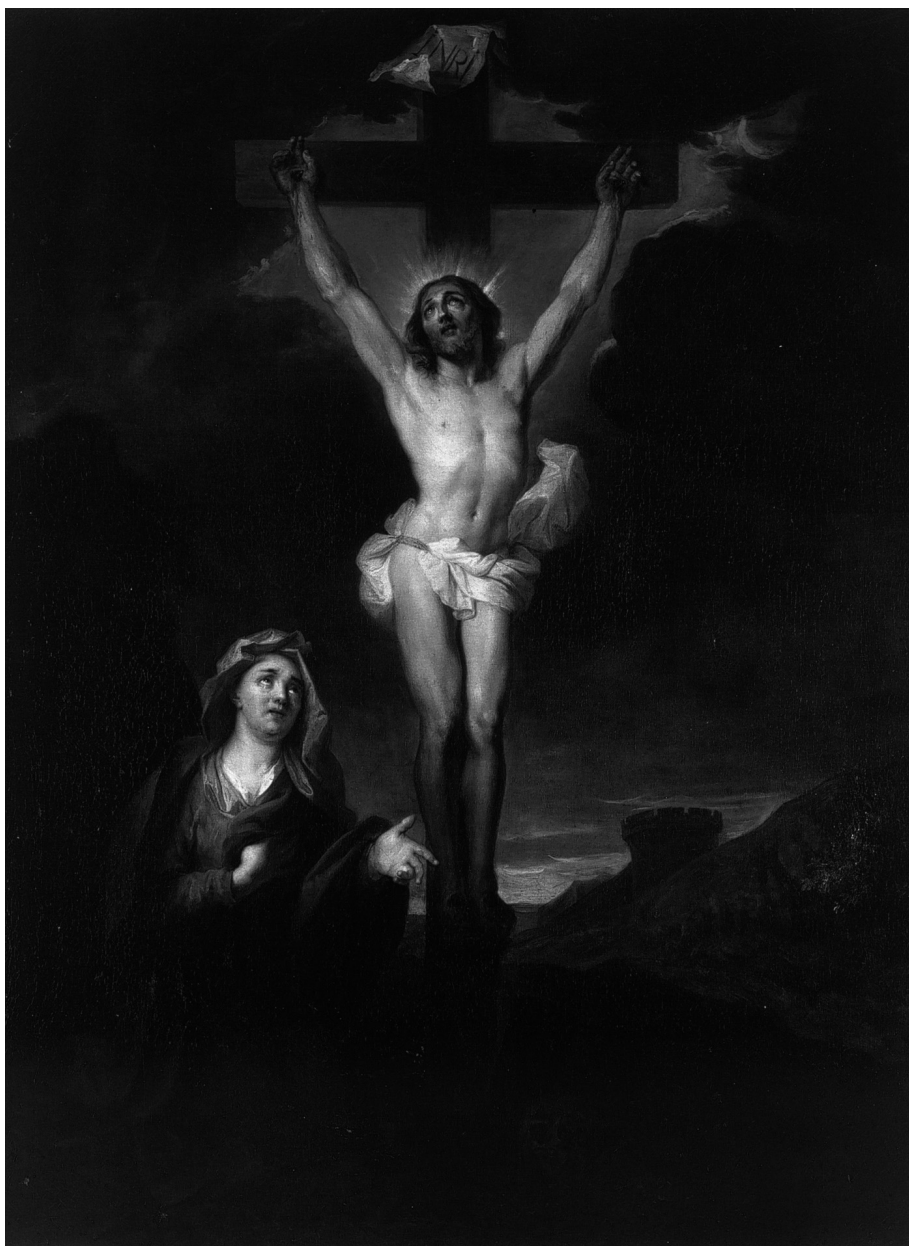
sont disposés devant et seulement « en présence » de la scène sacrée, dans un espace intermédiaire qui hésite entre l'espace extérieur et un espace intérieur au traitement moins défini et plus pâle qui en exprime le statut spécifique.

Une autre étape est celle où le dévot, pris dans ce processus méditatif et transformateur, prend les *apparences mêmes* de la figure sainte qui lui sert de modèle comme le faisaient certains portraiturés, à l'encontre d'ailleurs des préceptes du cardinal Paleotti¹⁶ : l'ultime étape de la « conformation » spirituelle est ici traduite par une « substitution » corporelle. Ce cas de figure, qui était déjà celui de Le Brun s'insérant parmi les Apôtres du Cénacle de la Pentecôte, est aussi celui de La Vallière, de Madame de Ludre (Versailles) ou de la belle anonyme de Santerre (*ill. 13*) (Magny-en-Vexin, église), toutes figurées « en Madeleine ». On retrouverait un dispositif analogue dans l'anonyme dévote peinte par Largillière, peut-être l'épouse de l'artiste, également représentée au pied de la croix sous les apparences de la Madeleine ou peut-être même de Marie (*ill. 14*) (Orléans, musée des beaux-arts). Il en est encore de même dans le cas du portrait de Marie-Thérèse d'Autriche en sainte Hélène tenant une croix de sa main droite et un crucifix de sa main gauche (Louis Elle Ferdinand II, carmel de Créteil), ou de Madame de Maintenon représentée par Pierre Mignard en sainte Françoise Romaine, sainte mystique célèbre pour ses multiples visions (Versailles ou Louvre¹⁷). Dans ces représentations où le sujet dévot se place dans l'une des situations narratives que prévoyait explicitement, nous y reviendrons,

Ill. 13
Jean-Baptiste
de Santerre,
La Madeleine
pénitente,
Magny-en-
Vexin, église
Notre-Dame.



Ill. 14
*Nicolas de
Largillière,
Sainte femme au
pied de la croix,
Orléans, musée
des beaux-arts.*



les théoriciens de la méditation, s'instaure un complexe échange identitaire entre dévot spectateur ou/et portraituré, figure sainte médiatrice et Christ où est à l'œuvre ce modèle mimétique déterminant qui fonde la relation chrétienne à la divinité.

DES PRATIQUES ANCIENNES POUR DE NOUVEAUX PUBLICS

ORAISON, MÉDITATION ET CONTEMPLATION À L'ÉPOQUE MODERNE

Pour comprendre de façon plus précise quelle est la nature de l'expérience que nous rendent visible, sous de multiples formes, ces tableaux, il faut se tourner vers la littérature spirituelle alors abondamment diffusée: Quels sont ces ouvrages ainsi exhibés dans ces tableaux? À quelles pratiques font-ils référence? Quels rapports aux images engagent-ils?

Le terme d'oraison recouvrait alors plusieurs significations parfois contradictoires. Ce vocable peut s'assimiler en partie à celui de *prière* en étant « une demande à Dieu de tout ce qui est nécessaire pour notre salut ». Plus largement, l'oraison est, selon Louis de Grenade, « toute sorte d'elevation du cœur en Dieu¹⁸ », et elle s'assimile ainsi à la « méditation » ou à la « contemplation ». Le jésuite Alphonse Rodriguez (Alfonso Rodríguez), plus délicat, distingue à la suite de saint Bernard la *lecture spirituelle* qui « cherche », la *méditation* qui « trouve », l'*oraison* qui demande, et enfin la *contemplation* qui « goûte, & jouït de ce que l'on a cherché, demandé; & trouvé¹⁹ »: ce sont précisément ces différentes étapes que l'on pourrait retrouver dans les multiples portraits de saints évoqués. Dans l'acception large de Louis de Grenade, l'oraison se distingue bien peu des *Exercices Spirituels* des jésuites, définis par leur fondateur comme « toute sorte & maniere d'examiner sa propre conscience, de mediter, contempler, prier mentalement ou vocalement, & finalement de bien dresser & regler toutes autres actions, operations & fonctions spirituelles de nostre ame²⁰ ».

C'est ce processus de mise en communication du fidèle et de la divinité qui est encore la caractéristique principale de l'oraison pour les jésuites Rodríguez et de la Puente ou pour Juan de Avila. Pratiquer l'oraison, terme qui vient de *orare* (parler), c'est « discourir » et « converser » avec Dieu: « Par l'oraison mentale, nous conversons intérieurement avec Dieu Notre-Seigneur, nous traitons familièrement avec lui, nous lui demandons ses dons, nous cherchons à obtenir tout ce qui nous est nécessaire pour notre salut et notre profession²¹. » Il y a là un aspect nécessairement intéressé, car des « grâces », des « dons », des bienfaits divers sont attendus de cet échange qui est une « demande » et une forme de transaction entre croyant et divinité. Mais cela ne doit pas faire oublier la fin en dernier lieu gratuite de cette pratique: l'on ne doit rien exiger de Dieu, mais avant tout le louer et le bénir. C'est là le rôle des psaumes, hymnes, cantiques mais aussi, lors de l'oraison, des actes dit de « grâce » ou de « remerciements²² ». À lire ces traités, on constate que l'oraison désigne *l'ensemble* de la pratique spirituelle mise en œuvre par le fidèle, mais aussi *l'ultime étape* de cette pratique qui culmine dans cette « demande », « qu'on appelle proprement Oraison » (Pedro d'Alcántara). La structure dialogale est donc essentielle et peut se démultiplier ou se décomposer en multiples dialogues secondaires. Cette structure organise le rapport fidèle/divinité comme le montrent de nombreuses représentations picturales mais également le genre musical contemporain des méditations sur le carême, du motet en dialogue ou de l'oratorio où s'illustrent alors en France les Bouzignac, Moulinié, Charpentier, Du Mont, Brossard, etc. Le fidèle peut s'adresser à d'autres destinataires (les personnages de la scène imaginée, d'autres figures célestes comme la Vierge ou les Anges, le lecteur auquel s'adresse la méditation, le genre humain dans sa globalité, etc.), mais encore à lui-même par une sorte de scission intérieure où il s'agit de « nous entretenir avec nous-même et adresser la parole à nôtre âme » en s'exhortant, « s'excitant », se faisant à soi-même des demandes²³.

L'oraison était soit « vocale » (« jaculatoire »), limitée à la prononciation à haute voix de prières, soit « mentale » et intérieure. C'est ce dernier mode d'échange avec la divinité, plus « relevé » et individuel, qui était l'une des bases de la *Devotio moderna* depuis le XV^e siècle et qui conservait la faveur des traités des XVI^e et XVII^e siècles²⁴. L'oraison alternait différents sujets de méditation qui permettaient au dévot de se purifier des vices corporels et spirituels et d'acquérir les vertus chrétiennes nécessaires à la « perfection », « qui est plus spécialement la fin des religieux ». Pour une âme déchue, « défigurée » par le péché originel et corrompue par son existence terrestre, le modèle du Christ, dont la Vie et Passion constituent l'un des thèmes privilégiés des méditations proposées, occupe ici une place déterminante. Le Christ, comme le répète à satiété toute une tradition de l'*Imitatio Christi*, est ce « patron & exemplaire pour reformer, embellir, & donner remede à nostre ame fort endommagée, & rendue difforme par le peche²⁵ ». La méditation de la vie et de la doctrine du Christ vaut pour les chrétiens, autre *topos* présent dans la peinture, « comme un miroir devant eux » leur servant à se « conformer » à leur divin modèle, conformation qui est la garantie supputée du Salut, « fin dernière de tous les hommes » (Luis de la Puente²⁶). La construction de soi qu'autorisent ces pratiques et le processus de « subjectivation » qu'elles mettent en œuvre, passent ainsi par un paradoxal renoncement à soi, dans l'identification corporelle et intérieure christique qu'elles requièrent, qui s'apparente sans doute à « l'assujettissement » spirituel, et politique (bio-politique), évoqué par Michel Foucault. Au-delà, dans sa plus grande mais controversée ambition, une telle méditation visait à atteindre par des techniques appropriées la contemplation de Dieu (« l'inconnu » de *L'expérience intérieure* de Georges Bataille), ou « l'union amoureuse²⁷ » avec la divinité : c'est ce que l'on désignait alors comme l'oraison « extraordinaire », « surnaturelle » ou « mystique » (Pierre de Poitiers), ou encore l'oraison de « quiétude ou de silence » (de la Puente) qui s'identifie à la « contemplation ». Une telle étape impliquait la « déification » de l'âme du fidèle qui devient « tout spirituel et divin²⁸ » : c'est à cette étape qu'avait accédé Jean-Jacques Olier ou ses prestigieux prédécesseurs dans la sainteté.

Le parcours du fidèle qui se lance dans l'oraison, depuis la simple oraison vocale jusqu'aux étapes plus sophistiquées de la méditation et de la contemplation, se prête à de multiples métaphores spatiales ou architecturales : c'est en particulier la mystérieuse échelle rêvée par Jacob dans l'Ancien Testament (Genèse 28, 10-22), reprise par saint Augustin, Boèce, saint Benoît, saint Bernard, Brigitte de Suède, etc., et représentée par plusieurs peintres (*L'Échelle de Jacob et l'Ange gardien*, donnée à l'entourage de Philippe de Champagne et conservée dans l'église de Crux-la-Ville, l'extraordinaire *Songe de Jacob* peint sur onyx et attribué à Stella du musée de Los Angeles (*ill. 15*), un dessin d'Hilaire Pader au musée du Vieux Toulouse). Mais d'autres métaphores sont présentes : les quinze degrés du temple de la vision d'Ézéchiël (Ézéchiël, 40) figurés dans les Présentations de la Vierge au Temple, la propre croix du Christ également assimilée à une échelle par les anciens Pères, mais aussi le fameux « château intérieur » de sainte Thérèse, la « montagne » de saint Jean de la Croix ou, avant lui, de Jean Gerson, ou encore, pour Rodríguez qui reprend *via* sans doute Macrobe ou le Pseudo-Denys l'Aréopagite, l'*aurea catena* d'Homère (*Iliade*, chant VIII), cette « chaîne d'or qui est attachée au ciel, & pend jusqu'à terre ; par laquelle les biens descendent, & se viennent rendre entre nos mains & par laquelle nous devons monter à Dieu²⁹ ». Ces métaphores s'autorisent de la structure très rigoureusement organisée et hiérarchisée de ces pratiques. Celles-ci tendent de plus en plus, depuis au moins le XVI^e siècle, à une relative systématisation de leur organisation, même si certains auteurs se défendent de pouvoir « réduire la grace en art, & attribuer aux règles, & aux inventions humaines, ce qui est un pur don, & une excelente miséricorde de nostre Seigneur³⁰ ».



Les traités divisent généralement l'oraison en plusieurs parties. Louis de Grenade ouvre l'oraison par une *préparation* durant laquelle le fidèle peut réciter des prières vocales, choisir plusieurs « considérations » mentales (de ses péchés et de son indignité, de la grandeur et majesté de Dieu devant lequel il se présente), et créer en lui les dispositions intérieures nécessaires à l'oraison (attention, dévotion, recueillement, crainte, respect). Cette étape, qui peut durer « l'espace d'un *Pater noster*³¹ », est essentiellement celle de la « mise en présence de Dieu ». Le fidèle devait s'imaginer Dieu présent devant lui, à ses côtés, tout autour de soi (« comme m'entourant de toute part, et me considérer comme étant en lui de la même manière qu'un poisson est dans la mer³² ») ou même en lui : « au dedans de moi par essence, par présence et par puissance³³ ».

Louis de Grenade fait suivre cette préparation d'une éventuelle *lecture* (l'antique *lectio divina*) qui servait à orienter la méditation sur un sujet précis, comme pouvait aussi le faire une image. La *méditation* proprement dite adoptait une forme discursive ou dialogale où le fidèle « rumine » et « espluche » successivement les différents points du sujet proposé par le moyen de son « entendement », et tente également d'« esmouvoir la volonté à quelques affections & ressentiment³⁴ ». La méditation était suivie d'une *action de grâce* où Dieu était remercié³⁵ et elle se concluait par la *demande*, où le fidèle devait requérir de Dieu les vertus nécessaires à son salut et à celui de ses proches. Par « l'examen de l'oraison, et des fruits que l'on doit en retirer³⁶ », qui est une sorte de bilan et de retour réflexif sur soi à l'issue de l'oraison, le fidèle s'engageait à réformer sa conduite, à éviter les péchés, etc. Ces différentes parties se suivaient les unes les autres mais non de façon systématique : la lecture pouvait alterner avec la méditation, l'action de grâce pouvait se faire après ou bien au cours même de la méditation, la demande pouvait être jointe à l'action de grâce³⁷.

Ill. 15
Jacques Stella,
Le Songe de
Jacob, Los
Angeles County
Museum of Art.

Le même type de structure générale se retrouve chez les autres auteurs spirituels. Pour saint Pedro d'Alcántara³⁸ une identique préparation (avec là aussi signe de croix, recueillement, mise en présence, contrition, etc.), est suivie de la lecture et, éventuellement en alternance, de la méditation et de la contemplation. L'ensemble se poursuivait par l'action de grâces, l'oblation ou « Offrande » et enfin par la « demande ». Le jésuite italien Vincenzo Bruno proposait quant à lui une méthode de méditation apparemment simplifiée et divisée en trois parties : le choix d'un « point de l'Évangile » comme matière de la méditation (ou quelques « Figures ou Propheties de l'ancienne loy »), la division « par points » du sujet choisi, « avec les considerations qui se peuvent faire sur iceux », et enfin le « colloque » « auquel se demande à nostre Seigneur qu'il vueille produire en nous spirituellement l'effet qu'il operera corporellement ceste sienne action, que la personne a medité³⁹ ». Reste que cette oraison est, là aussi, précédée de la commune « préparation » et suivie de l'inévitable conclusion tenue de dégager les « profits » personnels tirés de l'exercice, à savoir « quelques enseignemens tirez de l'Évangile ».

LES PRATIQUES SPIRITUELLES EN FRANCE AU DÉBUT DU XVII^E SIÈCLE

À la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, seuls les ecclésiastiques ou les « doctes » que mentionne Nicolas de Thou pratiquaient les exercices d'oraison. Ils s'inspiraient des anciens et prestigieux modèles que pouvaient être en la matière Hugues ou Richard de Saint-Victor, saint Bernard (*L'échelle du Cloître ou La méthode pour faire Oraison*), saint Bonaventure (*Itinéraire de l'âme vers Dieu*) ou le Pseudo-Bonaventure (Jean de Caulibus, *Méditations sur la vie du Christ*), Ludolphe de Saxe (*Vita Christi*), Denys le Chartreux, et bien d'autres spirituels qui eux-mêmes doivent nombre de leurs principes et de leurs techniques, même s'ils se gardaient de le reconnaître, à des pratiques antiques analogues aux modernes « exercices spirituels ». Pierre Hadot notamment, à la suite des travaux de Paul Rabbow, a remarquablement mis en évidence la proximité des notions chrétiennes avec certains concepts d'une philosophie antique également conçue comme « travail de soi sur soi », supposant « attention à soi-même » (*prosochè*), une forme d'ascèse et d'exercice intérieur (*askesis*), une pratique de la mémorisation (*mnemè*) et de la méditation (*meletè*), le recours à la contemplation (*theoria*) du monde physique, de l'infini ou de la mort, un identique souci de la conversion (*metastrophè*) et de transformation intime (*metanoia*), une recherche de l'*apatheia* et de la séparation de l'âme et du corps afin de se soumettre à la volonté divine⁴⁰.

En France, et à Paris en particulier, la pratique quotidienne de l'oraison était imposée chez les cordeliers parisiens depuis 1543⁴¹ et le *Directoire* de l'ordre, auquel appartenait le moine représenté par Jean de Troy, indiquait en 1668 que la méditation devait être pratiquée en fin d'après-midi, après les complies, dans le chœur des religieux qui se trouvait face au maître-autel : « Tous indispensablement assisteront à la meditation, & pendant icelle s'abstiendront de toute action qui pourroit tant soit peu distraire. » L'exercice, que précédait une lecture donnant le sujet du jour, durait « une demi-heure, *ad clepsidram* » minutée par un sablier dont un religieux avait la garde⁴². La même pratique était prévue par les *Constitutions* des Ursulines, où l'oraison était considérée comme « un moyen des plus efficace de l'Âme religieuse pour remédier a sa misere, et pour monter a la perfection ». Elle était aussi attestée chez les Trinitaires déchaux, chez les moines de l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs, chez les bénédictines de Montmartre ou bien encore chez les carmélites ou les capucins⁴³. Au sein des jésuites également, et d'après les *Constitutions* de cet ordre, les exercices spirituels et l'oraison tant mentale que vocale faisaient partie de l'ensemble des « épreuves » que devaient subir les Novices durant un mois avant d'être acceptés dans l'ordre⁴⁴ où ils poursuivaient ensuite régulièrement ces

pratiques⁴⁵. Les *Exercices Spirituels* étaient également donnés à certains laïcs « d'une classe élevée », comme l'indiquaient en 1632 les *Litterae annuae* destinées au général de l'ordre⁴⁶. Cependant, on sait que le texte des *Exercices Spirituels*, édité pour la première fois en 1548 à Rome, n'était pas destiné à être diffusé publiquement et lu par tout un chacun mais à aider l'instructeur qui dirigeait la pratique de l'exercitant.

Au-delà de ces milieux quelque peu spécialisés, de telles pratiques étaient sans doute tout à fait exceptionnelles. Au témoignage de Nicolas de Thou répond encore, au début du XVII^e siècle, celui de saint François de Sales qui remarquait que l'oraison était une chose que « par mal-heur peu de gens sçavent en nostre âge⁴⁷ ». Le jésuite Pierre Coton, dans l'Épître de ses *Méditations sur la vie de Nostre Sauveur* (1614), notait également que « s'il est question de la vie, de la mort, de la doctrine, ou des miracles de Jesus-Christ l'honneur & les delices du Ciel & de la Terre, il faut estre long tems en queste, pour rencontrer qui les entende, *plus encore, pour trouver qui les medite*, & plus, sans comparaison, pour descouvrir qui les imite. Et ne sçait-on, hors les familles religieuses, & quelque petit nombre de bons ecclesiastiques, & autres personnes seculieres, ou le fils de Dieu puisse trouver retraite⁴⁸ ».

Moins d'un demi-siècle plus tard la situation avait radicalement changé, et c'est sans doute à de tels changements que correspond le tableau de Jean de Troy ou de ses contemporains qui font de la représentation de ces activités par des laïcs ou des ecclésiastiques un quasi « genre » pictural. En 1659, le prêtre Matthieu Beuvelet, auteur de *Méditations sur les principales veritez chrestiennes*, ne juge désormais guère utile de livrer une méthode d'oraison, « y en ayant d'ailleurs si grand nombre, & de si excellentes imprimées dans tous les Livres spirituels⁴⁹ ». Entre le constat de Nicolas de Thou et celui de Matthieu Beuvelet, un bouleversement radical s'était opéré que manifeste la prolifération des traités où chacun, clerc ou laïc, était censé trouver une méthode appropriée à sa condition. Chacun selon son « état⁵⁰ », ses capacités et son degré d'avancement spirituel, « quelque endormi, aride & distrait qu'il fut⁵¹ », était désormais susceptible d'adopter ces exercices. Le « pécheur » désirant « sortir de l'état du péché » se voyait proposé la voie « purgative » ; les « commençants » qui souhaitaient « mortifier les vices et les passions de leur vie précédente » s'engageaient dans la voie « illuminative » ; les dévots qui aspiraient « à la perfection » et qui étaient « très exercés dans l'oraison » suivaient la voie « unitive⁵² ». Tout chrétien était ainsi incité à vivre plus dévotement en pratiquant ces exercices soit durant des retraites périodiques (qui pouvaient se tenir parfois au sein même d'établissements religieux⁵³), soit quotidiennement, à raison d'une ou deux séances d'une heure environ⁵⁴.

Toute une littérature spécialisée est alors destinée à diffuser ces pratiques, tout au moins pour l'élite, nécessairement limitée, des lecteurs. En France, concurrençant les traditionnels Livres d'Heures si importants pour les XIV^e et XV^e siècles⁵⁵, ces textes étaient issus dans un premier temps de la traduction des traités de référence rédigés par les grands spirituels flamands ou allemands⁵⁶, italiens (Vincenzo Bruno, Agostino Manno da Cantiano, Nicolo Rodolfi, F. Matthias Bellintani de Salo, etc.⁵⁷), et plus encore, nous l'avons dit, espagnols, qui occupaient la première place dans les bibliothèques des dévots de la fin du XVI^e siècle et des premières décennies du XVII^e siècle⁵⁸. Parmi eux, et aux côtés des textes bien connus d'Ignace de Loyola⁵⁹, de sainte Thérèse et de saint Jean de la Croix⁶⁰, sont alors traduits les plus éminents maîtres de la spiritualité ibérique du XVI^e siècle : le dominicain Louis de Grenade, Juan de Avila, les jésuites Alfonso Rodríguez, Francisco Arias et Luis de la Puente, le chartreux Antonio Molina, le franciscain Alphonse (Alonso) de Madrid, le carme Juan de Jesús María ou encore Pedro d'Alcántara, la fameux directeur de sainte Thérèse, dont le bref et synthétique manuel destiné à « ceux qui n'ont pas les moyens d'acheter des livres rares et de grand prix », le *Traité de l'Oraison*

mentale, a connu au moins une demi-douzaine d'éditions françaises entre 1606 et 1671⁶¹. À leur suite, un nombre considérable de traités ou de recueils d'oraisons et de méditations diffuseront largement ces techniques et ces modèles parmi les dévots français du XVII^e siècle. Parmi ces auteurs s'illustrèrent les Benoît de Canfield, François de Sales et Pierre de Bérulle, ou encore Jean-Pierre Camus, Jean-Jacques Olier, Claude Séguenot, Louis Lallemant, mais aussi certains auteurs qui produiront de monumentaux ouvrages de synthèse sur la question dans la seconde moitié du XVII^e siècle comme Henry-Marie Boudon, le jésuite Jacques Nouët, les capucins Paul de Lagny et Pierre de Poitiers, ou le carme Honoré de Sainte-Marie au début du siècle suivant⁶². L'histoire de l'oraison reste cependant, et pour l'essentiel, à écrire : sans compter les ouvrages proposant des exemples de méditations, c'est au minimum une centaine de traités et de méthodes d'oraison qui paraissent en France au XVII^e siècle, attestant d'une évidente diffusion que l'histoire du livre et des pratiques de la lecture (tirages, rééditions, présence dans les bibliothèques, dédicaces, inscriptions éventuelles, distinctions entre familles spirituelles, emprunts et divergences, etc.) nous permettra sans doute un jour de mieux cerner.

L'IMAGE REJETÉE

■ Mise en scène, nous l'avons vu, dans les portraits des grands contemplatifs et attestée, au moins partiellement, parmi les ecclésiastiques puis dans l'ensemble de la société des « lisants », la pratique de l'oraison ne s'accordait pourtant que difficilement avec l'usage des images. Apparemment, les textes traitant de l'oraison, de la prière, de la méditation ou des exercices spirituels, usent de façon constante des termes de vision, de contemplation, d'apparition, d'image voire de « peinture ». Il est cependant erroné de croire que le sens de ces mots recoupe exactement celui en usage dans le champ artistique. D'un domaine à l'autre existe plus qu'une différence. C'est d'une incompatibilité de signification qu'il s'agit, et c'est au principe même de la pensée chrétienne, notamment dans l'œuvre si importante pour le XVII^e siècle de saint Augustin, que l'on pourrait en trouver l'origine⁶³.

Ce qui inquiète généralement dans les images c'est, de façon générale, leur « matérialité » incompatible avec la visée toute spirituelle de la vie chrétienne la plus exigeante et, plus précisément, leurs sujets toujours suspectés d'exciter la sensualité humaine. Il y a là une tendance rigoriste et moraliste qui renvoie les œuvres d'art au domaine maudit de la « curiosité » humaine, inclination qui est stigmatisée notamment par Louis de Grenade comme l'un des graves « empeschemens à la dévotion ». Pour cet auteur, très apprécié en France, la curiosité prend deux formes complémentaires : elle est la curiosité de l'entendement dans la « démanègeaison de vouloir apprendre », de « (s')adonner à la lecture des histoires profanes, & des livres des Payens, & des Antiquités inutiles », et elle est la curiosité sensuelle, « laquelle est un appetit déréglé, que plusieurs ont de vouloir, que tout ce qui les concerne soit excellent, richement travaillé, & poly, tant en la maison & aux habits, qu'aux livres, aux tableaux, & autres ustensiles, qu'on ne sçauroit acquerir ny conserver qu'avec un tres grand soin⁶⁴ ». Les ecclésiastiques eux-mêmes ne sont pas à l'abri d'un tel vice lorsqu'ils « s'estudient que leurs Églises, monasteres, & ornemens soient tres curieux & fort riches ; et cela sous couleur de piété, leur faisant croire, que les serviteurs de Dieu meritent toutes ces choses, & qu'il leur faut bastir de superbes édifices ; & des agreables maisons, afin qu'ils prennent plaisir d'y demeurer⁶⁵ ».

La suspicion touchait avant tout les images *matérielles* où vient se fixer la vanité humaine, mais également les images *spirituelles*. La « composition du lieu » ignatienne, et plus généralement les différentes modalités de la construction imaginaire mises en œuvre au début de la méditation, semblaient bien réaliser l'intégration du monde imaginal dans la pratique de l'oraison, mais cela ne se faisait que sous d'importantes et systématiques

réerves qui doivent nous inciter à relativiser l'importance des images pour nombre de ces pratiques. Cette composition était conseillée par Rodríguez, tout comme par Louis de Grenade ou Juan d'Avila, mais ces auteurs mettaient en garde contre le danger de se « rompre la teste⁶⁶ » (Rodríguez), « d'affaiblir » le cerveau⁶⁷ (Louis de Grenade), de « distraire » l'exercitant et de confondre dangereusement la réalité et les images intérieures⁶⁸. En tout état de cause, la « composition imaginaire » ne pouvait être qu'une étape préalable de l'oraison, destinée à faciliter et à « fonder la consideration » de la méditation, mais sur laquelle il ne fallait pas s'attarder en s'attachant notamment, et de façon excessive, aux « particularitez du lieu, ny des personnes qui y sont contenues ». Au contraire, il fallait abandonner au plus vite cette étape afin de « passer promptement aux [matières] intellectuelles⁶⁹ », objets d'une méditation usant plus de « l'entendement » (méditation intellectuelle) que de l'imagination (méditation imaginaire). Par ailleurs, l'usage des images ne pouvait s'appliquer à la divinité suprême, car il était peu recommandé de s'imaginer Dieu lui-même, entité suprême dont l'être ne peut être circonscrit en un lieu ou en une forme spécifique. Rodríguez, qui consacre un traité spécifique à l'exercice de la « mise en présence de Dieu », juge bon « d'aviser les lecteurs qu'il n'est pas besoin [...] de former aucune image ou representation de Dieu avec la fantaisie, nous imaginant qu'il est icy à nostre costé, ou en aucune autre partie que l'on pourroit designer, ou remarquer, ou que nous nous l'imaginions avec telle forme ou figure⁷⁰ ». La seule ressource du fidèle était de croire, par un seul acte de foi, que Dieu est bien « ici, & en tout lieu, qu'il remplit le monde », « sans desirer de sçavoir où, comment, ou de quelle maniere⁷¹ ».

En réalité, loin de suivre une position unitaire, les différentes familles catholiques – jésuites, carmes, capucins, etc. – sont alors partagées entre plusieurs attitudes plus ou moins accueillantes ou rigoristes à l'égard des images, attitudes qui vont elles-mêmes varier dans le temps et qui resteraient à distinguer. Malgré l'importance considérable qu'avaient pour lui les images, l'une des positions sans doute la plus critique envers les images, mais aussi envers la méditation elle-même, est celle de saint Jean de la Croix⁷². S'il tient à se distinguer des iconoclastes, « hommes pervers [...] aveuglés par leur orgueil et une jalousie satanique », il met en garde contre les usages pleins de vanité et de « joie frivole » des images matérielles⁷³. Plus encore, lors de l'oraison, il affirme que toutes les catégories d'images, corporelles ou spirituelles, sont des obstacles à l'union divine qui passe par une totale annihilation sensitive et spirituelle. Dans cette perspective, proche en France de celle du capucin Benoît de Canfield et de la plupart des mystiques, l'âme devait demeurer dans l'obscurité, dans une « pure ténèbre » où aucune représentation ne devait faire obstacle à la « pure et simple lumière de Dieu » où se réalisait l'union divine⁷⁴.

En revanche, certains ordres ou certains courants particuliers de ces ordres, avaient adopté des positions plus conciliantes : on pense aux carmes, aux oratoriens⁷⁵ et plus encore aux jésuites. Ces derniers, inspirés par l'exemple de leur fondateur, tenteront d'en orienter la pensée soit vers une lecture « spirituelle » prudente voire hostile à l'égard des images (Achille Gagliardi, Alvarez de Paz, Rodríguez lui-même, etc.), soit vers une lecture plus pragmatique et bien plus favorable tant aux représentations (y compris matérielles) qu'aux sens (l'application des cinq sens imaginaires), qu'entérinera le *Directoire* de 1599⁷⁶. La spécificité des *Exercices spirituels* pour nous la plus intéressante est leur relation aux images et plus généralement à « l'imagination » qui est censée présenter intérieurement les éléments sur lesquels s'exercera ensuite l'entendement. S'il s'agit d'une puissance certes potentiellement dangereuse et inférieure par rapport aux trois puissances supérieures de l'âme (mémoire, entendement, volonté), elle est, comme d'autres facultés ou d'autres moyens (oraisons vocales, prières, etc.), d'une utilité reconnue et exploitée délibérément par les jésuites. Elle est, nous rappelle par exemple Louis de la Puente :

d'un puissant secours, lorsqu'elle s'arrête à nous tracer une vive image des choses que nous voulons méditer. Par là, elle est en quelque chose attachée à un seul lieu, elle rend présent à notre âme le sujet que nous méditons, comme s'il était réellement devant nos yeux. On fera donc bien, avant de commencer l'imagination, de se représenter, au moyen de l'imagination, le sujet que l'on aura choisi, s'efforçant de rendre cette image aussi vive et aussi distincte que l'on pourra. Si par exemple, je dois méditer sur l'enfer, j'imaginerai un lieu semblable à une prison obscure, étroite, horrible, pleine de feu, et dans ce lieu des âmes qui brûlent au milieu des flammes; Ai-je à m'occuper de la naissance de Notre Seigneur: je me figurerai une étable ouverte de toutes parts, et dans cette étable un enfant enveloppé de laines (*sic*), et couché dans une crèche. On fera de même pour tout autre sujet. On aura soin toutefois que cela se fasse sans fatigue de tête. Celui qui trouverait trop de difficultés à former de semblables images, fera mieux d'y renoncer et d'user simplement des puissances spirituelles. D'autre part, si on a reçu en partage une imagination vive, on doit se tenir sur ses gardes, parce que l'on est exposé à des illusions. On peut facilement prendre pour une révélation ce qui est l'œuvre de l'imagination, et se persuader que l'image que l'on forme en soi est la chose même que l'on imagine⁷⁷.

La revalorisation de l'imagination, même discrète, implique de fait une revalorisation du sensible, accessible aux « sens », qui pouvait s'autoriser de la propre incarnation du Christ. Ce sont non seulement les sens « intérieurs » (imaginatifs avant tout, dont dispose l'âme) qui sont reconnus et sollicités dans la fameuse « application des sens » telle que la comprennent les successeurs de Loyola, mais également leur répondants corporels. À l'égard en effet des « sens extérieurs », honnis par toute une tradition ascétique, le même de la Puente pouvait affirmer, certes précautionneusement, que :

[L]on ne saurait donner une règle certaine. Il en est qui se trouvent mieux de tenir les yeux fermés, tandis que d'autres préfèrent regarder le ciel ou quelque image. Les uns sont gênés par tout ce qu'ils entendent; les autres se plaisent à entendre des chants ou de la musique d'Église. Plusieurs éprouvent de la dévotion à se frapper souvent la poitrine, comme faisait saint Jérôme, à l'exemple du publicain; d'autres, à faire de nombreuses génuflexions, imitant en cela saint Siméon Stylite [...] On peut dire la même chose des autres mouvements et des autres postures, par exemple, étendre les bras en forme de croix, se prosterner sur le sol, demeurer debout à une même place, se promener, s'asseoir sur un siège peu élevé⁷⁸.

Mais c'est de cette « extériorité », entendue on le voit en un sens très large (le corps et ses postures, l'espace environnant, les objets qui peuvent affecter les différents sens), dont relèvent aussi bien les images « matérielles » (« le ciel ou *quelque image* »), que, indirectement, les images « spirituelles » créées, à partir des réalités corporelles, par l'imagination. Enjeu contesté presque au même titre que les images matérielles par les controversistes protestants et catholiques, comme l'a souligné François Lecercle⁷⁹, ces images occupent, et notamment chez Loyola, une place privilégiée. On sait que dans les *Exercices Spirituels* l'image n'est pas seulement le point de départ de l'oraison mais sans doute bien, comme l'écrivait Roland Barthes, « l'unité » même du langage ignacien⁸⁰. Si les *Exercices Spirituels* ont de nombreux points communs avec les pratiques usuelles de l'oraison – notamment le recours à la « composition du lieu », leurs divisions en « préludes », « points », « colloques », l'usage des « puissances de l'âme » et des « cinq sens », etc.⁸¹ –, ils présentent la particularité d'un usage de l'image qui se poursuit bien souvent tout au long des exercices⁸². Ainsi, dans le prélude du premier exercice consacré à la méditation sur les péchés, le fidèle devait imaginer sa propre âme enserrée dans son corps, et il devait encore recourir à l'imagination à la fin de l'exercice, lors du colloque, où il s'entretenait

avec le Christ qu'il devait « voir » devant lui, « attaché en Croix ». De même, lors de la méditation sur l'Incarnation, c'est l'ensemble de l'exercice, des préludes aux points et au colloque, qui était l'occasion d'une vaste et progressive représentation intérieure de la scène. Alors que la plupart des traités abandonnent les représentations imaginaires après la composition initiale du lieu pour passer aux « discours » de l'entendement et aux « affections » de la volonté, Ignace de Loyola étend dans plusieurs cas l'usage de la capacité imageante à *l'ensemble* de l'oraison. À la différence des « considérations » d'un Louis de Grenade, on constate encore que si la définition du « point » que donne Loyola engage également une méditation de l'entendement sur « la cause, l'effet, le temps et les autres circonstances » du mystère, cette méditation reste fondée sur une scène construite par l'attention que l'exercitant va porter, successivement, aux « personnes qui se rencontrent en ce point », aux paroles qu'ils prononcent et aux actions qu'ils exécutent⁸³. Les « puissances de l'âme » que sollicitent les différents auteurs spirituels ne peuvent trouver à s'exercer chez Ignace de Loyola qu'au sein de représentations qui demeurent presque constamment présentes à l'esprit.

L'IMAGE TOLÉRÉE

■ L'apparente exclusion de l'image par la grande majorité des auteurs spirituels doit donc être relativisée non seulement au vu des positions de certains ordres ou de certains de leurs auteurs, mais également au vu des pratiques concrètes des fidèles. Ce rejet ou cette mise à l'écart dominante paraît en effet peu compatible avec l'univers surchargé d'images de la Contre-Réforme. Comment dès lors accorder discours et réalité des pratiques de l'image ?

Il faut tout d'abord tenir compte du fait que les traités sur l'oraison témoignent moins d'une pratique réelle que d'un *idéal* que les maîtres de la spiritualité tentaient sans doute de diffuser parmi leurs contemporains qui usaient, et abusaient, des images. Susciter le désir d'une oraison toute spirituelle et indépendante des représentations est alors une nouveauté au XVII^e siècle. La plupart des fidèles, et jusqu'aux ecclésiastiques eux-mêmes, se contentaient généralement d'une vie spirituelle où l'oraison se ramenait à la simple prière vocale formulée devant les figures des saints, de la Vierge ou des personnes divines représentés par des images. De la maison, où dès le lever comme avant de se coucher, le chrétien devait, selon l'archevêque de Paris, « se mettre à genoux devant une Image, & dire : Mon Dieu je vous adore & vous aime de tout mon cœur⁸⁴ », jusqu'à la « tranquillité » de l'église dans laquelle saint François de Sales conseillait de faire l'oraison quotidienne⁸⁵, c'est bien dans un cadre empli d'images que s'exerçaient les pratiques dévotionnelles. Il était donc sans doute souhaitable de détacher les croyants, au moins partiellement, de ces supports par trop sensibles honnis par les Réformés⁸⁶.

En second lieu, malgré la défiance générale du christianisme à l'égard des représentations et en dépit de la place résiduelle qui est accordée aux images au sein de l'oraison, on peut relever un certain nombre d'usages concrets des représentations lors même de ces pratiques. Outre certains usages mnémotechniques de l'image (« main » ou croix mnémotechniques) encore importants au début du XVII^e siècle⁸⁷, et outre le cas, que j'évoquerai dans le chapitre suivant, des traités illustrés de gravures, leur place prenait alors plusieurs formes. Si l'on considère les espaces où devaient se dérouler ces exercices, ils semblent, *a priori*, peu accueillants aux images. C'est le lieu « le plus obscur et le plus retiré » qui était conseillé par Louis de Grenade⁸⁸, et c'est un lieu analogue que propose Ignace de Loyola pour ses *Exercices* : « je me prive de toute clarté, fermant la porte & les fenestres pendant que je medite ; si ce n'est quand il me faudra lire ou prendre la refecton⁸⁹ ». Pourtant, les auteurs spirituels n'excluent pas toujours la présence des images lors de ces

exercices et certains, comme par exemple le franciscain Alonso de Madrid, proposent des modèles d'oraison s'étendant sur plusieurs pages, à méditer « devant l'image de Jesus Christ crucifié », quitte à passer des yeux corporels fixés sur cette image matérielle aux plus précieux « yeux de l'ame⁹⁰ ». Par ailleurs, on constate que les prestigieux oratoires que nous connaissons à Paris au XVII^e siècle sont loin de la sobriété évoquée par Loyola ou Louis de Grenade : dans la chapelle du château de Saint-Germain-en-Laye étaient par exemple associées des œuvres de Vouet, Poussin, Stella et Sarazin ; l'oratoire de la reine au Palais Royal était orné d'une importante série de tableaux consacrés à la Vie de la Vierge peinte par Vouet (*L'Assomption* du musée de Reims qui occupait le retable), Bourdon, Stella, La Hyre, Corneille, Dorigny et Poerson ; la fameuse salle basse des appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce comportait les quatre remarquables grands paysages de pénitentes au désert de Philippe de Champaigne que surmontait, étape ultime idéale d'une méditation bien conduite, *Le ravissement de sainte Madeleine*. Il en était de même, parmi d'autres exemples bien connus, à la chapelle de l'hôtel particulier du chancelier Pierre Séguier qui associait à une *Crucifixion* de Vouet (Lyon, musée des Beaux-arts), les sculptures de sainte Pierre et de la Madeleine de Sarazin (Paris, église saint Joseph des Carmes), et une série de tableaux de Mignard et Le Brun peints d'après des dessins de Vouet. Dans un cadre quasi ecclésial, dans l'importante chapelle de la congrégation des Nobles à la Maison professe des jésuites de Saint-Louis, on trouvait là encore, sous la conduite de Lubin Baugin, de nombreux tableaux peints par Vouet, Le Sueur et Baugin lui-même (*Nativité* et *Présentation de la Vierge au Temple* du musée Granet d'Aix-en-Provence, *Conception de la Vierge* et *Assomption* de l'église de Cherré).

Au sein même de l'église, les autels et leurs retables chargés d'images, restent l'un des lieux auprès desquels se livrer à l'oraison et à la méditation⁹¹, et cela y compris durant la messe comme nous le verrons plus loin. De très nombreux tableaux témoignent de cette place privilégiée de l'autel où la méditation pouvait déboucher sur un état contemplatif voire sur une expérience surnaturelle : ainsi en est-il du tableau de la *Carmélite en oraison*, attribué à Michel Corneille (Sermentizon, château d'Aulteribe), du *Saint Charles Borromée en prière* de Champaigne (Orléans, musée des Beaux-arts), de la célèbre *Vision de sainte Julienne de Mont Cornillon* du même artiste (University of Birmingham), ou de *L'Apparition de la Vierge à sainte Elisabeth de Hongrie* de Stella (Versailles, Saint-Symphorien). Le fidèle, notamment lors de cet exercice dit de la « mise en présence » de Dieu décrit par saint François de Sales⁹² ou avant lui par Rodríguez, de la Puente, Francisco Arias, Bruno, etc., doit certes pouvoir s'écarter des images et des représentations imaginaires, mais ce renoncement s'effectue bien souvent *auprès* de l'autel et *en présence même* des images matérielles. Les images qui représentent les personnes divines, la pierre de l'autel qui symbolise le Christ, le Christ lui-même présent sous les espèces du Saint Sacrement, contribuaient en effet à la création d'un lieu particulièrement propice pour débiter l'oraison. Cette utilisation de l'autel est ainsi conseillée par Rodríguez : « Quelques autres donnent pour remede de se mettre devant le tres-Saint Sacrement, si tant est que nous soyons en lieu où cela se puisse commodement faire ; ou si cela ne se peut regarder pour le moins à peu pres où repose le saint Sacrement, & tourner de ce coste-là la pointe de son cœur, ainsi que l'aiguille touchée de l'aimant. De plus de regarder quelques images bien devotes⁹³. »

On retrouve encore incidemment cette méthode chez Louis de Grenade lorsqu'il propose comme modèle les diverses façons de prier de saint Dominique qu'illustrent d'ailleurs certains manuscrits médiévaux bien connus. C'est en effet *devant* l'autel que le saint s'inclinait profondément en « se representant qu'il estoit la figure du Christ », ou encore « se tenant debout devant l'autel les mains un peu eslevées & estendus à la

façon d'un livre ouvert, comme s'il eût esté devant Dieu, lisant en grande devotion & reverence, meditans les paroles divines & devisant doucement avec foy⁹⁴ ».

Par ailleurs, les images étaient elles-mêmes explicitement conseillées comme instruments utiles, dans certains cas, pour l'oraison. Elles étaient notamment recommandées lors des premières étapes d'un exercice, et plus généralement pour les « débutants » et pour tous ceux qui avaient des difficultés dans l'oraison. On sait notamment, parmi les jésuites, que le *Bref directoire pour la pratique des Exercices spirituels* (1588-1591), invitait « ceux qui peinent grandement dans la composition du lieu » à « se rappeler mentalement les histoires peintes qu'ils ont vues sur les autels ou en d'autres lieux⁹⁵ ». C'était là, alors que Ignace de Loyola en restait encore dans ses *Exercices* à des lieux imaginaires et avant même que les traités d'oraison n'intègrent en leur sein des gravures, une étape importante vers l'intégration au sein des pratiques méditatives des images matérielles. On trouve par la suite des conseils analogues chez Rodríguez, de la Puente, Juan d'Avila, Antonio Molina⁹⁶, ou encore chez sainte Thérèse qui se plaignait de ne pouvoir se figurer en esprit l'image de l'humanité du Christ. On sait qu'elle conseillait à ses religieuses « d'avoir un portrait ou image de ce Seigneur, qui soit à vostre goust, non pour le garder en vostre sein, & ne le regarder jamais, mais pour luy parler à luy maintefois; car il vous enseignera ce qu'il faudra que luy disiez⁹⁷ ». Louis de Grenade préconisait de même « de reciter quelques prières vocales, ou quelques poincts de la Passion, & prians ainsi qu'ils jettent quelques legeres pensées sur ce mystere, ou bien *regardans quelque image devote* qu'ils auront devant soy, parce que cela sert à la mesme devotion⁹⁸ ». En France, la même idée est reprise par de Thou qui concédait aux images cette fonction « d'excitation » à la contemplation, par saint François de Sales qui conseillait de baiser « l'image du Christ » pour surpasser les « seiches-resses qui arrivent en la meditation », ou encore par son disciple Jean-Pierre Camus qui défendait le rôle des images, imaginaires mais aussi matérielles⁹⁹. Pour le jésuite Jacques Nouët, l'image est même loin d'être confinée aux étapes préparatoires de la méditation et il lui accorde, avec l'usage de « l'application des sens », une place de choix parmi les moyens nécessaires pour « s'élever » à la contemplation¹⁰⁰. Une telle image pouvait être un tableau – ce que met en scène, nous l'avons vu, un portrait comme celui de Jeanne de Juliard devant une Nativité de Jean de Troy. Il pouvait s'agir aussi d'une gravure, et il faudrait étudier en particulier ces innombrables gravures de dévotion où les brefs textes qui les accompagnent apparaissent bien souvent comme la synthèse ou le début d'une prière ou d'une oraison plus complexe à poursuivre et développer par le dévot¹⁰¹. Plus vraisemblablement encore le crucifix assumait ces fonctions spirituelles: il est systématiquement présent dans les portraits des grands saints contemplatifs et il est très souvent représenté comme un instrument privilégié de méditation. Nouant étroitement vision et toucher, sens fondamentaux en matière mystique, il est bien sûr présent dans le portrait du moine cordelier de Jean de Troy et plusieurs tableaux ou gravures – par exemple la gravure de Madame Acarie gravée par Nicolas Viennot d'après Simon Vouet ou le portrait de *Saint François* par le frère Luc (musée de Meaux) –, montrent un rapport corporel et affectif intense à cet objet qui apparaît comme un véritable substitut à la présence du Christ.

Ces types d'images, qu'elles soient effectivement présentes ou juste remémorées, n'étaient cependant que certains des « signes extérieurs » nécessaires pour relancer l'oraison intérieure. François de Sales et bon nombre d'auteurs conseillaient en effet d'user de « paroles vocales », de prendre un livre ou de se « piquer » quelquefois le cœur « par quelque contenance, & mouvement de devotion exterieure, vous prosternant en terre, croisant les mains sur l'estomach, embrassant un Crucifix, cela s'entend, si vous estes en quelque lieu retiré¹⁰² ». Par tous ces moyens, là aussi souvent associés les uns aux autres dans des scènes comme celle de la *Déploration du Christ* (Régnier, La Hyre, etc.) ou

certains portraits de contemplatifs, il s'agissait d'impliquer le corps et les sens, externes et internes, dans une oraison réconciliée avec le monde matériel.

L'IMAGE ENCADRÉE

DE L'IMAGE INTÉRIEURE AUX IMAGES MATÉRIELLES

Il me paraît cependant que la relation la plus étroite qui associe l'image matérielle et l'oraison mentale doit être cherchée dans la façon dont le discours de l'oraison non seulement détermine la *production* des images (le tableau, en tant que lui-même « méditation-peinte », intégrant intentionnellement un certain nombre d'éléments plastiques et sémantiques déterminés qui seront relevés et exploités par la pratique de l'oraison¹⁰³), mais également règle, « encadre », par un ensemble bien déterminé de procédures et de « protocoles de lecture¹⁰⁴ », le rapport générique du croyant à l'ensemble des images religieuses. En d'autres termes, les images matérielles ne *servent* pas seulement dans l'oraison et n'étaient pas uniquement des supports pour les pratiques spirituelles des fidèles, ce qui serait les réduire à une fonction utilitaire bien élémentaire. En revanche leur compréhension, et plus généralement leur perception et leur usage par le spectateur-fidèle du XVII^e siècle, sont largement orientés par la culture religieuse et les modèles herméneutiques, perceptifs et relationnels acquis et développés lors des exercices d'oraison. C'est la compréhension de ces modèles qui, à mon sens, peut nous permettre de ressaisir dans leur spécificité les sens et les fonctions de l'image religieuse.

L'élaboration de ces modèles d'appréhension des images se réalise pour l'essentiel non pas à propos d'images réelles – et bien rares sont en effet les textes d'ecclésiastiques évoquant avec précision des œuvres précises –, mais lors de la fameuse « construction imaginaire » (dite encore « composition du lieu » par Loyola, « considération » par Louis de Grenade, « Proposition du mystère » par François de Sales ou « Representation » par Jean-Pierre Camus), qui est requise du fidèle lors de l'oraison. On sait que c'est lors de l'étape initiale de la « méditation » que pouvait être mise en œuvre cette construction. La méditation prenait comme support des matières qui appartenaient soit à « l'imagination » dont les thèmes d'inspiration relèvent des *res corporea*, soit à « l'entendement » : c'est la cas par exemple des « perfections » de Dieu, du « triple péché » donné par Loyola comme sujet de méditation de la première semaine de ses Exercices et des autres *res incorporea* (choses incorporelles ou spirituelles, vérités abstraites¹⁰⁵). Dans ce second cas, la matière choisie, bien qu'abstraite, pouvait cependant donner lieu à une construction imaginaire qui élaborait une forme corporelle fondée sur un rapport de « similitude » (symbolique ou allégorique) à l'égard du référent spirituel. C'est ce que les jésuites français désignaient comme « figure mystique » (Richeome) ou « image savante » (Ménéstrier) et qui pouvait prendre les formes si importantes alors du hiéroglyphe, de l'énigme, de la devise ou de l'emblème. On pourrait penser à divers tableaux comme *La Vierge à l'Enfant au globe crucifère* de Blanchard (coll. part.), les représentations de *La Trinité* par Van Thulden pour le grand autel des Mathurins de Paris (Grenoble, musée des Beaux-arts) ou celle de La Hyre pour la chapelle Le Camus aux Minimes de la place royale (Lyon, musée des Beaux-arts), au *Sauveur du monde* sous la forme du Christ enfant tenant une sphère surmontée de la croix et entouré des attributs de la Passion attribué à Jean Daret (Caen, musée des Beaux-arts), ou encore aux représentations du nom de Jésus (IHS) adoré par des anges ou des saints auxquelles s'attachent par exemple Jean Senelle (Vétheuil, Notre-Dame) ou Louis de Licherie (Paris, Saint-Étienne-du-Mont), etc. Même dans le cas d'une méditation sur une « réalité incorporelle », le méditant pouvait être amené, lors du « colloque », à imaginer « Dieu présent devant moi, fixé à la croix » (*Exercices spirituels*, 1^{re} semaine, 53) ou à s'adresser à « Notre Dame » puis au Père.

Dans l'autre cas, celui des *res corporea* qui est sans doute plus déterminant encore pour l'histoire de l'art, le fidèle choisissait des thèmes principalement tirés de la Vie et de la Passion du Christ, plus particulièrement propres à la voie « illuminative ». Ce pouvait être aussi des représentations du Jugement dernier, de l'Enfer ou du Paradis qu'il devait pouvoir se « figurer par l'imagination » et dans une relation nécessairement étroite avec la « mémoire ». « La présence imaginaire », explique par exemple Antonio Molina, « est quand l'ame forme avec imagination une figure ou image de nostre Seigneur Jesus-Christ, celle qui conviendra le mieux à sa devotion ou comme il nasquit, couché dedans la creche, ou entre les bras de sa tres-sainte mere, ou fuyant en Égypte¹⁰⁶ ». Dans la « création du lieu » l'exercice mettait en place les éléments déterminants de la scène qui pouvaient s'étendre jusqu'à la totalité d'un paysage : on pense au parc et jardin du château de Richelieu décrits dans les *Promenades* méditatives de Desmarests de Saint-Sorlin ou, pour la peinture, aux fameux paysages dits « spirituels » de Champaigne inspirés par Arnauld d'Andilly et peints pour le Val-de-Grâce, ou encore à certains paysages à thématiques religieuses de Pierre Patel, La Hyre, Bourdon ou encore Poussin ou Le Lorrain¹⁰⁷. Mais cette scène pouvait parfois être réduite à certains objets emblématiques qui, par synecdoque, permettaient d'évoquer tout l'itinéraire passionnel du Christ : c'est par exemple le cas dans les diverses séries existantes d'anges tenant les armes de la Passion peintes par Vouet (Naples, musée du Capodimonte et coll. part. pour les tableaux subsistants) ou Bourdon (la gravure de *L'adoration des anges* portant les armes de la Passion devant le Christ enfant ou la superbe *Extase de sainte Madeleine en présence d'anges portant les instruments de la passion* du musée de Dunkerque). Il ne s'agissait pas toujours d'une simple évocation générique, qui avait la faveur de nombreux auteurs, mais, dans certains cas tout au moins (Loyola, Francisco de Osuna, Pedro Alcántara, etc.), d'une construction imaginaire détaillée qui pouvait être enrichie de « l'application des sens » aux différents éléments de la scène. Le dévot devait pouvoir se représenter, outre le « lieu » même où se déroulait le mystère, « chacun des objets de la façon qu'il est » selon un haut degré de concrétude que les descriptions souvent minutieuses et expressives des traités d'oraison contribuaient à élaborer¹⁰⁸. C'est à cet aspect que devaient être notamment sensibles les spectateurs de certains tableaux relevant d'une forme de « naturalisme mystique » par leur insistance sur le « réalisme » des visages, de certaines parties du corps (les plaies du Christ) ou de certains objets, à l'opposé de représentations plus stéréotypées.

Tout comme dans le cas de l'exercice de la « mise en présence de Dieu », le fidèle pouvait situer ces constructions dans plusieurs espaces imaginaires. Soit il se rendait lui-même « présent à ce qu'il médite », selon un procédé qui ne peut qu'évoquer les tableaux, rares nous l'avons dit, où était représenté le donateur auprès d'une scène sacrée ; soit il les concevait « au près de soy », dans le lieu où il se trouvait effectivement ; soit, enfin, il les disposait dans son propre corps, par exemple dans l'esprit ou le cœur, « oratoires » imaginaires où l'on pouvait se figurer tous les sujets possibles, y compris « les villes & les Royaumes » (Antonio Molina¹⁰⁹) et que certaines gravures des XVI^e ou XVII^e siècles tenteront, nous le verrons, d'évoquer¹¹⁰. Les images ainsi disposées et fixées intérieurement devaient pouvoir être convoquées à la demande : « je n'ay pas bien dit qu'elles soient peintes ; ains qu'il se les imagine comme si elles se passoient là dedans : lequel oratoire avec toutes ses peintures doit demeurer en estat sortant de l'oraison, sans qu'on le face ou la change de place, à fin que quand l'homme y voudra entrer, il jette aussi-tost la veuë sur l'image qui luy plaira le plus¹¹¹ ». Ces trois possibilités déclinent autant de formes différentes de « projections » et de déplacements de soi : projection imaginaire de sa propre personne dans une scène qui est elle-même le résultat d'une construction imaginaire ; projection extérieure d'une construction intérieure ; ou bien projection d'une scène

imaginaire dans un espace intérieur « réel » (le cœur, l'âme), mais dont l'appréhension est ici encore en large partie imaginaire. Ce sont là autant de formes qui contribuent au plus haut point à intensifier le degré de concrétude et de présence de la scène et facilitent ainsi son incorporation par le fidèle.

L'image matérielle, dont l'iconographie est pour l'essentiel identique à celle des *res corporea* des constructions imaginaires, est nécessairement impliquée dans ces diverses opérations. Elle l'est, de façon directe, en tant qu'elle peut contribuer à susciter ou à nourrir la scène imaginaire : l'image intérieure, dans de nombreux cas, reprend en effet un modèle visuel déjà fixé par une tradition iconographique. Elle peut l'être également, de façon réciproque, lorsque l'image matérielle doit certains de ses propres éléments constitutifs à cette même scène imaginaire. Il est inutile d'insister ici sur l'importance de certains modèles¹¹² ou thèmes iconographiques (visions, apparitions, ravissements, révélations, etc.) directement issus des visions intérieures des grands spirituels de la période moderne et que l'art des XVI^e et XVII^e siècles a prétendu traduire et fixer sous une forme iconique, rendant « visible » pour toute une collectivité la vision singulière et potentielle qui était celle du visionnaire. Enfin, et je voudrais insister sur cette dernière modalité, on peut faire l'hypothèse que les *procédures* qui sont à l'œuvre lors de la construction imaginaire peuvent s'appliquer également, au moins partiellement, aux images matérielles qui seront lues selon des modèles analogues.

UN RÉGLAGE HERMÉNEUTIQUE

Lors des différentes étapes qui organisent la méditation, on sait que sont simultanément ou successivement associées des données de nature différente. Il s'agit soit d'éléments *descriptifs* et *narratifs*, agencés à la fois spatialement et temporellement en fonction de la chronologie supposée du mystère en question ; soit d'*analyses* où l'exercitant raisonne sur telle ou telle propriété ainsi que sur les causes ou les effets en jeu dans un mystère ; soit d'« *affects* » que l'oraison stimule et qui doivent en dernier lieu susciter un certain nombre d'actes et de résolutions de la part du fidèle. C'est selon cette triple grille de lecture, *référentielle* (dénotative, « littérale »), *sémantique* (connotative, « figurale », symbolique, etc.), et *expressive* (ou affective), que sont alors principalement envisagées les images aussi bien imaginaires que, par extension, matérielles. Une telle grille de lecture et d'appréciation des images, qui vaut comme « réglage herméneutique » de l'appréhension des représentations visuelles par le dévot, se fonde, j'y reviendrai plus largement, sur la physiologie de l'époque. Dans cette triple articulation de descriptions sensibles, de considérations sémantiques et d'affects, on reconnaît en effet la mise en œuvre des différentes « puissances de l'âme » que sont alors la *mémoire*, *l'entendement* et la *volonté* :

Premièrement nous remettant par l'industrielle recherche de la mémoire devant les yeux de l'entendement, le point ou le mystère sur lequel nous prétendons de nous arrêter en l'oraison ; & puis après nous jeter avec l'entendement, discourant, méditant, & considérant les choses qui seront plus propres à esmouvoir notre volonté : & puis tout aussi tost se doivent eslever les affections de notre volonté. Et ceste troisième occupation est la principale, & en laquelle il nous faut arrêter ; d'autant que c'est là le but de la méditation, le fruit que l'on doit rapporter de toutes les considérations & discours de notre entendement. Tout cela s'ordonne & se dresse pour esmouvoir la volonté à désirer le bien & detester le mal¹¹³.

C'est la *mémoire*, qui s'appuie elle-même sur la lecture ou bien sur la perception d'images soit matérielles, soit intérieures créées par l'*imagination*, qui permet en effet de convoquer les éléments nécessaires à l'oraison, notamment lors de la « fabrication du

lieu » : c'est elle, rappelle Luis de la Puente, qui permet de se « souvenir de Dieu » ou de se rappeler le mystère à méditer (« l'histoire ») qu'il faudra ensuite diviser en plusieurs points¹¹⁴. C'est *l'entendement*, assimilé aux facultés logiques du raisonnement, qui est utile pour développer les différents points du discours de la méditation, permettant de former « diverses considérations touchant le mystère », à savoir les vérités qu'il renferme, ses causes, propriétés, effets, fins et circonstances¹¹⁵. C'est ce qui est nommé la *volonté*, et qui correspond en fait aux facultés sensibles et affectives, qui est mis en branle lors de la contemplation. Elle doit se rapporter soit « à la personne même qui médite », suscitant par exemple « haine de soi », « douleur de ses péchés », « confusion » qu'inspire la vue de sa propre misère de pécheur, soit à Dieu, auquel se rapporteront divers sentiments d'amour, de confiance en sa miséricorde, de louange et d'actions de grâce, etc.¹¹⁶.

Le type de mystère évoqué privilégie tel ou tel mode de lecture et telle ou telle faculté du fidèle, même si ces différentes grilles pouvaient aussi s'appliquer successivement à la même scène¹¹⁷. Dans le traité de Louis de Grenade, on constate par exemple que la lecture pouvait être essentiellement affective dans le cas des scènes dramatiques de la Passion. Elle pouvait être plutôt d'ordre sémantique dans le cas d'une méditation sur le Saint Sacrement, où le fidèle devait s'interroger sur les raisons de l'institution de ce mystère et sur son exemplarité comme preuve de l'amour de Dieu pour les hommes. Elle pouvait être, enfin, plus descriptive et narrative dans le cas de la Résurrection où le fidèle devait examiner successivement la Descente dans les limbes, la Résurrection du corps, l'Apparition du Christ à la Vierge puis à la Madeleine.

Aux diverses qualités et capacités des croyants pouvaient correspondre des thèmes comme des approches privilégiés. Ce qui était cependant visé, en dernier lieu et pour tous les chrétiens comme le précisait Rodríguez, et ce pourquoi les images étaient alors aussi appréciées, c'était le bouleversement sensible du chrétien qui pratiquait l'oraison¹¹⁸ : « Ces actes [les actes "d'affections"], constituent ce que nous appelons la dévotion substantielle, principe de la paix et de la joie spirituelle de l'âme » ; ils sont, rappelle encore Luis de la Puente après saint Thomas d'Aquin, « la fin principale de la méditation et contemplation¹¹⁹ ». On ne saurait en effet trop se complaire « en discours & considérations de l'entendement, & nous arrêter là, car ce seroit plustost estude qu'oraison » rappelle encore Rodríguez¹²⁰ à la suite de toute une tradition « affective » issue de saint Bernard et de saint Bonaventure qui avaient affirmé le primat de la volonté sur l'intelligence. Plutôt que des « amplifications de Rhétorique, ou abondance de discours, ou subtilitez de raisons », il faut traiter avec Dieu par des « larmes, des gémissements, des soupirs & eslanemens de cœurs¹²¹ » ou par ce que l'on appelait encore des « mouvements anagogiques¹²² », et cela jusqu'à perdre quasiment l'usage de la parole. Dans la considération des excellences du Saint Sacrement par exemple, les paroles « manquent », « l'entendement » est ébloui par la considération des vertus de ce mystère, le fidèle ne peut que « fondre en larme » à la vue de tant de merveilles, de délices et de douceur.

Il faudrait ici, mais nous y reviendrons plus tard, entrer dans le détail de ces différents modes de lecture et reconstituer les différents champs interprétatifs qu'ils ouvrent pour chaque type de scène. L'essentiel est cependant de constater que toute image peut être considérée au regard d'une série de constellations référentielles, sémantiques, affectives, vers lesquelles peut se déployer la lecture du spectateur. Une telle approche a pour nous l'intérêt, au-delà d'une stricte et traditionnelle lecture iconographique, d'enrichir notablement notre propre interprétation des images matérielles tout en nous incitant à y repérer les éléments – plastiques, stylistiques, expressifs, narratifs, symboliques, etc. – qui témoigneraient de l'anticipation éventuelle d'une destination proprement spirituelle de ces œuvres. Ainsi par exemple, dans le cas de l'Adoration des Mages, thème si fréquent dans

l'iconographie religieuse des premières décennies « précieuses » du XVII^e siècle (Lallemant, Vignon, Saint-Igny, Senelle, Brebiette, mais aussi Vouet à l'hôtel Séguier, Poussin ou Bourdon), ce sont, selon Rodríguez, « la dévotion, la persévérance, la foy et l'offrande de ces saintes personnes » auxquelles il fallait s'attacher, avant de « considérer la joye que la sacrée Vierge receut en cette rencontre ¹²³ ». Ce sont là autant de caractéristiques qui forment un « horizon d'attente » sémantique, affectif, pragmatique de la réception picturale dont il faudrait évaluer la prise en compte, plus ou moins pertinente et vérifiable, par les artistes. Lors de l'Annonciation évoquée ailleurs par Louis de Grenade, et autre sujet quasi obligé pour tous les peintres de Pourbus et Champagne à Vouet, Poerson, Le Sueur, ou Poussin, le champ de réflexion privilégié ouvert aux « considérations » des fidèles comprenait cinq points : la pureté de la Vierge, la « convenance » du moyen choisi par Dieu pour notre salut, la « charité » de Dieu, « l'admirable pudeur & silence » de la Vierge et ses autres vertus. Lors de ce mystère, le registre affectif et émotif suggéré que devait partager par empathie le dévot était celui des « mouvemens », « joyes » et « caresses », « dont le tres-pur cœur fut saisi à l'arrivée du Saint Esprit, & de l'incarnation du Verbe divin ¹²⁴ ». Dans le cas encore des différentes scènes de la Passion du Christ le fidèle était invité à ressentir dans l'oraison pas moins de sept « affections » différentes : affections de compassion que va susciter la représentation des différents tourments de l'âme et des parties du corps du Christ, affections de douleur et de contrition de nos péchés, affections encore de l'amour de Dieu, de reconnaissance et d'action de grâce, d'admiration et d'espérance, affection enfin de « l'imitation » du Christ où le fidèle, ultime étape, applique à lui-même les « profits » de la scène méditée ¹²⁵.

UN SYSTÈME RELATIONNEL

Mais lire une image ne suppose pas seulement, par le moyen de l'application des diverses « puissances » de l'esprit, le dégagement d'un certain nombre de données qui précisent les significations possibles des images religieuses et qui nous permettent de dresser une forme de cartographie herméneutique propre à chaque thème. Au-delà, et plus essentiellement, on peut constater comment les traités d'oraison contribuent à établir et à codifier un ensemble de relations déterminées entre dévots et images religieuses, ce que l'on pourrait désigner comme un « système relationnel ». Sans prétendre, à cette étape et dans le cadre de cet ouvrage, à une analyse détaillée, on peut, en examinant plus précisément les différents traités d'oraison, identifier toute une série d'autres modes de relation, de perception et d'usage des images intérieures qui exigent, de la part du dévot, l'effectuation d'opérations d'importance et de complexité croissantes.

L'ancrage textuel

Une image mentale se constitue presque toujours obligatoirement grâce aux données fournies par un texte que devait ou pouvait lire ou entendre le fidèle. Lorsque le dévot est par exemple invité par Louis de Grenade à méditer sur le « mystère de la croix, et les sept paroles que nostre Seigneur dit ¹²⁶ », ou lorsqu'il doit, selon Loyola, considérer les différentes scènes de l'Enfant prodigue, de l'Incarnation ou de la Fuite en Égypte ¹²⁷, le point de départ de sa méditation était nécessairement la lecture du texte évangélique cité en marge ou en introduction de chaque exercice. Plus justement, le « récit référentiel » donné en exemple résultait du montage qu'en avait réalisé l'auteur à partir des différentes versions citées, définissant une version type, reconstruite et réorientée en fonction de son usage par l'oraison. Réciproquement, dans un réflexe que l'on pourrait désigner comme pré-iconographique, l'image matérielle, qui intègre elle-même bien souvent des représentations des livres saints qui sont autant d'allusions à cette référence scripturale,

sera nécessairement comprise et systématiquement rapportée à un texte ou à un ensemble de textes qui la fonde et auquel elle renvoie.

Un découpage sélectif

Les différentes « grilles de lecture » des images sont nécessairement sélectives. Il ne s'agit pas de se livrer à une description exhaustive des divers éléments et des différentes implications de la scène méditée, mais à une reconstruction partielle et partielle orientée vers un but spirituel précis. Dans les *Exercices Spirituels* notamment, toute image est découpée selon un certain nombre de « points » donnés dans l'exercice. Ce découpage privilégiait telle ou telle analyse fondée sur les grilles de lecture déjà évoquées – descriptives et référentielles, sémantiques, affectives –, qui mettaient en jeu à la fois les « cinq sens » et les « trois puissances de l'âme ». C'est à de tels découpages et à de telles combinaisons que se livrait par exemple Ignace de Loyola dans la méditation sur la « Purification de Notre-Dame » et la « Présentation de l'Enfant Jésus selon ce qu'écrivit saint Luc, au chapitre 2, 22-39 ». Dans cette scène trois « points », qui s'assimilent dans ce cas à trois circonstances majeures de l'événement, étaient brièvement donnés « pour qu'on les médite et les contemple plus facilement » : la présentation à Dieu et l'offrande des tourterelles, l'acte et les paroles de Siméon, les paroles prophétiques d'Anne¹²⁸. De même, dans le cas de la Résurrection en présence de la Vierge et de saint Jean, – le thème est alors traité par Isaac Moillon, Vignon et Champaigne pour les jésuites parisiens de Saint-Louis, ou plus tard par Le Brun et Noël Coypel – le fidèle, après avoir lu ou s'être rappelé « l'histoire », pouvait dans la « Contemplation première », relative à « comme nostre Seigneur apparut à sa Mere », considérer les cinq points suivants : « les personnes, les paroles & les actions » ; ensuite « comme la Deïté de nostre Seigneur, cachee au temps de sa Passion, paroist maintenant au temps de sa Resurrection, & avec tant de miracles se manifeste » ; et enfin, lorsque le Christ apparaît à la Vierge, « regarder avec quelle promptitude & largesse nostre Seigneur s'est acquité du devoir de consoler les siens, & comme il les a resjoüys ; ce qu'on apprendra par la similitude d'un tres-bon amy, qui console un autre affligé¹²⁹ ».

Qui plus est, dans certains traités comme celui de Louis de Grenade, lors de la description de la scène, du rappel de l'histoire évoquée et de ses « circonstances », l'on constate qu'il n'y a pratiquement pas de description « objective » (littérale) de la scène. Non seulement juste quelques éléments sont retenus, décrits et situés selon un ordre et une hiérarchie particulière, mais un nombre choisi et réduit d'interprétations et d'implications symboliques et affectives se *superposent instantanément* aux descriptions des objets. L'image à peine créée est prise en charge intellectuellement par le discours sous la forme d'un jeu de questions et de réponses où plusieurs « points » ou « considérations » – deux ou trois au plus –, sont donnés aux fidèles comme autant d'orientations successives pour guider la lecture de l'image constituée. Dans le cas par exemple d'une scène comme l'Adoration des Mages ou celle des Bergers, l'une sans doute des plus abondantes de l'iconographie du XVII^e siècle, le fidèle pouvait être invité à s'attarder principalement sur la sollicitude et l'abnégation d'un Dieu tout puissant qui avait choisi de s'incarner dans le corps impuissant d'un enfant. Dans le cas d'une scène comme celle de la Crucifixion, l'exercitant pouvait orienter sa méditation sur le dépouillement du Christ, sa souffrance et celle de la Vierge, la compassion réciproque du fils et de Marie, les vertus de tempérance et de patience que le fidèle était invité à acquérir à l'imitation de celles que manifestait le Christ en croix. Ce sont ces interprétations privilégiées, et donc aussi réduites, qui constituent dès lors le « sens », lié à un usage déterminé, de l'image en question.

Une structure dialogique

La nature du rapport du fidèle aux images est fondée non pas sur la seule contemplation extérieure et distanciée d'une scène, mais sur la simulation d'un échange et d'une interaction dynamique avec les personnages représentés. La forme de l'oraison est en effet essentiellement discursive ou, plus justement, dialogique, et elle est prononcée sur un mode oral même si ce discours reste intérieur : *regarder* une image, c'est *engager un dialogue*. Louis de Grenade, Ignace de Loyola ou encore François de Sales, conseillaient une pratique des « colloques » lors de l'oraison, colloques qui pouvaient soit conclure l'oraison (la méditation sur la Résurrection de Loyola), soit l'accompagner : « il est bon d'user de colloques, & parler tantost à nostre Seigneur, tantost aux Anges, & aux personnes représentées aux mysteres, aux Saints & à soy-mesme¹³⁰ ». Chez Louis de Grenade notamment, le fidèle pouvait soit s'adresser à *lui-même*, en opérant comme un dédoublement intérieur et réflexif de son être (« Nous voicy, mon Ame »), soit à *l'un des personnages* du mystère, la Vierge par exemple, avec laquelle il s'entretenait lors de la méditation sur le coup de lance porté au Christ. Il pouvait encore, autre modalité souvent évoquée, *s'identifier* à l'un des personnages présents. Dans la scène de l'Adoration des bergers telle qu'elle est proposée à la méditation par Ignace de Loyola, le fidèle non seulement imaginait intérieurement la scène mais, à la différence de situations plus communes où cette image, bien qu'intérieure, était posée « à distance » du fidèle, celui-ci s'intégrait, par identification et inclusion, au sein de cette représentation comme le réalisaient d'ailleurs effectivement certains tableaux (*Adoration des bergers* de J. Francken ou de J. Boucher). Ainsi que l'attestent d'autres exemples analogues, le dévot était notamment censé s'identifier à l'un des bergers présents dont il devait ressentir les affections : « je m'imaginerai y estre en qualité d'un pauvre petit garçon pour les servir comme je pourray avec tres-grande reverence en leurs necessitez¹³¹ ». Par ces procédés, se créait une forme interactive d'échange entre l'orant et l'image intérieure, qui joue bien entendu également dans le cas des images artistiques – nous l'avons vu dans le cas du tableau de Le Brun –, où ces processus de projection et d'identification entre spectateurs et personnages représentés sont également à l'œuvre. Si, dans certains cas, cet échange est évoqué par le passage du fidèle au sein même de la représentation (par la représentation du donateur notamment) et par la simulation d'un échange verbal et gestuel plus ou moins expressif (les Crucifixions de Vouet, Tournier, etc.), dans de très nombreuses gravures, celles représentant par exemple saint Jean de la Croix (la fameuse « Vision de Segovia ») ou sainte Thérèse (*ill. 16*), les artistes ont tenté de figurer par divers artifices ces échanges entre divinité et fidèles qui transitent à travers l'image. C'est généralement par le moyen de rayons lumineux, ou encore par des sortes de phylactères qui relient les visages des saints et de la personne divine représentée, qu'est évoquée cette communication spirituelle théoriquement toute intérieure.

Une structure injonctive ou impérative

Le rapport aux images implique non seulement une relation dynamique d'échanges (la relation verbale instaurée entre fidèles et personnages sacrés), mais également une relation à visée *transformatrice*. L'oraison n'a de sens que pour autant qu'elle suscite, c'est sa valeur pragmatique et sa « fonction communicative » (H. R. Jauss), une *transformation* de l'*ethos* du fidèle (par l'acquisition de vertus, les résolutions à mieux faire, etc.), voire son *identification* mimétique au Christ, ou bien encore, ultime étape, son *union* à une divinité qui n'est d'ailleurs pas forcément représentée mais qui est « impliquée » dans l'œuvre¹³². En ce sens, de tels tableaux ne sont pas seulement des objets livrés à la perception, à la « délectation » ou à la réflexion de leurs spectateurs. Ils sont essentiellement

des « appareils » (J.-L. Déotte) ou, en tant que résultats d'une disposition (*dispositio*) coordonnée de différents éléments destinés à produire un certain nombre d'effets spécifiques chez leurs spectateurs, des « dispositifs » dotés, selon une définition de Giorgio Agamben qui me paraît ici éclairante, « de la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants ». Dans le cas particulier qui nous concerne, le bon « fonctionnement » de ces œuvres est de nature éthique et spirituelle, nous dirions existentielle : elles sont censées susciter la pratique de la méditation qui doit amener à une transformation intérieure du spectateur, c'est-à-dire impliquer ce « processus de subjectivation », « produire un sujet », à savoir le chrétien converti, « assujetti » et « conformé » à son divin modèle ¹³³.

Une construction multi-sensorielle

Dans le cas de certaines pratiques, jésuites avant tout, s'établissaient d'autres rapports plus sophistiqués encore aux images qui engageaient plus profondément les sens (que ceux-ci soient « corporels », « imaginatifs » voire « spirituels ») et plus généralement le corps du fidèle. Dans les ré-interprétations postérieures des exercices spirituels de Loyola par ses disciples, la vue, et en second lieu l'écoute (liée à la lecture des textes), sont semble-t-il généralement privilégiées. C'est ce que l'on pourrait constater notamment chez Rodriguez, de la Puente ou Bruno, qui en restent à l'idée de « s'imaginer » être présent devant ou au sein de la scène représentée : « comme s'il voyoit avec ses propres yeux toutes les choses qui sont racontées ¹³⁴ ». En revanche, dans les *Exercices spirituels* du fondateur de l'ordre, ou dans la réélaboration qu'en propose par exemple en France un Jacques Nouët dans *L'homme d'oraison* (1674), sont élaborées des représentations de nature complexe et étendue qui ne sont pas simplement des images visuelles. La fameuse « composition du lieu », cela a souvent été signalé, est une véritable construction multisensorielle et empathique qui, si elle n'est pas propre aux jésuites, apparaît comme beaucoup plus développée que la plupart des constructions analogues. Cette composition, Ignace la crée en recourant à ce qu'il nomme, après saint Bonaventure, « l'application des cinq sens » qui s'attache aux choses sensibles, « comme au regard, à l'ouïe, & le reste des sens ¹³⁵ ». Lors de la méditation sur les différents « points » proposés, la triple grille de lecture de chaque mystère et de chaque « image », qu'ouvrait l'application des « puissances de l'âme », s'enrichit ici de cette incorporation des sens qui démultiplie les possibilités d'analyse ou de perception de l'image tant spirituelle que matérielle. Dans le cas par exemple du mystère de l'Incarnation, cette application ne concerne que la vue et l'ouïe (« ouïr avec l'oreille les discours que tiennent toutes ces personnes »), mais pour d'autres méditations, celle de la Nativité par exemple, le fidèle était amené à exercer, en imagination, l'ensemble de ses facultés sensorielles :



Ill. 16
Saint Jean de la
Croix et sainte
Thérèse devant
un autel (*non
signée*), BNF,
Est., Rd.2.

voir toutes les personnes qui entrent dans l'hystoire, & remarquant les circonstances de telles personnes, en tirer l'utilité [...] d'oüyr ce qu'elles disent ou peuvent dire, convertissant le tout à nostre proffit [...] de taster flairer avec un certain goust & flair interieur, combien grande est la souëfveté, & douceur d'une ame doüee & embellie des vertus, & dons divins [...] de toucher avec un attouchement interne & spirituel, & baiser les vestements, les lieux, les traces ou marques & autres telles choses annexes à telles personnes, d'où nous tirerons de la devotion & courage à bien faire¹³⁶.

Voir un tableau engageait ainsi profondément le regard et les différents mécanismes perceptifs du spectateur du XVII^e siècle : « Voir toutes les personnes & les circonstances », amenait à une observation longue et détaillée de l'œuvre ; « Ouyr ce qu'elles disent », impliquait de prêter la parole aux différents personnages ; « Gouster & sentir » ou « Toucher & baiser » imaginait les différents éléments d'un tableau nécessitant encore d'être particulièrement réceptif aux qualités tactiles et matérielles de la peinture.

Une relation perceptive dynamique

Lors de la pratique des *Exercices*, d'autres modes complexes de perception des images et de « participation imaginative », généralement inconnus ou minorés dans les méthodes plus usuelles d'oraison, étaient encore sollicités. La succession de plusieurs préludes permettait par exemple à Ignace de Loyola de raffiner sa composition du lieu (ou plutôt ses compositions de différents lieux articulés les uns avec les autres), établissant la scène d'un point de vue d'abord général, lié à « l'histoire » du mystère rapidement résumé, puis d'un point de vue progressivement plus détaillé et, comme nous l'avons vu, sélectif. Ce mode de construction de la scène était d'ailleurs explicitement rapproché du mode de perception engagé dans la peinture. Le *Directoire des Exercices Spirituels* indiquait ainsi :

qu'en ce premier Prelude on propose l'histoire generalement & presque tout en commun, afin de sçavoir la matiere à laquelle il faudra penser, & lors que l'ame commence à y agir & s'y eslever, en apres qu'il pense, penetre & s'arreste sur chacune des parties, en meditant; tout ainsi que quand on jette les yeux sur un tableau de diverses peintures, il le void tout confusément d'un seul regard, & sçait ce qui est contenu dans le tableau; en apres il fiche particulièrement les yeux sur chaque chose qui y est dépeinte, & les considere mieux & plus à loisir l'une apres l'autre¹³⁷.

Ce type de perception est l'un des principes de la vision ignatienne que l'on retrouve dans la plupart des exercices. Il reproduit et transfère dans le domaine iconique, me semble-t-il, les modes de lecture qui prenaient pour support initial de la méditation non des images mais avant tout des éléments verbaux. Ces textes, par exemple les différentes scènes de la Passion, donnent autant de sujets possibles pour la méditation mais le fidèle peut ne choisir qu'un seul texte, voire qu'un seul passage ou un terme unique, dans la mesure où ce choix permet une méditation plus approfondie ou plus profitable : on peut supposer que c'est à ce type de lecture détaillée où est « ruminé » un passage particulier que se livrait notamment le cordelier représenté par Jean de Troy. C'est notamment l'une des voies possibles de la méditation pour Vincenzo Bruno ou Louis de la Puente, ce dernier proposant « certaines paroles, par exemple, un psaume de David, un discours ou une sentence de Notre-Seigneur, une prière, une hymne de l'Église », et indiquant qu'« on s'arrêtera à chaque mot, afin d'en exprimer tout ce qu'il contient de pensées et de sentiment ». L'exercitant doit ainsi appliquer à chaque parole ce qui est généralement associé à une scène globale ou à un récit complet. Il doit en effet considérer « de qui elle est, à qui elle s'adresse, à quelle fin, de quelle manière et dans quel esprit elle a été dite, et ce qu'elle signifie », afin d'en tirer « les sentiments qui en sortiront naturellement¹³⁸ ».

Cette pratique de lecture, appliquée aux images, se traduit par une double accommodation du regard, large et/ou détaillée, totale ou bien partielle et sélective.

Une telle pratique pouvait être encore complexifiée et enrichie dans d'autres méditations proposées par Loyola et ses successeurs. Dans la méditation sur l'Incarnation par exemple (2^e semaine, premier jour), l'exercitant était tenu d'articuler, successivement ou simultanément, en une sorte de « montage alterné », plusieurs plans (larges ou détaillés), plusieurs espaces, plusieurs temporalités, tout en projetant ou déléguant son propre regard au sein de l'œuvre¹³⁹, selon le principe de « transfert déictique » (Karl Bühler) où le lecteur est censé se placer dans une partie imaginaire de l'univers représenté, désignée comme « centre déictique » à partir duquel il peut se repérer par rapport aux indications déictiques employées dans le récit fictionnel¹⁴⁰. Dans la constitution multisensorielle du lieu initial à laquelle donne lieu la « Première Méditation de la II. Semaine de l'Incarnation de Jésus-Christ », la succession des espaces est particulièrement sophistiquée. L'exercitant passe du ciel à la terre puis aux enfers dans le premier prélude¹⁴¹, puis à nouveau sur terre dont est envisagée la totalité puis juste une certaine partie. Il pénètre ensuite dans l'habitation de la Vierge dans le second prélude¹⁴², puis à l'intérieur de la cellule de la Vierge où se déroulent l'Annonciation et l'Incarnation. Durant chacun des trois « points » qui suivent, l'exercitant doit, en appliquant alternativement l'un ou l'autre des sens, envisager simultanément et parcourir en autant de *trajectoires* régies par une *pratique de l'écart* (Michel de Certeau¹⁴³), plusieurs espaces différents : le ciel avec la Trinité, la cellule terrestre avec la Vierge et l'Ange, le monde des hommes pêcheurs¹⁴⁴. Lors du colloque l'exercitant doit à nouveau imaginer chacune des personnes célestes de la Trinité afin de s'entretenir avec elles¹⁴⁵. Durant ces déplacements, le point de vue porté sur les différents espaces n'est pas toujours le même : c'est le regard de Dieu sur la terre et les enfers que devait tout d'abord s'imaginer et, d'une certaine façon, adopter l'exercitant, et il devait encore, lorsqu'il reconstituait intérieurement cet étonnant parcours des cieux jusqu'à la cellule de la Vierge, se placer dans la même situation que l'Ange ou le Saint-Esprit qui parcouraient, instantanément, ce même espace. Le rapport au temps est tout aussi paradoxal, exigeant de l'exercitant de se placer dans cet hors temps qu'est « l'éternité » où la divinité a établi le plan de la rédemption, dans ce temps historique passé où l'incarnation s'est effectivement réalisée selon une chronologie que restitue l'exercitant, ou encore dans ce futur personnel qu'est sa propre vie transformée et perfectionnée par l'exercice de l'oraison.



Dans tout ce travail de distinctions, de subdivisions, de séparations en unités, puis de recompositions, d'articulations et de déplacements méthodiques et continus, les *Exercices* apparaissent bien comme ce moyen ou cette « machine » pour « faire surgir des images dont Ignace compose sa langue¹⁴⁶ ». Dans ce processus, les catégories psychologiques contemporaines que sont les « puissances de l'âme » et les cinq sens jouent un rôle essentiel, permettant d'organiser et d'encoder les différents éléments de l'image. Or, ce qui peut être analysé comme « machine » à produire des images peut ainsi, réciproquement, être compris comme un moyen de lecture, d'appréciation et de compréhension de l'ensemble des images religieuses, aussi bien picturales que, nous allons le voir, gravées.

Notes

1. Et sous la même double influence de Poussin (l'autoportrait de 1649 du Louvre, une composition sur le même thème gravée d'après Poussin) et de Raphaël (ici *l'École d'Athènes*).
2. Voir sur cette œuvre le dossier rassemblé dans Francine ARNAL et Alain CHEVALIER, *Tableaux religieux du XVII^e siècle à Montpellier*, Inventaire général, 1993, p. 14-16.
3. Sur la fondatrice et sa congrégation qui suscita de nombreux imprimés, voir les *Constitutions de la Congrégation des filles de l'enfance de Notre Seigneur J.-C.*..., Toulouse, 1664; Antoine ARNAUD (attribué à), *L'Innocence opprimée par la calomnie, ou l'Histoire de la congrégation des Filles de l'enfance de Notre Seigneur Jesus-Christ*..., s. l., 1687; la *Relation de l'Établissement des Filles de l'Enfance de Jesus [...] Par une des Filles de cette Congregation de Toulouse*, Toulouse, Pierre de La Noue, 1689 suivie de *Suite de l'Innocence opprimée dans les Filles de l'Enfance ou relation du procès de Sr. Peissonel*..., Toulouse, Pierre de La Noue, 1691; *Memoire pour les filles de la Congregation de l'Enfance*, s. l., J. Quillau, 1717; le *Recueil de pièces concernant la Congrégation des filles de l'Enfance [...] avec leurs Constitutions*..., Amsterdam, Pierre Brunel, 1718; Simon REBOULET (attribué à), *Histoire de la congrégation des Filles de l'Enfance de Notre Seigneur J.-C. Établie à Toulouse, en 1662 et supprimée par ordre de la Cour en 1686*, Amsterdam, François Girardi, 1734, 2 vol. (je remercie Pascal Julien pour cette précieuse référence); Guillaume DE JULIARD, *Histoire de la Congrégation des filles de l'Enfance*..., Toulouse, Jean Guillemette, 1735 (réponse à l'ouvrage de S. Reboulet). Voir également, intéressant pour les témoignages sur l'oraison, les sujets de méditation et les pratiques spirituelles de la fondatrice, Jeanne DE TURLE DE MONDONVILLE, *Lettres inédites [...] suivies de fragments de ses mémoires: 1655-1697*, introduction et éd. par L. Dutil, Paris, Hachette, 1911 (tiré des lettres de la fondatrice acquises par la Bibliothèque de Toulouse en 1909 et du manuscrit n° 715 du Catalogue général de la même bibliothèque). Voir également, du directeur spirituel de la fondatrice, l'abbé Gabriel DE CIRON, *Avis aux supérieures de la Congrégation de l'Enfance*..., Toulouse, B. Guillemette, 1678; du même, *Traité des vœux que font les filles de la congrégation*..., Toulouse, B. Guillemette, 1683. C'est le jansénisme imputé à la fondatrice, et l'hostilité des jésuites, qui est à l'origine de la dissolution de cette congrégation.
4. Tableau publié et attribué à l'artiste par Robert MESURET, « Jean de Troy », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1955, t. XLV p. 35-44.
5. La « fin principale » de la congrégation était « d'honorer les divers états de l'Enfance de N.S.J.C. Mais principalement celui de son Enfance parfaite & consommée, pendant laquelle il commença à instruire les hommes, & à se separer de ses parens pour s'appliquer plus particulièrement aux affaires de son Pere... », *Histoire de la congrégation*..., *op. cit.*, t. I, p. 21 et *Constitutions de la Congregation*, chap. I, cité dans la *Relation de l'établissement de l'Institut*..., *op. cit.*, p. 1.
6. J. DE TURLE DE MONDONVILLE, *Lettres inédites*..., *op. cit.*, XLIV, 10 novembre 1656, p. 98: « Vous verrez, Mr, comme quoi, quelques jours avant que je reçusse votre lettre, je me trouvais toute remplie, je ne sais comment, de la présence de l'Enfance de Notre-Seigneur; c'est un nouvel effet de sa miséricorde d'y avoir appliqué mon esprit qui n'a plus de mouvement par lui-même. Je souhaiterais que vous sussiez par expérience ce que c'est que d'être appliqué à ce Saint Enfant; c'est là le centre de toute la perfection; c'est un soulagement à toute sorte de peines; il faut aller à lui pour savoir cela; mais il faut qu'il nous appelle, autrement l'on n'y voit rien de ce qu'il y a de charmant. » Et plus loin, suite à un « accès de fièvre » durant un nuit et à ses doutes sur sa vocation: « Ce Saint Enfant ce me sembla, vint à mon secours, ce qui me soulagea. Il me fit entendre, au moins il me fut avis qu'il me dit: "Je ne veux point que tu te mettes en peine de tout cela; fais comme moi, vis dans l'obéissance, comme j'y ai vécu". Il m'était avis que je voyais la Mère et l'Enfant, qui me paraissait assez grand, et en état de se passer du soin immédiat de sa mère; il me faisait voir que ses soins étaient conformes à son âge, qui ne se peut pas marquer par les années. » Voir également la lettre suivante, XLV, p. 98, sur la poursuite de son « application » à l'Enfant qui prend possession de son cœur.
7. Voir par exemple la lettre du 20 novembre 1655: « Etant allée à mon heure accoutumée faire mon oraison, je pris le mystère du lendemain qui était la présentation de la Vierge au temple... », *Lettre inédites*..., *op. cit.*, III, p. 50-51.
8. *Histoire de la congrégation*..., *op. cit.*, t. I, p. 24 et *Constitutions*, chap. XL, cité dans *Relations de l'établissement de l'Institut*..., *op. cit.*, p. 64-65.
9. Voir les *Constitutions*, chap. X, « Des retraites »: « Les Filles feront une retraite de huit jours tous les ans; la Supérieure leur donnera les matières de leurs méditations », cité dans *Relations de l'établissement de l'Institut*..., *op. cit.*, p. 22. Les Constitutions prévoyaient également une

- dévotion particulière au mystère de l'Incarnation le 25 de chaque mois dans la « Chapelle de l'Enfance » où, entre autres exercices, « on lit la méditation, ou l'on en reçoit les points de la supérieure », *Constitutions*, chap. XL, cité dans *Relations de l'établissement de l'Institut...*, *op. cit.*, p. 63.
10. Les Constitutions de l'Institut prévoient la présence de tableaux dans les chambres des « Filles » : « Leurs ruelles ne seront point ornées, il y aura un Crucifix en peinture, en estampe ou en relief, une Image de la Sainte Vierge ou du saint Enfant Jesus, & en tout pour le plus trois tableaux », *Constitutions*, chap. XVIII, « De l'ameublement des Filles », cité dans *Relations de l'établissement de l'Institut...*, *op. cit.*, p. 35. Voir également chap. XXIII, p. 42 sur le refus des tableaux « d'un prix extraordinaire » dont devaient se séparer les membres. La chapelle semblait contenir « une Annonciation de la Vierge, un Enfant Jesus de l'âge de douze ans à l'Autel, & quatre Tableaux dans les côtés de la Chapelle, représentant les Mysteres de l'Enfance de Jesus », d'après G. DE JULIARD, *Histoire de la congrégation...*, *op. cit.*, p. 299.
 11. Ce tableau pourrait être en effet, s'il faut en croire la très partisane *Histoire de la congrégation*, celui qui était exposé dans le Cabinet de M^{me} Juliard, auprès de ceux de l'abbé de Saint-Cyran et de l'abbé de Ciron. Tous les autres tableaux conservés étaient non des tableaux de « dévotion » mais des paysages et des natures mortes (fleurs, perspectives, etc.) ; cette absence, tout comme le « mépris pour les Stes images » qui aurait été celui de la fondatrice, seraient autant de preuves de son « jansénisme ». Voir, sur les « descriptions » des appartements de la fondatrice et ses tableaux, *Histoire de la congrégation...*, *op. cit.*, t. I, p. 316-317 et t. II, p. 100-101, p. 316.
 12. Voir sur ce tableau et les dessins préparatoires conservés, le catalogue *Dessins français du XVII^e siècle dans les collections publiques françaises* (Paris, musée du Louvre, 1993), Paris, éd. de la RMN, 1993, n° 138, p. 266-267.
 13. Édition consultée : Pedro DE RIBADENEIRA, *Les fleurs des vies des saints...*, Rouen, Jean de La Mare, 1646, t. II, p. 437, 383, 385, 414, etc.
 14. Voir également *La Descente de Croix* de Jean Senelle (Musée de Meaux), *La vierge de Pitié* d'Ambroise Fredeau (Villeneuve-Tolosane, église Saint-Laurent).
 15. Voir aussi le *Pièta* de Vignon (Londres, coll. Ciechanowiecky et Versailles, église Notre-Dame) en présence de Louis XIII, d'échevins et d'un ecclésiastique.
 16. Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno delle imagine sacre e profane*, Bologne, 1582, libro secondo, p. 168 : « in nessun modo mai siano ritratti con faccie de particolari o di persone mondane o dagli altri conosciute ».
 17. Signalons aussi l'intéressante gravure de P. de Champaigne pour l'ouvrage du R. P. VINCENT DE ROUEN, *Exercice de l'homme interieur en la connoissance de Dieu, et de soy-mesme...*, Paris, Georges Josse, 1650, où le méditant, tenant et regardant un crucifix, est un double du Christ, exemple de parfaite « conformation ».
 18. Louis DE GRENADE, « Le Vray Chemin, autrement, Le Livre de L'Oraison et Meditation », dans *Les Œuvres Spirituelles et Devotes du R.P.F. Louys de Grenade, de l'Ordre S. Dominique : Esquelles sont contenues la Doctrine Chrestienne; qui enseigne tout ce qu'on doit faire depuis le commencement de sa conversion, jusques à la fin de la perfection [...] traduit d'Espagnol, par le R.P. Simon Martin, Parisien, de l'Ordre de Saint François de Paule*, Paris, Jean Jost, 1645, p. 259.
 19. Alphonse RODRIGUEZ, *Pratique de la Perfection et des Vertus Chrestiennes et Religieuses. Composee en Espagnol par le R.P. Alphonse Rodriguez, de la Compagnie de Jesus [...] Traducte en François par le P. Paul Duez de la mesme Compagnie...*, Paris, Charles Chastellain, 1636, p. 173. Cette définition suit celle de saint Bernard dans le traité qui lui est attribué : voir *L'Eschelle du cloistre, ou la Methode de faire Oraison*, Paris, Charles Savreux, 1650, chap. I, p. 4.
 20. Ignace DE LOYOLA, *Les Vrais Exercices Spirituels Du B.P. Ignace de Loyola, Fondateur de l'Ordre de la Compagnie de Jesus. Suivant qu'ils sont ordinairement donnez par les R. PP. de la mesme Compagnie. Ensemble le Guide ou Directoire pour ceux qui font faire lesdits Exercices*, Paris, Sébastien Huré, 1619, p. 2.
 21. Louis DU PONT, *Méditations sur les mystères de notre sainte foi avec la pratique de l'oraison mentale*, traduit de l'espagnol (1605) par P. Jennesseaux et le R.P. Ugarte, s. l., 1995, 1^{re} partie, p. 3. Cette « demande » est l'ultime étape de l'oraison et, en ce sens, s'identifie à elle : « Nous nous entretenons, nous conversons avec lui [Dieu, Jésus-Christ, le Saint-Esprit ou toute la Trinité] ; nous lui communiquons les vues de notre entendement et les desirs de notre volonté ; nous lui exposons nos besoins. En cela consiste ce que nous nommons proprement oraison ; car l'oraison est une demande humble, confiante et fervente concernant les choses qui nous conviennent et que nous désirons obtenir de Dieu » (p. 4-5). Voir encore *La Vie de saint Pierre*

- d'Alcantara [...], *Avec le Traité de l'Oraison mentale, & de la Devotion; & des Méditations composées par le mesme saint...*, Par Pierre-André de Fauvel..., Paris, Edme Couterot & Gilles Alliot, 1670, « Traité de l'Oraison mentale », p. 9: la demande « qu'on appelle proprement Oraison »; ou encore P. Jean AVILA (Juan de Avila), *Adresse de l'Ame Fille de Dieu pour atteindre à la vraye & parfaite sagesse...*, Pont-A-Mousson, Sebastien Cramoisy, 1623, p. 340-341; ou Antonio MOLINA, *Exercices Spirituels de l'excellence, profit et nécessité de l'Oraison mentale. Reduits en Art et Meditations...*, Paris, Mathurin Henault, 1631, p. 10.
22. L. DU PONT, *op. cit.*, p. 9-10.
23. *Ibid.*
24. Sur la prière orale ou intérieure voir l'étude de Paul SAENGER, « Prier de bouche et prier de cœur. Les livres d'heures du manuscrit à l'imprimé », dans *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987, p. 191-227. Sur la prière voir aussi Josef-Andreas JUNGSMANN, *La prière chrétienne, évolution et permanence*, Paris, Fayard, 1972, chap. 9 et 10 ainsi que les travaux de Giovanni POZZI dont *Grammatica et retorica dei santi*, Vita e Pensiero, Milano, 1997.
25. Je cite ici, entre autres multiples exemples, le franciscain R. P. Alphonse (Alonso) DE MADRID, *La Methode de servir Dieu, divisee en trois parties: avec le Miroir des personnes Illustres. Augmentee du Memorial de la vie de Jesus-Christ: contenant sept belles Meditations pour tous les jours de la semaine*, Lyon, Pierre Rigard, 1612, p. 461 et 462 pour la comparaison du miroir. Voir aussi chap. LXXVI: « Que la fin de la meditation de la passion, doit estre l'imitation d'icele... », p. 369.
26. L. DU PONT, *Méditations...*, *op. cit.*, Prologue.
27. François DE SALES, « Introduction à la vie dévote », dans *Les Œuvres du Bien-Heureux François de Sales, Evêque et Prince de Geneve, Instituteur des religieuses de la Visitation de sainte Marie [...] Enrichies nouvellement De plusieurs Emblèmes & Figures Symboliques...*, Paris, Veuve de Sebastien Huré et Sebastien Huré, 1652, col. 5.
28. A. MOLINA, *op. cit.*, p. 11. Ces deux objectifs, moral et mystique, étaient nécessairement liés car s'unir et s'identifier à Dieu c'était en imiter de la façon la plus parfaite les vertus et les perfections.
29. A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 156. Ces métaphores spatiales font penser à ces « places de communications » analysées par Michel DE CERTEAU, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1982. Voir les antécédents médiévaux dans Christian HECK, *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997.
30. P. D'ALCANTARA, *op. cit.*, p. 75. Précaution qui va à l'encontre du projet d'un Antonio Molina dont les Exercices spirituels étaient, selon l'affirmation du tire, « Reduits en Art et Meditation ». Ce lieu commun d'un enseignement impossible pour de telles pratiques est aussi repris par l'oratorien Claude SÉGUENOT, *Conduite d'Oraison pour les ames qui n'y ont pas facilité*, Paris, Fiacre Dehors, 1635, Au Lecteur. Voir aussi l'opposition bien connue de Martin BARCOS, abbé de Saint-Cyran dans *Les Sentimens de l'abbé Philèrème sur l'oraison mentale*, Cologne, Pierre du Marteau, 1696, Article I, p. 1-2.
31. L. DU PONT, *op. cit.*, p. 21.
32. *Ibid.*, p. 20.
33. *Ibid.*, p. 2.
34. Ce sont les termes d'A. MOLINA, *op. cit.*, p. 210: « La meditation, c'est le discours & consideration que l'on fait pour ruminer, esplucher & penetrer plus particulièrement ce qu'on a leu, ou les points dont on veut faire oraison, son talent est d'esplucher soigneusement & avec attention les choses divines, passant des unes aux autres pour esmouvoir la volonté à quelques affection & ressentiment. »
35. Voir aussi pour les Cordeliers de Paris, le *Directoire uniforme ou Journal Commun, des Offices inferieurs de chaque Couvent [...], Mis en lumière du commun accord des RRPP Provinciaux desdites provinces assemblés au grand Couvent de Paris [...] l'an 1668*, Paris, Jean Piot, 1668, p. 158.
36. L. DU PONT, *op. cit.*, chap. VIII.
37. Ces divisions variaient encore selon les auteurs. Saint François de Sales distingue quant à lui trois parties dans la *préparation*: la « mise en présence de Dieu », « l'invocation » où le fidèle se « prosterner en une extreme reverence » devant la majesté de Dieu et lui demande « la grâce de la bien servir », et enfin la « proposition du Mystère » où se place l'importante « fabrication du lieu » qui n'est autre chose « que de proposer à son imagination le corps du mystere que l'on veut mediter ». Cette triple préparation est suivie des *considérations* où le fidèle discourt intérieurement sur divers sujets du mystère par le moyen du raisonnement. L'oraison se poursuit

- par des *affections* où l'âme est touchée de « bons mouvemens en la volonté ou partie affective de nôtre ame, comme sont l'amour de Dieu & du prochain, le desir du Paradis, & la gloire, le zèle du salut des ames, l'imitation de la vie de Nostre Seigneur, etc. ». Ces affections sont converties en résolutions particulières utiles à l'amendement spirituel. L'oraison se termine par la « *conclusion, & bouquet spirituel* », analogue à la dernière étape définie par Louis de Grenade. On constate que l'étape essentielle de la « méditation » selon Louis de Grenade est répartie chez François de Sales sur ses trois premières parties : la préparation avec la « fabrication du lieu », les « considérations », et les « affections et résolutions ».
38. P. D'ALCANTARA, *Traité de l'Oraison...*, *op. cit.*, chap. III à VIII.
 39. Vincent BRUNO (Vincenzo Bruno), *Méditations sur les mystères principaux de la vie de Jesus Christ [...], Composes, & distinguées tres clairement par la Texte sacré, Allégorie, Propheties, Considerations, Oraisons, & poincts d'Instructions morales...*, Jean Crevel, Rouen, 1614, p. 7. Voir aussi Jean AVILA (Juan de Avila), *Adresse...*, *op. cit.*, p. 360 : la confession générale est suivie d'une demande de pardon, d'oraisons vocales, de la lecture d'un passage de la Passion, de la composition imaginaire de la scène et de sa méditation. Voir encore A. MOLINA, *op. cit.*, p. 194, proposant un découpage en trois (préparation, méditation, contemplation) ou six parties (préparation, lecture, méditation, action de grâces, demande (ou requête ou oraison), contemplation).
 40. Voir Pierre HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, en particulier le premier chapitre qui donne son titre au recueil ainsi que « Exercices spirituels antiques et "philosophie chrétienne" », p. 75-98, ainsi que Paul RABBOW, *Seelenführung. Methodik der Exerziten in der Antike*, Munich, 1954, thèmes repris par Michel FOUCAULT dans l'article « L'écriture de soi » (1983) et *Le Souci de soi* (t. III de *l'Histoire de la sexualité*, 1984).
 41. Laure BEAUMONT-MAILLET, *Le Grand Couvent des Cordeliers de Paris. Étude historique et archéologique du XIII^e siècle à nos jours*, Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1975, p. 104.
 42. *Directoire...*, *op. cit.*, p. 156-158 (« Des complies et de la Meditation »).
 43. Voir AN, LL 1713, « Constitutions des Religieuses de Ste Ursule de Paris », fol. 15r^o-v^o ; AN, LL 1552, « Constitution des Trinitaires déchaux », chap. VII ; Marie DE BEAUVILLIERS, *Conférences spirituelles*, Paris, 1837 (plusieurs conférences sont consacrées à l'oraison), voir également les traités sur l'oraison destinés aux novices capucins de Martial d'Étampes ou de Joseph de Paris publiés dans le premier tiers du XVII^e siècle.
 44. Ignace DE LOYOLA, *Constitutions des Jésuites, avec les Déclarations, traduites sur l'édition de Prague*, s. l. (« En France »), 1762, t. I, p. 79.
 45. Voir sur ces usages par les religieux et les laïcs les documents publiés dans Ignace DE LOYOLA, *Texte autographe des Exercices Spirituels et documents contemporains (1526-1615)*, Desclée de Brouwer, 1985. On sait notamment qu'au début du XVII^e siècle (l'enquête *De detrimentis Societatis*, 1606) les jésuites s'inquiétaient pour eux-mêmes de la part croissante prise par les tâches apostoliques au détriment des « exercices spirituels » : voir Michel DE CERTEAU, *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, Paris, Gallimard-Seuil, 2005, chap. 7 : « Histoire des Jésuites », p. 157-163. Coton, que nous retrouverons dans le chapitre suivant, est un des protagonistes importants de ce retour vers « l'intérieur ».
 46. Cette élite des laïcs pouvait notamment appartenir à la congrégation mariale « des Messieurs » qui bénéficiait d'une chapelle propre à la Maison Professe des jésuites parisiens. Voir Louis BLOND, *La maison professe des Jésuites de la rue Saint-Antoine à Paris. 1580-1762*, Paris, éd. franciscaines, 1956, chap. III (« Les activités de la maison professe ») et IV (« Les congrégations mariales »). Sur les *Exercices* voir, entre autres multiples références, Gaston FESSARD, *La dialectique des Exercices spirituels de saint Ignace de Loyola*, Paris, éd. Montaigne, Aubier et al., 1956-1966-1984 ; Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971. Sur la transmission des *Exercices* voir Adrien DUMOUSTIER, « Donner les Exercices. Esquisse de la théorie d'une pratique », dans *Recherche de science religieuse*, t. 79, n^o 4, oct.-déc. 1991, p. 585-613. Sur les jésuites au XVI^e et XVII^e siècles voir la mise au point dans Luce GIARD et Louis DE VAUCELLES (dir.), *Les jésuites à l'âge baroque (1540-1640)*, Grenoble, Jérôme Millon, 1996.
 47. F. DE SALES, « Introduction à la Vie Devote » dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, col. 38.
 48. Pierre COTON, *Méditations sur la vie de Nostre Sauveur Jesus-Christ. Dressées par le commandement de la Royne...*, Paris, Eustache Foucault, 1614, Épitre, a iij Verso.
 49. Matthieu BEUVELET, *Méditations sur les principales veritez chrestiennes et ecclesiastiques, pour tous les dimanches, festes et autres jours de l'année. Avec cinquante & une Meditations, pour servir de sujets aux Conférences spirituelles qui se font dans le cours de l'Année. Composées*

- pour l'usage de la communauté & séminaire estably par Monseigneur l'Archevesque de Paris en l'Eglise Paroissiale de S. Nicolas du Chardonnet..., Paris, Georges Josse, 1659, 3 vol., Préface.
50. L. DU PONT, *op. cit.*, p. 3 : « tous enfin y trouveront des méditations et des manières de prier en rapport avec leur état ». Voir aussi A. MOLINA, *op. cit.*, chap. V, p. 30 : « Que l'exercice de l'Oraison convient à toute sorte & estat de personne », etc.
 51. V. BRUNO, *Méditations...*, *op. cit.*, Avant-propos, p. 5 : « J'ay pensé d'inventer & faire une forme de Meditations, lesquelles servissent tant pour la variété des choses, que pour l'abondance des conceptions affectueuses, comme de certaines faveur spirituelles, accoustrees & assaisonnées en sorte qu'un chacun, quelque endormi, aride & distrait qu'il fust, en devint esveillé à la devotion, à l'amour de Jesus Christ son Redempteur, & ensemble au desir de l'imiter & se rendre semblable à luy en toutes choses le plus qu'il luy seroit possible. »
 52. Voir aussi L. DU PONT, *op. cit.*, p. 16-19 qui conseille, à la suite de Loyola, des sujets de méditation différents selon l'état d'avancement : péchés et fins dernières pour les pécheurs, humanité de Jésus-Christ pour ceux qui sont déjà justifiés, mystères de l'incarnation pour ceux dont la justification est récente, vie du Christ, Passion et mort pour ceux « qui font des progrès dans la vertu », mystères de la vie glorieuse de Jésus-Christ et mystères de la Divinité et de la Trinité pour ceux « qui sont parvenus à l'état de perfection et marchent par la voie unitive ».
 53. Les plus dévots et les plus privilégiés, n'hésitaient pas à s'introduire au sein de la clôture conventuelle pour y effectuer ces exercices : c'était le cas de plusieurs donatrices de Port-Royal-de-Paris qui bénéficiaient de logements et d'oratoires propres au sein du couvent (voir AN, S 4515 B), Contrats de donation du 5 février 1656 où étaient concédés un logement et l'oratoire dit de sainte Anne d'où il était possible d'entendre la messe et les offices ; ou cas encore de Madame de Miramion qui bénéficiait pour elle et pour sa fille de douze entrées par an dans le monastère des Filles de la Visitation « pour y faire ses exercices spirituels » (AN, LL 1716, fol. 175-176). Sur ces questions voir en particulier SECOND DE TURIN, « L'empire de l'idéal monastique sur la spiritualité des laïcs au XVII^e siècle », dans *Revue des sciences religieuses*, n° 40, 1966, p. 209-238 et 353-383.
 54. Et tout particulièrement lors du carême selon un cycle hebdomadaire qui conduisait l'exercitant du Jardin des Oliviers à la Résurrection. Voir par exemple la destination de l'ouvrage traduit de l'italien de G. LOARTE, *Les Meditations de la Passion...*, *op. cit.*, « Epistre au Roy », p. 2, présentant des « sujet propres à ce saint temps de Caresme ».
 55. Et, semble-t-il, toujours présents au XVII^e siècle, en particulier dans les années 1640-1650 où se multiplient bréviaires et Livres d'Heures : voir les célèbres *Heures de Port Royal* en 1650 par Lemaistre de Sacy, mais aussi les ouvrages de Tristan L'Hermitte (*L'Office de la sainte Vierge*, 1646 avec des gravures d'A. Bosse d'après Stella), Desmarests, Marolles, Frénicle, Magnon, Jean Adam, P. Corneille, Racine. Le rapport entre l'une et l'autre pratique reste à étudier. Signalons aussi l'importance d'un autre corpus de textes relatifs à la méditation, que nous n'étudierons pas ici, portant sur la riche littérature de méditations sur les mystères du rosaire.
 56. Voir Jean ORCIBAL, *La rencontre du Carmel thérésien avec les mystiques du Nord*, Paris, 1959 et A. L. J. DANIÉLS, *Les Rapports entre saint François de Sales et les Pays-Bas (1550-1700)*, Nijmegen, Centrale drukkerij, 1932. Sur la *devotio moderna* et ses rapports à l'art, voir en particulier la synthèse de Henk VAN OS *et al.*, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, cat. d'exposition (Amsterdam, 1994-1995), Amsterdam-London, Rijksmuseum-M. Holberton, 1994. Parmi les grands spirituels flamands ou allemands liés à la *devotio moderna* (Ruysbroeck, Eckhart, Harphius, Suso, ou encore Böhme, Grootte, Ludolphe de Saxe, etc. et dont Louis de Blois (Blosius) contribuera à diffuser la pensée aux XVI^e et XVII^e siècles), Jean Tauler est régulièrement traduit au XVII^e siècle, de même que Harphius (traduit au début du XVII^e par Dom Beau cousin et le jésuite Jean de Machault, très loin cependant derrière Thomas à Kempis dont *L'Imitation de Jésus-Christ* (1427) est sans cesse éditée et notamment traduite en français par Pierre Corneille au XVII^e siècle (1651-1656). L'importance des Flandres, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, sera surtout déterminante en matière éditoriale par l'usage des traités illustrés que nous évoquons dans notre prochain chapitre. La nouvelle littérature spirituelle française pouvait néanmoins se revendiquer de la tradition de Jean Gerson, ou d'un texte comme *Le livre de vraye et parfaite oraison* (1528) rédigé dans le cercle de Lefèvre d'Étaples.
 57. De ce dernier auteur, capucin, traduit de l'italien en 1601, signalons la bien connue *Pratique de l'oraison mentale* qui donne, en quelques dizaines de pages, une utile méthode, ou les *Méditations sur les mistères (sic) principaux de la vie de Jesus Christ* (1614, plusieurs fois édités en France) dont l'avant-propos livre, là aussi, d'importants conseils sur la pratique de l'oraison. Voir aussi, proche de P. Neri, le traité du prêtre oratorien romain Agostino MANNO DA

- CANTIANO, *Exercices spirituels, Pour introduire les âmes devotes à bien faire Oraison. Mis en françois, par le commandement de la Royne Regente [...] par Fr. C.D.S.B* (Claude de Saint-Bernard, feuillant), Paris, Jean de Heuqueville, 1613 (seconde partie, la première a été éditée en 1612, non disponible à la BNF). Voir également le bref traité destiné aux Novices du dominicain et Général de l'Ordre, Nicolo RODOLFI, *Brieve methode pour faire l'oraison mentale [...]*, traduites par le R.P.F. Estienne Meney..., Grenoble, 1661 ainsi que, plusieurs fois réédité, Lorenzo SCUPOLI, *Le combat spirituel [...] nouvellement traduit par D. S. parisien...*, Paris, Sebastien Huré, 1644, chap. XLIV et suiv. sur l'oraison. Sur la spiritualité italienne des XVI^e et XVII^e siècles, on consultera la synthèse de Antonio GENTILI et Mauro REGAZZONI, *La Spiritualità delle Riforma Cattolica*, Bologna, Ed. Dehoniane, 1993 en particulier p. 307 et suiv.
58. Le traité de synthèse sur la mystique que publie au début du XVIII^e siècle le carme Honoré de Sainte Marie, ne retient des grands spirituels du XVI^e siècle que Catherine de Gênes et les espagnols Ignace de Loyola, Pierre d'Alcantara, Thérèse d'Avila, Louis de Grenade, le dominicain portugais « Barthelemi des Martirs », Jean de la Croix, Jean de Jesus-Maria: voir HONORÉ DE SAINTE MARIE, *Tradition des Peres et des auteurs ecclesiastiques sur la contemplation...*, Paris, Jean de Nully, 1708, t. I, p. 70 et suiv. Sur l'évolution en France vers une spiritualité plus intériorisée dès le XVI^e siècle (fondée sur des traductions espagnoles et l'exemple de Borromée) voir Bruno PETEY-GIRARD, « Le mécénat de la parole: l'esthétique spirituelle dans les oratoires royaux », dans *Henri III mécène des arts, des sciences et des lettres*, dir. de I. de Conihout, J.-F. Maillard, G. Poirier, Paris, PUPS, 2006, p. 176-177.
59. Voir par exemple Louis DU PONT, indiquant, dans le prologue de ses monumentales *Méditations*, qu'il prend « aussi pour guide notre père saint Ignace, de glorieuse mémoire, et je suivrai l'ordre et le plan qu'il nous a tracé dans son livre des Exercices spirituels » (*op. cit.*, p. 2). Voir aussi l'édition de 1683: Louis DU PONT, *Méditations sur les mysteres de la foy*, François Muguet, Paris, 1683, Avertissement du traducteur: « Pour donner d'abord une idée générale des Méditations du Pere du Pont, il me semble qu'on peut dire que ce sont les exercices de Saint Ignace étendus & expliquez. »
60. Sur l'importante diffusion de la spiritualité espagnole en France, voir Henri-Jean MARTIN, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, Genève, Droz, 1969, t. I, p. 128-169 (« La littérature de la réformation catholique »). Les auteurs français sont en revanche très rares dans les inventaires des bibliothèques jusqu'aux années 1640-1650 (*ibid.*, p. 500). Sur 450 publications de spiritualité entre 1550 et 1610, 60 seulement sont françaises et les autres sont des traductions, d'après François LEBRUN, *Histoire de la France religieuse. 2. Du christianisme flamboyant à l'aube des lumières: XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Seuil, 1988, p. 342. Sur le « livre de piété » en France au XVII^e siècle, voir la synthèse de Philippe MARTIN, *Une religion des livres (1640-1850)*, Paris, Cerf, 2003 ou, pour la période antérieure, Andrew PETTEGREE, Paul NELLES, Philip CONNER (dir.), *The Sixteenth-Century French Religious Book*, Aldershot, Ashgate, 2001.
61. Voir en particulier Juan DE AVILA, dont *L'Adresse de l'Ame Fille de Dieu pour atteindre à la vraye & parfaite sagesse* (1623) accorde une place importante à l'oraison, les jésuites Alphonse RODRIGUEZ (*Pratique de la Perfection*, 1636) et Francisco ARIAS, ce dernier auteur d'un monumental *Traicté de l'Oraison mentale*, plusieurs fois réédité en France (1606, 1615), le chartreux Antonio MOLINA, dont les 1000 pages de ses *Exercices Spirituels, profit et nécessité de l'Oraison mentale* sont traduites en 1631, les textes également très réputés du jésuite Luis DE LA PUENTE, auteur notamment de *La Guide spirituelle* (1609) traduit dès 1612 en français, de *La perfection du chrétien dans tous les états* (1612, traduit en 1614) ou encore et surtout des *Mystères de notre sainte Foi* (1605) traduit là aussi presque immédiatement (1609) en français et qui est l'un des ouvrages qui va inspirer une grande partie de ce type de littérature en France. Citons aussi le cas du franciscain Alphonse (Alonso) DE MADRID, auteur notamment d'un recueil de méditations « pour tous les jours de la semaine » (traduction consultée de 1612), du bénédictin García DE CISNEROS (dont les *Exercices spirituels* sont édités à Paris en 1655), d'Alonso OROZCO, religieux de l'ordre de saint Augustin (*Jardin d'oraison*, 1603; *Le Mont de contemplation*, 1604), du carme JUAN DE JESÚS MARÍA (*Le Paradis de l'oraison*, 1615; *Théologie mystique*, 1650), du jésuite Diego ALVAREZ DE PAZ auteur d'un monumental traité de l'oraison (*De Inquisitione pacis, sive studio orationis*, Lyon, 1623), d'un autre jésuite, Tomas DE VILLACASTIN, son *Instruction à l'ame devote pour le saint exercice de l'Oraison & Meditation. Traduit en François de l'Espagnol...*, Paris, Regnard Chaudiere, 1615, et, du même, les *Exercices spirituels pour ayder les ames devotes à la pratique de l'Oraison...*, Lyon, 1648; de Giovanni FALCONI, de l'Ordre de la Mercy (*Trois Traitez spirituels...*, 1667), ou, encore, mais

- dans le domaine de la théologie mystique, du « prêtre séculier » Antonio DE ROJAS, *La vie de l'Esprit pour s'avancer en l'exercice de l'oraison; Et pour avoir une grande union avec Dieu [...]*, traduite en français par le R. P. Cyprien de la Nativité de la Vierge, Carme Déchaussé, Paris, Vve Pierre Chevalier, 1646 (la seconde partie est traduite en 1649).
62. Voir la bibliographie en fin de volume.
63. D'après SAINT AUGUSTIN, *La Trinité*, s. l., Études Augustiniennes, *Œuvres de saint Augustin*, t. 15 et 16, 1991, trad. de M. Mellet et Th. Camelot, t. I, p. 183: l'homme doit s'efforcer de se détacher non seulement des objets extérieurs mais même de leurs images spirituelles, pour viser, selon saint Augustin, à une « vie meilleure et plus vraie », ainsi qu'à une contemplation plus relevée qui serait celle de l'*image de Dieu* dont on sait qu'elle ne sera pleinement réalisée que dans le « face-à-face » céleste. Sur cette dernière question voir V. LOSSKY, « Le Problème de la « Vision face à face » et la tradition patristique de Byzance », dans *Studia Patristica. Papers presented to the Second International Conference on Patristic Studies held at Christ Church, Oxford, 1955, Part. II*, Berlin, Akademie-Verlag, 1957, p. 512-537.
64. L. DE GRENADE, « La Vray Chemin... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 445.
65. *Ibid.*, p. 445-446.
66. A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 221.
67. L. DE GRENADE, « La Vray Chemin... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 387.
68. J. D'ÁVILA, *op. cit.*, chap. LXXV, souligne le danger pour l'âme de l'exercitant, « luy semblant aucunes fois, que veritablement elle voit, par dehors, les images qu'elle a au dedans; & aucuns tombent en folie, & les autres, en arrogance ».
69. A. MOLINA, *op. cit.*, p. 278.
70. A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 220. Voir aussi Benoit DE CANFIELD, *Reigle de Perfection. Contenant un abrégé de toute la vie spirituelle, reduite à ce seul point de la Volonté de Dieu; divisé en trois parties...*, Paris, Charles Chastelain, 1633 (7^e éd.), p. 278 et p. 284-285: « Donc en premier lieu j'admoneste le Lecteur, qu'il n'ait à chercher ny contempler ceste volonté Essentielle souz quelques images, formes, ou similitudes, tant spirituelles ou subtiles puissent-elles estre: mais au contraire bien esloignée de toute telles images comme indignes d'icelle, voire à elle contraires, & montant par dessus soy-mesme, & tout ce qui est créé, qu'il la contemple telle qu'elle est en verité, à sçavoir (comme a esté montré) l'Essence de Dieu. Je replique derechef qu'on y prenne garde, pource que cet erreur est commun pour la mauvaise habitude qu'a nostre esprit, de la contempler ainsi sous quelque forme. »
71. A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 220-221. En revanche, entre autre exemples, pour le carme JEAN DE JÉSUS MARIA, *Le Paradis de l'Oraison [...] Mis en François, par le R.P. Charles Jouye, Religieux de l'estroite Observance des Freres Mineurs*, Paris, Robert Fôüet, 1615, p. 35, il est possible de penser à Dieu soit « sans se figurer aucune image ou representation » (« c'est la « mise en présence de Dieu intellectuellement »), soit à l'aide « de quelque figure ou imagination » (« l'on dit que l'on est en la présence de Dieu imaginativement »). Voir aussi, p. 37-38 et suiv. sur le rôle de l'imagination: « *Huictième doute*. Est-il necessaire de se former tousjours quelque imagination quand il faut mediter? *Réponse*. Je dis qu'oüy: j'excepte pourtant ceux qui sont dressez de longue main en l'art de mediter... »
72. Voir la complexité et l'importance des relations entretenues par le saint à l'égard des images dégagees dans l'essai fondateur de Emilio OROZCO DIAZ, « *Mística y Plástica* » (1939), dans *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco*, II, éd. de José Lara Gerido, Universidad de Granada, Granada, 1994, p. 29-60. Voir également Emilia MONTANER, « La configuracion de una iconografia: la primeras imagines de San Juan de la Cruz », *Mélanges de la Casa de Velazquez*, 1991, t. XXVII (2), p. 155-167.
73. Jean DE LA CROIX, *La montée du Carmel*, Paris, Seuil, 1947, p. 352-353 et 430-440.
74. *Ibid.*, p. 140-141, 148-149, 249, etc.
75. Voir, outre le propre et déterminant rapport aux images du fondateur de l'Oratoire, le traité de A. MANNO DA CANTIANO, *op. cit.*, p. 147 et suiv.: « Que l'imagination, qui se fait de Dieu, doit estre tres-haute, & des formes & figures que aucuns attribuent à Dieu », et p. 156-160 sur les représentations de « la Gloire du Paradis », où l'auteur, avec les précautions d'usage, admet bien l'utilité des images; voir également les exercices proposés p. 172 et suiv. où le dévot doit imaginer toute une série de scènes. Sur l'oratoire romain voir: *La regola e la fama: san Filippo Neri e l'arte*, catalogue d'exposition (Roma, 1995), Milano, Electa, 1995.
76. Achille GAGLIARDI dans son *Commentaire des Exercices spirituels d'Ignace de Loyola* (1590) (traduit et édité par F. J. Legrand, Paris, Desclée de Brouwer/Bellarmin, 1996), privilégie les puissances supérieures (mémoire, intelligence et volonté) au détriment des sens et des affec-

- tions intérieures et extérieures. Sur la reprise et la « normalisation » du modèle élaboré par Loyola et les ambiguïtés du texte même du fondateur, voir, outre les travaux inauguraux sur la question de P.-A. Fabre, le travail exemplaire de Ralph DEKONINCK, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, en particulier p. 147 et suiv., à propos de la « composition du lieu » où sont réintroduites la tradition du PSEUDO-BONAVENTURE (*Vita Christi*) et les techniques mnémoniques médiévales associant dans un but pratique (ce que ne faisait pas clairement Loyola) lieux, objets, figures et actions à imaginer et auxquels se rendre présent. Voir également, p. 161 et suiv. sur l'interprétation, guère aisée dans le texte de Loyola, de « l'application des sens » en faveur des sens dits « imaginatifs » privilégiés durant la méditation par rapport aux sens « spirituels » (plus abstraits, relevant de « la raison supérieure » et de la contemplation mystique) tels que les définissait la tradition de SAINT BONAVENTURE (*Itinerarium mentis ad Deum*) que suivait sans doute davantage Loyola. Sur ces distinctions voir également François MARTY, *Sentir et goûter. Les sens dans les « Exercices spirituels » de saint Ignace*, Paris, Cerf, 2005. Sur les débats français entre « nouvelles spiritualité » à tendance mystique et les courants plus traditionnels voir la synthèse de Michel DE CERTEAU, *Le lieu de l'autre...*, op. cit., chap. 7 : « Histoire des Jésuites », p. 170-175.
77. L. DU PONT, op. cit., p. 28-29 (« VII. Comment nous devons dans l'oraison mentale nous aider de l'imagination, de la langue et des sens extérieurs »).
78. *Ibid.*, p. 30. Voir aussi des arguments analogues chez J. AVILA, op. cit., p. 357 : « Cest exercice de penser és passages de la vie ou mort de Jesus-Christ nostre Seigneur se peut faire en l'une de deux manieres : ou en representant à vostre imagination, la figure corporelle de nostre Seigneur, ou en pensant seulement, sans aucune imaginaire representation. Et sache, que puis que le tres-haut & invisible Dieu, s'est fait homme visible, à fin que par le visible, il nous mist là où est l'invisible, on doit penser que ce a esté une chose fort profitable, de le regarder des yeux corporels, pour le pouvoir regarder avec les spirituels, qui sont de la foy, si la malice de celui qui le regardoit n'eust empesché cela. Et certainement tout le corporel de nostre Seigneur, estoit bien ordonné, & avoit une particuliere efficace, pour aider le cœur pitoyable à s'eslever aux choses spirituelles [...]. Et à ceste intention, nostre mere la sainte Église, & à juste raison, nous propose les images du corps de nostre Seigneur, à fin qu'estans excitez par icelles, nous nous souvenions de sa corporelle presence, & que nous soit communiquée quelque chose, moyennant l'image, de ce qui nous sera communiqué abondamment, quand nous le verrons devant luy. Et puis que m'apporte profit une image peinte en quelque maniere, hors de moy, en cas pareil, me l'amenera celle qui sera peinte, en mon imaginaire, dedans moy, la prenant pour un eschellon, qui me serve à passer plus outre. »
79. François LECERCLE, *Le signe et la relique : les théologiens de l'image à la Renaissance*, thèse inédite (1987), Lille, ANRT, 1988, p. 391-397.
80. R. BARTHES, op. cit., p. 61.
81. L'organisation interne comme les techniques mises en œuvre au sein de chaque oraison se distinguent peu des autres méthodes et ce sont des opérations semblables, repérées notamment par Roland Barthes, qui sont mises en œuvre : l'*isolement* préalable lors de la retraite, l'*articulation* en signes distincts où le corps est « morcellé » en ses cinq sens, la division de l'âme en ses trois puissances, tout comme le « récit christique » est partagé en mystère. Ces éléments sont ensuite repris dans une combinatoire de réagencements et d'assemblages complexes, où s'opèrent à la fois la *mise en ordre* de ces signes élémentaires par le directeur de retraite et l'exercitant, et la *théâtralisation* du langage où se perdrait la distinction entre le fond et la forme du texte (d'après R. BARTHES, op. cit., p. 8-11). Voir en particulier Pierre-Antoine FABRE, *Ignace de Loyola – Le lieu de l'image. (Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle)*, Paris, J. Vrin, 1992. Cette composition, sert à fixer l'attention du fidèle au début de l'oraison et permet à l'âme, menacée de s'égarer au cours de sa méditation, de « se recueillir aysement, & se remettre en sa posture qu'elle avoit au commencement prise » (I. DE LOYOLA, op. cit. (Directoire), p. 279).
82. C'est cette place centrale accordée à l'image qui permet d'analyser les *Exercices* non seulement comme une méthode d'avancement spirituel, mais encore, tout comme sans doute les « énigmes peintes » utilisées par les jésuites, comme un instrument de déchiffrement et de lecture des images religieuses. Voir en particulier sur cette importante question, Jennifer MONTAGU, « The painted enigma in French seventeenth century art », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, t. XXX, 1968, p. 207-235.
83. I. DE LOYOLA, op. cit. (Directoire), p. 300.

84. DE RETZ, *Petit Catechisme dressé en faveur des plus jeunes enfans. Par le commandement de Messieurs les Vicaires Generaux de Monseigneur l'Eminentissime Cardinal de Retz, Archevesque de Paris*, Paris, Aux dépens de quelques personnes de pieté pour l'hospital General, 1659, p. 15-16.
85. F. DE SALES, « Introduction... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, col. 37.
86. Réciproquement, il est aisé de constater à travers de multiples exemples gravés ou peints, comment les pratiques de l'oraison ont pu fournir aux artistes une imagerie nouvelle à exploiter. Les tableaux confirment l'hypothèse que les expériences de l'oraison fournissaient une nouvelle iconographie aux artistes qui choisissaient de multiplier les scènes d'apparitions divines, de visions, d'extases, d'éblouissements, etc. Ces scènes ont bien souvent la particularité de se dérouler en présence de spectateurs qui étaient autant de « témoins » aptes à attester ensuite de l'authenticité de la vision. On peut observer que les événements représentés se passaient souvent au contact de l'autel qui est l'un des lieux privilégiés de ce type d'expériences. L'apparition, que l'on peut observer encore dans des gravures contemporaines, se produisait soit au-dessus de l'autel, soit au-devant, soit encore à la place même de l'image du retable. L'apparition se substitue dans ce cas à l'image, attestant par là de la « fidélité » de l'image à son prototype ainsi que de son efficace comme moyen de communication entre ciel et terre.
87. Voir Henri-Jean MARTIN, *La Naissance du Livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, éd. du Cercle de la Librairie, 2000, p. 370 sur les exemples de « main mnémorique » et, pour la croix, l'édition française du traité spirituel du jésuite Rodriguez, qui proposait une image destinée à guider « l'entendement » pour qu'il « n'extravague point en l'oraison vocale ; & que la pensée accompagne les paroles » (A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 1002-1003). Cette méthode, assez élémentaire, était présentée comme un « remède » pratiqué par Denys le Chartreux lors de la récitation de l'office. Elle reposait sur une représentation du Christ en croix ; les membres du Sauveur étaient numérotés et classés « du plus bas au plus haut » : les pieds percés, les genoux fléchis, le côté droit percé, la poitrine, les deux mains, etc. Le fidèle devait « jeter fort legerement l'œil de consideration » sur une dizaine de points pour y associer un des versets d'un psaume ou d'une prière.
88. L. DE GRENADE, « La Vray Chemin... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 429.
89. I. DE LOYOLA, *op. cit.*, p. 23.
90. A. DE MADRID, *op. cit.*, p. 617.
91. Voir par exemple Jean-Pierre CAMUS, *Direction à l'oraison mentale*, Paris, Claude Chappolet, 1618 (2^e éd.), p. 200 : « Mais à vray dire le meilleur & plus recommandable endroit pour prier, c'est l'Église, appelée maison d'Oraison, pourveu que l'on y rencontre assez de tranquillité. » Pour en rester à des exemples parisiens, c'est là nous l'avons dit, devant par exemple le maître-autel des Cordeliers, que les religieux de cet ordre pratiquaient leurs méditations quotidiennes. C'est là encore, « devant le St Sacrement », que les religieux de Saint-Martin-des-Champs ou les Ursulines de la capitale devaient pratiquer l'oraison selon leurs règlements (AN, LL 1713, Constitutions..., fol. 15^r-v^o ; LL 1370, fol. 17^v, ordonnance du 25 novembre 1670).
92. F. DE SALES, « Introduction... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, col. 40.
93. A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 200.
94. L. DE GRENADE, « Le Mémorial de la Vie Chrestienne », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 715-716.
95. Cité d'après Dominique PAGNIER, « Le décor des théâtres jésuites et la composition de lieu », *Christus*, t. 42, n° 167, juillet 1995, p. 338. Dans la Déposition de Mencia de Benavente du 6 mars 1527 extraite des Actes des procès d'Alcala, il est mentionné que Loyola demandait aux femmes auxquelles il enseignait les exercices de pratiquer l'examen de conscience deux fois par jour « en présence d'une image », cité d'après I. DE LOYOLA, *op. cit.*, 1985, p. 201. Voir aussi, entre autre exemples, Anthoine GAUDIER, *La pratique de l'oraison mentale. Recueillie des exercices spirituels de S. Ignace [...], Mise en François par Sebastien Hardy...*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1622, p. 122 : lors du second prélude où se place la « composition du lieu », « il sert de beaucoup d'avoir veu en un tableau ou image le mystere sur lequel ils doivent faire leur Meditation ».
96. Voir également les conseils de Gaspar LOARTE, *Les Meditations de la Passion de nostre Seigneur Jesus Christ, Avec l'Art de Mediter : Mises en François, de l'Italien de Reverend Pere, & Docteur, Gaspard Loart, de la Compagnie de Jesus, Dediees au Roy*, Paris, Thomas Brumen, 1578, p. 34R-V : « Pource procurez de vous trouver en icelle avec simple & humble reveuë des mysteres que vous pensez regarder interieurement, ou bien exterieurement, tout ainsi comme si vous y eussiez esté present. Et à ce faire pourra ayder d'avoir l'image du mystere dont vous voulez mediter, presente, & avec simple regard d'icelle exterieur ou interieur, vous contenter,

- sans trop discourir en vostre entendement, pensant ou imaginant autres choses qui ne sont à propos. »
97. Sainte THÉRÈSE DE JÉSUS, « Le Chemin de Perfection... », dans *Les Œuvres de Ste Therese de Jesus. Fondatrice des Carmes & Carmélites dechaussés. Traductes d'Espagnol en François par le RP. Elisee de St Bernard, religieux du mesme ordre*, Paris, Michel Sonnius, 1630, p. 436 et p. 470-471 : « Sçavez-vous quand j'estime que cela est bon & tres-Sainct, & la choses en laquelle je me delecte grandement, c'est lors que la mesme personne est absente, & nous veut donner à cognoistre qu'elle l'est, par plusieurs secheresses; c'est un grand contentement de voir l'Image de celuy que nous aimons avec tant de raison, que je le voudrois voir toutes les fois que je tourne les yeux. Y a-t-il chose au monde plus agreable à nos yeux, ny en qui nous puissions mieux employer nostre veüe qu'à regarder celuy qui nous porte tant d'affection, & qui enserre en soy tous les biens? Mal-heureux sont les heretiques qui ont perdu cete consolation par leur faute, outre quantité d'autres. »
 98. L. DE GRENADE, « Le Vray Chemin, autrement, Le Livre de L'Oraison et Meditation », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 501.
 99. J.-P. CAMUS, *op. cit.*, Livre II, chap. VIII à XIII.
 100. J. NOÛET, *L'Homme d'oraison...*, *op. cit.*, Livre II, Entretien IV, p. 32 et suiv. et Entretien VII, p. 61 et suiv. à propos du rôle des « sens extérieurs ».
 101. Exceptionnelles sont cependant les représentations montrant un fidèle en méditation devant une gravure: voir par exemple la gravure de Pierre Brébiete, *Saint Jérôme méditant* où le crucifix est associé à une gravure qui est face au saint.
 102. F. DE SALES, « Introduction... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, col. 46. Sur le rôle du corps et de ses postures voir également J.-P. CAMUS, *op. cit.*, chap. XVII: « De la situation du corps en méditant », évoquant « cinq compositions du corps » possibles: genuflexion, prostration, position debout, assise, « en se promenant lentement & gravement ». À propos des images, même saint JEAN DE LA CROIX, *op. cit.*, p. 149-150, est tenu d'accepter leur usage pour les « commençants » qui « ont besoin de ces considérations pour enflammer peu à peu leur amour et donner à l'âme un aliment par le moyen des sens [...]. Elles leur servent donc comme d'un moyen éloigné de s'unir à Dieu; c'est par là que passent d'ordinaire les âmes pour arriver au terme et à la demeure du repos spirituel. Mais elles doivent se contenter d'y passer et veiller à ne pas s'y fixer ».
 103. Nous rejoignons les directions esquissées par Anne LE PAS DE SÉCHEVAL, « Peinture et méditation, la méditation dans le tableau, le tableau-méditation: à la recherche d'un concept d'analyse », dans C. BELIN (dir.), *La méditation au XVII^e siècle. Rhétorique, art, spiritualité*, Paris, H. Champion, 2006, p. 195-210.
 104. Termes que nous reprenons à l'analyse des *Exercices* de Ignace de Loyola par R. BARTHES, *op. cit.*, p. 51. On trouverait des équivalents de ces règles dans d'autres domaines de la culture du XVII^e siècle, notamment dans les catégories contemporaines de la rhétorique ou encore dans les méthodes nouvelles d'éducation, celle bien connue des Jésuites, ou encore celle des Pères de la Doctrine chrétienne organisée en « chefs » ou « points » qui permettent d'explorer de façon systématique tous les aspects d'une question en s'interrogeant sur les « circonstances », les « caractéristiques », les « propriétés », les « lieux », etc. Voir Jean DE VIGUERIE, *Une œuvre d'éducation sous l'Ancien-Régime: Les Pères de la doctrine chrétienne en France et en Italie (1592-1792)*, Paris, Publication de la Sorbonne, éd. nouvelle aurore, 1976.
 105. Comme les méditations sur les péchés, les fins dernières, les commandements de Dieu, la mort et le jugement. Cette distinction entre *res incorporea* et *res corporea* est notamment reprise par Louis de Grenade, Pierre d'Alcantara, Antonio Molina, de la Puente, etc. Pierre d'Alcantara proposait les sujets suivants: « Du Sujet & de la matiere de la Meditation »: Symbole des Apostres, bienfaits de dieu, Jugement dernier, peines de l'enfer, gloire du paradis, Vie et Passion de Jésus-Christ (dont les scènes du lavement des pieds, Institution du Saint Sacrement, Oraison au Jardin des Oliviers, etc.). À Paris, des sujets semblables étaient proposés aux Ursulines qui devaient méditer « la vie, la mort, et passion de nre. Sgr. et des autres misteres de nre. foy, et redemption » (AN, LL 1713, Constitutions..., fol. 15r^o-v^o).
 106. A. MOLINA, *op. cit.*, p. 142-143.
 107. Sur les paysages de Champagne voir, outre la monographie de B. Dorival, Louis MARIN, *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995, chap. I: « Les plaisirs du désert-en-peinture ».
 108. Nombre de traités déconseillent cependant ce type de représentations trop détaillées: voir par exemple, en France, le traité du capucin R. P. MARTIAL D'ESTAMPES, *Traité très-facile pour*

- apprendre à faire l'oraison mentale...*, Paris, Denis Thierry, 1682 (dernière éd., approbation de 1628), p. 55-56: il ne faut point « s'efforcer », « pour se représenter en particulier les lineamens & les parties du corps, soit la couleur des habits, postures, ou gestes, d'autant que cela est de peu de fruit, & est aussi sujet à de grandes illusions et tromperies. Il ne faut pas que ceux qui ont la force de s'imaginer tout ce qu'elles veulent, s'efforcent de se représenter toutes les parties de ces images distinguées, comme sont les pieds, les mains ou le costé de Jesus-Christ, ny de les adorer avec violence à chaque moment & action: d'autant que cette disgression nuit fort à la teste, & altere le cerveau; mais plutôt, qu'ils s'appliquent à Jesus-Christ tout entier, ou à quelque partie seulement le considérant doucement & amoureusement sans force & sans violence ».
109. L. DE GRENADE, « Le Vray Chemin... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 387. De l'extérieur à l'intérieur il y a un lien étroit, s'imaginer les choses présentes dans le lieu où se trouve le fidèle est aussi un moyen de conforter la construction intérieure: « & faire estat qu'en ce mesme lieu où nous sommes tout cela se passe en nostre presence, afin que par ceste representation de tels objets, leur pensée & sentiments en soient plus vifs dedans nous » (*ibid.*, p. 387). Voir aussi P. D'ALCANTARA, *op. cit.*, *Traité...*, p. 16-17.
110. Voir notre chapitre 5 ainsi que Anne SAUVY, *Le Miroir du cœur: quatre siècles d'images savantes et populaires*, Paris, Cerf, 1989, en particulier le chap. V: « L'École de l'oraison cordiale » avec les cas, illustrés de gravures, de Jean Aumont (1660 et 1669) et de Maurice Le Gall de Querdu (1670) et le précédent de la série *Cor Iesu amanti sacrum* d'A. Wierix à la fin du XVI^e siècle. Pour la diffusion « populaire » de ce type de méthode voir par exemple un traité comme la *Methode pour faire oraison dans son coeur. Conforme au Livre intitulé L'Oratoire du Cœur...*, Paris, Pierre de Bresche, 1672, proposant une oraison quotidienne en forme de méditation sur une scène imagée de la Passion.
111. A. MOLINA, *op. cit.*, p. 280. L'auteur reprend la même triple localisation possible de ces images: intérieures, auprès de soi, ou dans un lieu où se projette le fidèle qui se rend « présent à ce qu'il médite » (p. 281).
112. C'est le cas par exemple de sainte Thérèse pour le type de saint Joseph debout et en marche avec l'Enfant Jésus à ses côtés, voir les exemples déjà relevés par E. OROZCO DIAZ, *op. cit.*, p. 42-44.
113. A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 165.
114. L. DU PONT, *Méditations...*, *op. cit.*, p. 3-4.
115. *Ibid.*, p. 4.
116. *Ibid.*
117. Dans le cas de l'Adoration des bergers, une lecture sémantique insisterait sur le mystère de l'Incarnation du Sauveur dans le corps démuné d'un enfant, une approche plus affective attendrait de la contemplation du corps du Christ enfant un trouble émotionnel, tandis qu'une lecture plus strictement descriptive s'attarderait sur les composantes factuelles et narratives que présentait cette représentation.
118. Sur l'impact émotionnel des images voir par exemple le cas des religieuses du Calvaire du Luxembourg lorsque, en recevant en 1620, de la part de la reine, un « Nostre Seigneur en cire » pour leur autel de la flagellation, elle constate que « le mistere etoit [...] si bien représenté qu'il suffisoit de regarder cette piece qui etoit un chef d'œuvre, pour estre vivement touchée de Compassion », d'après AN, L. 1053, n° 62, fol. 17v°.
119. L. DU PONT, *Méditations...*, *op. cit.*, p. 4.
120. A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 171.
121. *Ibid.*, p. 174.
122. Voir par exemple le carme JEAN DE JESUS MARIA (Juan de Jesús María), *La Théologie Mystique [...], traduite du latin en françois par le R. Pere Cyprien de la Nativité de la Vierge...*, Paris, Simon le Sourd, 1666, p. 4: « ils doivent s'occuper & s'exercer par de tres-simples mouvemens de cœur, mais les plus fervents qu'ils pourront; je parle des mouvemens anagogiques, c'est à dire, qui dressent ou qui élèvent l'esprit, qu'on appelle aspirations & Oraisons jaculatoires [...] en sorte qu'ils ne donnent que bien peu de temps à la meditation de l'entendement, & beaucoup à la volonté qui s'élève à Dieu ».
123. L. DE GRENADE, « Le Memorial de la Vie Chrestienne... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 797-799.
124. *Ibid.*, p. 791.
125. A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 835-837.
126. L. DE GRENADE, « Le Vray Chemin... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 300-306.
127. Par exemple « S. Luc 15 » pour la méditation de l'Enfant Prodigue, « S. Luc 1 » pour la méditation de l'Incarnation, « Matthieu 2 » pour la méditation sur la fuite en Égypte, etc.

128. Ignace DE LOYOLA, *Exercices Spirituels*, traduction du texte Autographe par Edouard Geydan, Desclée de Brouwer, 1985, p. 156 : « Premier. Ils amènent l'Enfant Jésus au Temple pour qu'il soit présenté, comme premier-né, au Seigneur et ils offrent pour lui un couple de tourterelle ou deux jeunes colombes » ; « Deuxième » : Syméon, venant au Temple, « le prit dans ses bras » en disant « Maintenant, Seigneur, laisse ton serviteur s'en aller en paix » ; « Troisième » : Anne, « venant ensuite, confessait le Seigneur et parlait de lui à tous ceux qui attendaient la rédemption d'Israël ».
129. I. DE LOYOLA, *op. cit.*, 1619, p. 165-166 : « Contemplation premiere, comme nostre Seigneur apparu à sa Mere. »
130. F. DE SALES, « Introduction... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, col. 46. Cette structure dialogale était intensifiée par certains dispositifs plastiques : c'est la fonction des gestes et regards des anges et des figures sculptées des saints.
131. I. DE LOYOLA, *Les Vrais Exercices Spirituels...*, *op. cit.*, 1619, p. 97. La représentation des donateurs sous l'apparence des Mages était aussi très fréquente aux XV^e et XVI^e siècles, notamment pour la famille des Médicis à Florence. Une telle possibilité, bien qu'exceptionnelle, n'est cependant pas propre aux jésuites et l'on connaît d'autres exemples témoignant dans d'autres milieux de pratiques sans doute analogues. C'était notamment le cas pour les religieuses bénédictines du monastère de Notre-Dame-des-Anges de Montargis qui « rejouaient » l'histoire de la Nativité en se distribuant les rôles de la Vierge, de saint Joseph, de l'ange, mais encore du bœuf, de l'âne et jusqu'à la paille de la crèche, les linges de Jésus ou le pavé de l'étable, ou le corps du Christ divisé en morceaux. Les rôles étaient octroyés par des « billets de la crèche » et les « représentations » duraient jusqu'à la fête de la purification : « l'humble servante » devait par exemple se prosterner pendant la messe lors de l'élévation, saint Joseph mendiait au réfectoire de quoi nourrir les pauvres, etc. Sur chaque billet une « considération » était inscrite qui devait nourrir la méditation de la religieuse. Sur cet étonnant exemple voir Geneviève REYNES, *Couvent de femmes. La vie des religieuses contemplatives dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1987, p. 139-140. Sur un exemple de « billet » et de méditation sur la Nativité destinée aux religieuses du monastère de Notre-Dame de Nazareth à Paris voir *Tablature spirituelle Des Offices et Officiers de la Couronne de Jesus, cowhez sur l'Etat Roïal de sa Crèche [...] Reduits en petits exercices, pour la consolation des Ames devotes, qui s'adonnent à l'Oraison. Par un pere de l'Ordre S. François...*, Paris, J. de Laize-de-Bresche, 1685 (nouvelle éd.).
132. Voir, sur la notion d'implication, Kendall WALTON, « Projectivism, Empathy, and Musical Tension », *Philosophical Topics*, vol. 26, n° 1 & 2, p. 407-440 ainsi que J. LEVINSON, « Sound, Gesture, Spatial Imagination and the Expression of Emotion in Music », *European Review of Philosophy*, 5, 2002, p. 137-150.
133. Voir, poursuivant la réflexion initiée par Foucault, Lyotard ou Heidegger, Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, 2007, p. 27 et 31, ainsi que Jean-Louis DÉOTTE, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes Manifestes, 2004 ou les travaux de Pierre-Damien Huyghe. Dans le cas du tableau, il faudrait parler d'un dispositif « réduit » ou interne (l'antique *dispositio*, notre moderne « structure ») qui devient véritable dispositif lorsque sont pris en compte sujet inventeur, matériau, résultat, destinataire, etc. Voir la mise au point de Bernard VOUILLOUX, « La critique des dispositifs », *Critique*, mars 2007, p. 155.
134. V. BRUNO, *op. cit.*, p. 9.
135. I. DE LOYOLA, *op. cit.*, 1619, p. 302.
136. *Ibid.*, p. 100-101. Voir la même scène reprise par Jacques NOÛET, *L'Homme d'Oraison. Ses retraites annuelles. Tome second...*, Paris, François Muguet, 1674, p. 238-244.
137. *Ibid.*, p. 298-299. On trouve ce type de comparaison dans d'autres traditions spirituelles : l'acte méditatif est explicitement comparé à la vision picturale dans de nombreux textes et par exemple par le récollet Eloy HARDOUIN DE SAINT-JACQUES, *La conduite d'une âme dans l'oraison...*, Paris, Florentin Lambert, 1661, p. 35-36, comparant préparation et considération à la double perception, large et détaillée, d'un tableau : « cet acte de preparation du sujet, c'est comme voir en gros une belle peinture, & celuy-cy de la consideration ou ratiocination, c'est la voir selon tous les traits & toutes les figures ».
138. L. DU PONT, *op. cit.*, p. 33. Voir aussi V. BRUNO, *op. cit.*, 1614, p. 10-11 : le fidèle ne doit pas lire nécessairement l'ensemble du texte servant de sujet à sa méditation mais « comme il trouvera en chacun divers passages & conceptions spirituelles, ainsi se devra arrester sur chacun, & lever l'esprit à la considerer, & s'il luy advient de trouver devotion & goust en quelqu'un d'iceux, qu'il y demeure tant que durera la devotion & sentiment interieur sans estre en peine de passer plus avant pour mediter les pointcs qui restent ».

139. I. DE LOYOLA, *op. cit.*, 1619, p. 90-95.
140. Karl BÜHLER, *Theory of Language*, trad. de D. F. Goodwin, Amsterdam, John Benjamin, 1990.
141. « Le I. Prelude sera, de remettre devant les yeux de l'esprit toute l'histoire de laquelle est tiree ceste Meditation; a sçavoir comme les trois Personnes Divines, regardans toute la surface de la terre peulee d'hommes, qui descendoient en Enfer; determinent en l'eternité de leur divine essence, que la seconde personne prendra la nature de l'homme, pour le salut du genre humain: en suite dequoy le temps prescrit & ordonné estant venu, l'Archange Gabriel est delegué pour en porter la nouvelle à la bien-heureuse Vierge Marie. »
142. « Au 2. Prelude, l'on representera le lieu, ny plus ny moins que si nous voyons par imagination toute l'estenduë de la terre habitee de tant & si diverses nations; puis apres en un certain Quartier du monde l'on descouvrira la maisonnette de la glorieuse Vierge, scize en Nazareth de la Province de Galilee. »
143. Voir M. DE CERTEAU, *Le lieu de l'autre...*, *op. cit.*, chap. 10: « L'espace du désir ou le "fondement" des Exercices spirituels », M. de Certeau insistant sur cette « relation dynamique », les « trajectoires » et « l'itinéraire » du retraitant, la « pratique de l'écart » entre scènes et temps.
144. « Le I. Poinct est, que je contemple toutes les personnes, desquelles il s'agist: & premierement les hommes qui se trouvent en terre, si different en mœurs, façons de faire & actions [...] Puis contempler les trois personnes Divines, regardans de leur Throsne Royal toutes sortes de gens sur la terre [...] Apres nous considererons la Vierge Marie saluee par l'Ange [...] Le 2. Poinct est, d'ouyr avec l'oreille de l'ame les discours que tiennent toutes ces personnes. »
145. « En dernier lieu, je feray le Colloque, apres avoir soigneusement recherché des paroles exquis, avec lesquelles je puisse dignement & convenablement m'adresser à chasque personne Divine, & implorer le Verbe Incarné, & à sa beniste Mere, demandant selon l'affection que je sentiray en mon ame, tout ce qui me pourra ayder pour me resouldre à la plus grande imitation de mon Sauveur Jesus-Christ, tout fraichement incarné pour moy. »
146. R. BARTHES, *op. cit.*, p. 63-64.

L'image au cœur du livre

Dans les années 1620-1630, s'est développé un genre particulier de natures mortes aux livres où s'illustrèrent des peintres flamands comme Jacques de Gheyn, Pieter Claesz, Jan Davidsz. de Heem, ou, en France, Jacques Linard, Damien Lhomme (ou le peintre que l'on désigne ainsi), Sébastien Stoskopff, puis, dans la seconde moitié du siècle, des artistes comme Simon Renard de Saint André (1636-1677), connu également comme portraitiste, Charles-Emmanuel Bizet, Degant ou Madeleine Boullogne. Dans des œuvres où la thématique de la Vanité est déterminante, les livres représentés, qui sont parfois des ouvrages de spiritualité comme ceux qui pouvaient figurer sur les tables des « portraits spirituels » de Jean de Troy ou de ses contemporains, évoquent la propre vanité du savoir mais aussi, et cela est caractéristique de l'ambivalence ou de la surdétermination sémantique des objets représentés dans ce type de tableaux, l'un des moyens même du salut.

Plusieurs des tableaux de Sébastien Stoskopff laissent en effet deviner l'identité des ouvrages représentés : une « Sainte Bible » sous le cadran solaire et le crâne de la Vanité avec la gravure d'Apollon et Marsyas dans le tableau du Louvre qui lui était naguère attribué, un traité du jésuite flamand Cornelius a Lapide dans sa nature morte aux livres et à la montre de 1644, les fameux *Pieux désirs de l'âme* d'Hermann Hugo, dans la nature morte avec livres, chandelles et statuette de bronze (Paris, musée du Louvre, vers 1635-45). Damien Lhomme, dans sa Vanité avec livres spirituels gravés (musée de Halle), Degant, avec ses natures mortes associant les *Métamorphoses* illustrées d'Ovide et les gravures de *La Mort et le Vif* ou, avant lui, Simon Renard de Saint-André, reprennent des compositions analogues dans certaines de leurs œuvres. La nature morte au globe zodiacal, au violon et à la montre de ce dernier peintre, décrite naguère par Michel Faré, intégrait semble-t-il les *Peintures morales* du jésuite Pierre Le Moyne, célèbre ouvrage là aussi illustré de gravures. Ses deux natures mortes aux coquillages et aux coraux (*ill. 17 & 18.*) (coll. part.) présentent les pages, appuyées sur un coffre précieux et un petit cabinet chinois de collectionneur¹, de ce qui est sans doute le livre le plus célèbre et le plus diffusé en matière de spiritualité chrétienne : le *De imitatio Christi* de Thomas a Kempis (1427), lecture familière aussi bien d'Ignace de Loyola que du Bernin. Ce texte connaît de multiples traductions aux XVI^e et XVII^e siècles – celles de Emond Auger, de Michel de Marillac, de Desmarets de Saint-Sorlin, de Pierre Camus, de Pierre Corneille, de Lemaistre de Sacy, etc. –, et nombre d'entre elles sont illustrées de gravures où collaborèrent des artistes aussi importants que les peintres Baugin et Champaigne, les graveurs Daret, Bosse, Rousselet, Audran, François Campion et Jérôme David, ou encore Mellan et Stella pour l'importante édition de l'Imprimerie royale.

Ill. 17
Simon Renard
de Saint-André,
Nature morte
aux statuettes,
Paris, coll. part.



Ill. 18
Simon Renard
de Saint-André,
Nature morte
aux coraux,
Paris, coll. part.



Dans les deux natures mortes aux coquillages de Renard de Saint-André, les ouvrages sont ouverts sur les gravures du *Portement de croix* et du *Christ au Jardin des Oliviers*. Les textes sont aisément déchiffrables :

Du mepris du toutes les vanités du monde... Celui qui me suit, ne chemine pas en tenebres, dit nostre Seigneur. Ces paroles sont de Jesus-Christ, qui par icelles nous admoneste d'imiter sa vie & ses mœurs, si nous desirons d'estre vraiment illuminez & delivrez de tout aveuglement d'esprit. Toute nostre estude soit donc de mediter... [en la vie de Jesus Christ].

Du comportement de l'homme en son for interieur... Le Royaume de Dieu est dans vous (dit nostre Seigneur). Convertissez-vous à Dieu de tout vostre cœur, & delaissez ce miserable monde, & votre ame trouvera le repos. Apprenez à mespriser les choses exterieures... [& à vous addonner/aux interieures, & vous verrez que le Royaume de Dieu viendra en vous...].

Ces deux textes correspondent au début du premier chapitre du premier livre de *L'Imitation* et aux premières lignes du premier chapitre du second livre dans la traduction de Michel de Marillac (1563-1632), garde des Sceaux, Conseiller au Parlement et membre du clan dévot lié à Marie de Médicis. De très nombreuses éditions de cette traduction, illustrées par différents graveurs, se succédèrent tout au long du XVII^e siècle. Celle éditée par exemple chez Nicolas Pepingüé à Paris en 1659, avec des gravures portant l'*excutit* de Claude Moreau, est conforme, à quelques adaptations près, à la représentation qu'en a donnée le peintre². Le « message » paraît on ne peut plus clair : le monde extérieur *naturel* (coraux et autres « *Naturalia* » chères alors à Gaston d'Orléans, Mazarin, au comte de Chavigny ou aux érudits jésuites Kircher ou Buonanni à Rome), et *culturel* (statuettes, médailles et autres « *Arteficialia* »), qui est offert à la curiosité (*curiositas*), à la vaine jouissance (*delectatio*) ou à la connaissance superficielle du spectateur ou des collectionneurs, doit être abandonné pour le monde intérieur où Dieu est présent³. Dans cette recherche, le Christ est le modèle spirituel que doit suivre le fidèle par l'exercice de la méditation. Un tel modèle de « conversion » est on ne peut plus banal : il correspond à l'itinéraire d'un collectionneur célèbre comme le duc de Liancourt qui s'était défait de son cabinet au profit des pauvres, et il fait écho au propre exemple de Michel de Marillac dont on sait qu'il était on ne peut plus opposé à la possession de « meubles exquis », des « belles tapisseries » et des « belles peintures⁴ ».

Les choses ne sont cependant pas si simples. Le livre spirituel *ne s'oppose pas* simplement aux objets du monde, comme la voie du salut par rapport à l'aliénation temporelle et corporelle, ou comme la contemplation spirituelle par rapport à une contemplation profane et mondaine. Mais il est un élément, central, d'une méditation et d'un parcours herméneutique plus élaboré qui peut se généraliser et s'étendre à *l'ensemble* des objets présents, pour peu que l'on s'attache à analyser les effets de sens liés à leur disposition dans l'espace du tableau. Au moins deux éléments incitent à ce type de lecture globalisante et dialectique. En premier lieu, le fait que ces objets paraissent comme provisoirement « extraits » des boîtes, coffres ou cabinet visibles dans les deux tableaux. De façon originale, « contenant » et « contenu » sont simultanément exposés et représentés, comme le fait aussi le livre ouvert par rapport à ce qu'il rend ici accessible. Ils peuvent éventuellement échanger leurs propriétés : le cabinet de laque est extérieurement porteur de figures, les coquilles renvoient elles-mêmes à leur contenant interne disparu mais qui a généré leurs formes, les gravures, médailles ou statuettes renvoient aux prototypes dont elles sont issues. Surtout, l'ensemble de ces objets peut être rapporté à un troisième niveau : non seulement le lieu ou l'instance originelle mais absente dont ils résultent, mais encore

le « contenu » cette fois spirituel, la « figure » mystique, qui est leur sens spirituel non visible mais accessible par la méditation. Dans ce qui apparaît comme fondamentalement structuré par un schème d'enchâssement réciproque, un jeu entre contenant et contenu, extérieur et intérieur, absence (vide) et présence, figure visible et figure mystique, le regard est engagé d'emblée dans un processus réflexif sophistiqué et non dans une simple structure close d'opposition terme à terme.

En second lieu, l'organisation syntaxique des différents objets a des incidences sémantiques bien déterminées. Si l'on s'attache à la disposition instable et déséquilibrée de nombre des objets associés (médailles, statuette renversée, livres ou coquillages superposés ou en équilibre, etc.), une figure rhétorique semble décisive comme bien souvent dans les natures mortes : celle de la « suspension », l'instabilité de la composition paraissant renvoyer à la propre suspension, indétermination ou prolifération du sens. Schème d'enchâssement et figure de la suspension sont d'ailleurs liés. Dans les deux cas domine en effet l'idée d'une visée non satisfaite, d'une tension non résolue vers une absence : que celle-ci soit une place originelle (les boîtes), un prototype originaire, un sens à atteindre, un destinataire lui aussi absenté mais auquel tout renvoie (le collectionneur, le spectateur potentiel), et bien sûr, nous le verrons, Dieu même. Mais d'autres figures rhétoriques, qu'il faudrait relever précisément, sont présentes – opposition, parallélisme, convergence, juxtaposition parataxique, superposition, chiasme, paronomase, etc. –, qui ont des conséquences sémantiques plus déterminées. Chaque unité, objet ou partie d'objet, est à l'origine de toute une série de traits (les « sèmes » des linguistes) qui, par association en axes sémantiques plus ou moins pertinents, au sein d'un même tableau ou, ici, des deux, peuvent donner lieu à la production de tel ou tel développement méditatif plus ou moins complexe et étendu⁵. La Passion du Christ illustrée par la gravure peut, par exemple, et sans prétendre ici à une lecture ni assurée ni exhaustive, être mise en relation avec les sculptures de plâtre qui évoquent la Vierge et l'Enfant, ou bien une sainte et saint Jean-Baptiste enfant, ou encore un *putto* (ou un de ces anges qui assistaient à la Passion) et une divinité antique, etc. On pourrait rapprocher ces figures des modèles de *putti* et de bustes féminins (Vierge, sainte Suzanne, etc.) produits dans le sillage de François du Quesnoy qui, dès le milieu du siècle, sont abondamment cités par les peintres ou les graveurs. Dans le cas des *putti* et autres figures analogues, le frontispice de l'édition latine de *l'Imitation de Jésus-Christ* gravé par Mellan d'après Stella (Paris, Imprimerie royale, 1640), évoque ces figurines qui, selon le contexte, étaient affublées d'ailes et portaient les divers instruments de la Passion (croix, lance ou couronne d'épines, qui semblent comme avoir été retirés à la figurine pour être portés par le Christ gravé), ou tout aussi bien l'arc de Cupidon ou de l'amour sacré⁶. L'ouvrage spirituel peut encore être mis en relation avec les médaillons des empereurs romains laurés, souverains païens et persécuteurs du Christ puis des premiers chrétiens. Si l'on peut éventuellement reconnaître dans les médailles les profils de Vespasien (ou Domitien ?) et de son fils Titus, nous serions plus précisément en présence des vainqueurs de la Judée et des destructeurs du Temple de Jérusalem qui, selon une tradition toujours véhiculée au XVII^e siècle par l'historien jésuite Nicolas Coëffeteau, « vengeraient » ainsi le Christ⁷. Associés aux deux autres petites médailles disposées au-dessus, où peut se deviner un évêque mitré et un pape portant la tiare pontificale, l'ensemble pourrait encore évoquer le passage de l'Empire païen à la chrétienté, ou encore, plus communément, la vanité de tout pouvoir temporel et ecclésiastique.

Il en est de même avec les objets de la Création, et en particulier avec les coquillages ou les coraux, présents alors dans les natures mortes de Jacques Linard, Stoskopff⁸ ou Meffrein Comte, et qui pouvaient être associés, dans certains cabinets comme celui du dévot comte de Chavigny qu'évoque un poème de Jean-François Sarasin, à des thématiques

explicitement religieuses⁹. C'est à de tels objets que s'intéressaient au XVII^e siècle les philosophes de la nature et les théologiens comme le jésuite romain Philippo Buonanni (1638-1725), auteur d'un des premiers ouvrages spécialisés sur le sujet : sa *Recreatione dell'occhio e della mente nell'osservation'delle chioccole...* (1681¹⁰). À la suite des grands naturalistes du siècle précédent qui avaient étudié la faune aquatique – Pierre Belon, Guillaume Rondelet, Conrad Gesner, Hippolito Salvinio, Ulisse Aldrovandi, ou plus tard Fabio Colonna et Jan Jonston –, Buonanni insiste sur la valeur récréative et plaisante (« il diletto », la « ricreatione dell'Ochio ») de l'étude de ces créatures pour le sage. Mais il souligne également, sur le modèle encore présent de la littérature emblématique d'un Pierio Valeriano, d'un Joachim Camerarius ou d'un Roemer Visscher, leur fonction morale et spirituelle éminente. Là où l'ascétique auteur de *l'Imitation de Jésus-Christ* prônait le mépris de « toute créature pour trouver le créateur » (Livre III, chap. 31), le plus mondain jésuite-naturaliste, et le peintre avec lui dans la recontextualisation qu'il opère par sa disposition, réintègrent le monde naturel dans l'itinéraire spirituel. La variété des formes et des couleurs, les propriétés des coquillages, leur utilité pour les hommes renvoient bien sûr, pour qui sait les regarder des « yeux de l'âme », à la Providence divine et aux principaux attributs de l'être suprême : sagesse, bonté, perfection, grandeur, puissance et beauté. Reprenant des thèmes sans cesse ressassés par la tradition chrétienne, ces créatures sont notamment considérées comme des « copies » de « l'invisible beauté » d'une divinité où réside « l'originale Idea di tutto il bello ». Cette platonicienne « Idée », l'artiste est incité à s'y confronter par sa propre pratique, tout comme le philosophe chrétien est invité à la retrouver grâce à la contemplation¹¹. En tant qu'êtres créés par Dieu les coquillages sont, à ce titre, les supports d'une des modalités usuelles de la méditation portant « sur les créatures », par opposition à la méditation sur les Écritures ou sur « les mœurs ». La divinité y a laissé, pour qui sait les lire, non seulement des propriétés générales, mais également des marques plus spécifiques : que celles-ci soient symboliques (le corail prophylactique, hémostatique, allusion métaphorique au sang et à la Passion du Christ), mathématiques (l'inouïe géométrie complexe des coquillages, témoignage de l'ordre divin dans le monde), ou même iconiques à travers l'étonnant visage anthropomorphe qui s'inscrit dans le coquillage (ou est-ce un papier marbré, une « pétrification » minérale ou une gravure roulée ?) en forme de spire ou de volute du premier plan¹². Tout le tableau, et c'est là je crois une thématique déterminante, est une mise en scène de la *circulation* de l'image, et par là du sens, au sein du monde, du *déploiement mimétique* qui régit, sous différentes formes et temporalités, la création divine et humaine. Le tableau représente en effet une gravure, où est elle-même figurée la Véronique et l'impression du visage du Christ, des formes anthropomorphiques produites par la nature (le visage, le corail lui-même conçu alors comme minéral ou plante pétrifiée évoquant l'origine de la sculpture), et enfin les formes reproduites et démultipliées, sur différents supports et par diverses techniques, par la virtuosité et l'universalité de l'activité mimétique humaine : médailles, sceaux de cire, statuettes de plâtre qui elles-mêmes reproduisent des originaux de bronze ou de marbre, gravure, peinture, laque, etc. L'image, tout comme le sens, est ainsi à la fois disponible, donnée et *actuelle*, mais aussi à-venir, dynamique, à trouver, reconstituer et perpétuer, et en cela moins présente qu'« imminente » (P.-A. Fabre), en « suspens ».

De cette seconde catégorie d'images virtuelles relève celle qui est produite par l'ultime transformation attendue : celle du spectateur-dévoit de ce tableau, enjoint de devenir lui-même, intérieurement, un autre Christ « remodelé à l'image de Dieu » (*Imitation*, Livre III, chap. 54, 18). Dans la gravure peinte, le Christ représenté au Jardin des Oliviers, priant Dieu, est en effet, nous l'avons indiqué (chap. 2), l'un des modèles même de l'oraison qu'est tenu d'imiter le fidèle. Portant sa croix et s'acheminant vers la mort, il représente

l'exemple du renoncement volontaire au monde qui est proposé au dévot¹³, l'acceptation du sacrifice qui est la condition de la rédemption et de son retour au Père. Parallèlement, les divers objets des Vanités produites au XVII^e siècle sollicitent généralement de façon systématique les différents sens – toucher, goût, ouïe, etc. –, mais ces derniers sont simultanément « spiritualisés », faudrait-il dire, par leur *conversion picturale* dans le sens, jugé plus abstrait, de la vue. Au-delà, le spectateur est sommé de renoncer à ses sens extérieurs comme à sa vie « active » (les lettres cachetées, l'écritoire, la collection, etc.) pour privilégier ce que l'on désignait comme les sens « spirituels » ou les facultés « intérieures » qui lui permettent d'approcher, par une vie « contemplative », la divinité. On constate ainsi que le tableau, objet matériel livré aux sens, initie et induit un mouvement ascétique et spirituel – du voir au lire, du monde de la nature et de la culture vers le monde intérieur et spirituel –, mouvement au terme duquel il s'agit de renoncer et au monde et aux sens, et en premier lieu au tableau¹⁴. Mais ce renoncement s'opère, et c'est en cela que la nature morte est intéressante, à partir des objets de la création et à partir du tableau, et au moyen, notamment, d'éléments symboliques – crâne, bougie, miroir, sablier, livres spirituels, etc. –, dont la fonction est d'opérer ce basculement du monde extérieur (vain) vers le monde intérieur (divin).

Dans cette opération, le livre spirituel joue un rôle essentiel. Si les autres éléments se contentent bien souvent de signifier et de dénoncer, par leur seule présence antithétique, la vanité du monde, le livre ouvert, qui vaut comme une forme « d'apostrophe » ou « d'injonction » visuelle clairement dirigée vers le spectateur, indique la direction à suivre et la procédure à accomplir pour réaliser *effectivement* la conversion. Se convertir, trouver Dieu au fond de soi, ce n'est en effet pas seulement rejeter le monde, se livrer à une pratique pénitentielle et ascétique, mais c'est *méditer* de façon systématique et réglée grâce aux *moyens* donnés par la littérature dévotionnelle offerte alors aux dévots et vers laquelle le tableau incite à se tourner¹⁵. Or ce qui est ici particulièrement intéressant c'est le retour de l'image, et d'une image de nature christique, au sein de la peinture : si la Vanité nous incite à rejeter le monde et donc aussi la peinture, l'objet de substitution proposé à la méditation du fidèle est, à nouveau, un livre imagé. C'est encore *via* l'image, mais *via* une image que je qualifierais de « dégradée » et d'où le monde matériel et ses séductions se sont largement absentes (la gravure), que peut être réalisée la conversion et que peut être atteint le divin. Face à ce tableau d'où la figure méditative et médiatrice usuelle s'est désormais absente (les saints Jérôme, Madeleine, etc.) pour laisser seuls disponibles et livrés à la vue et à la méditation les objets et les accessoires de la pratique spirituelle, le méditant est le spectateur lui-même qui, successivement, jouit du monde, en reconnaît la vanité, initie un parcours spirituel qui s'appuie alors sur la pratique de ces exercices théorisés par toute la littérature spirituelle évoquée dans le chapitre précédent, et use en particulier des gravures de ces ouvrages où sont proposées à sa méditation les principales scènes de la Vie et Passion du Christ.

L'IMAGE INTÉGRÉE

■ Cette présence de la gravure au sein de la peinture témoigne d'une évolution majeure du monde éditorial et spirituel dans les dernières décennies du XVI^e siècle et les premières années du XVII^e siècle. Si, dès le XVI^e siècle, certaines éditions de l'Imitation intégraient déjà des gravures, les grands auteurs spirituels du XVI^e siècle, très suspicieux en général à l'égard des représentations, évitaient le recours à l'image pour illustrer leurs traités, lui donnant un statut sinon marginal en tout cas toujours extérieur et subordonné. Même les *Exercices Spirituels* (1548) d'Ignace de Loyola, qui paraissent pourtant appeler presque naturellement une illustration, n'intégrèrent des planches gravées que près d'un siècle

après leur parution¹⁶. Quelques décennies plus tard, on assiste non seulement à la banalisation des traités d'oraison et de méditation, mais également à leur mise en rapport délibérée avec les images. Ces rapprochements prennent plusieurs formes. Généralement, nous l'avons vu, le texte spirituel se contentait, de façon toute extérieure, de faire référence à la valeur utilitaire des représentations imagées. Ici, les natures mortes de Simon Renard de Saint André réalisent de façon exceptionnelle cette mise en abyme de la représentation ou ce « schème d'enchâssement » que j'évoquais précédemment : l'image gravée, support iconique initial de la méditation, est présente au sein du livre spirituel qui est lui-même intégré au sein d'une peinture qui ouvre à de nouveaux déploiements méditatifs.

Une étape marquante et étonnamment précoce de cette évolution vers l'intégration de l'image gravée au sein des traités de méditation est le recueil composé par le jésuite Garpar Loarte : *Les Meditations de la Passion de nostre Seigneur Jesus Christ, Avec l'Art de Mediter*, traduit de l'italien et édité à Paris en 1578. Ce livre, rédigé par un ecclésiastique d'origine espagnole qui fit l'essentiel de sa carrière en Italie à Gênes et à Messine, avait d'abord été édité à Rome en 1571, déjà avec des figures gravées sur bois, avant de connaître de nombreuses éditions à Venise (1572), Bologne (1576), Brescia (1580), etc.¹⁷. L'édition française, qui mérite d'être évoquée pour sa valeur inaugurale, se présente comme un précieux ouvrage de petit format, aisément manipulable, dédié à Henri III auquel elle propose des sujets « propres à ce saint temps de Caresme » du *Repas chez Simon* jusqu'à la *Résurrection*.

L'ensemble de ces méditations particulières est précédé d'un important traité méthodologique, là aussi l'un des tout premiers accessible en France en langue vulgaire, proposant les « diverses manieres » pour méditer la Passion du Christ. Comme dans les autres traités d'oraison que nous avons évoqués, et tout comme dans le modèle proposé au spectateur des natures mortes aux livres spirituels, l'utilité de cette pratique, liée à un temps de pénitence, est essentiellement d'inciter le dévot à réformer sa vie. Il doit pour cela bien sûr « renoncer » au péché et adopter le modèle christique qu'il est appelé à se remémorer par la méditation de certains des épisodes de la vie du Sauveur :

Entre tous les exercices & devotions que peut avoir un Chrestien, l'un des plus fructueux & à Dieu plus agreable, est la frequente & devote meditation de la Passion de Jesus Christ nostre Redempteur. [...] Car par le moyen de ceste sainte meditation, nostre ame s'enflamme en l'amour de Jesus Christ, en considerant combien il l'a aymée, & combien il a souffert pour la sauver & embellir : & ensemble elle se saisit d'une crainte, & s'espouvante de son peché, en recognoissant combien il a esté chastié sur le fils de Dieu [...]. Elle recouvre encores de nouveaux desirs d'amender sa vie, en voyan exemples si vifs & merueilleux, lesquels reluisent particulièrement en la Passion de Jesus Christ : & pareillemen elle est incitee à remercier & louer l'infinie bonté & clemence d'iceluy : pource qu'il s'est offert, avec une si grande charité à souffrir mort si amère, pour donner à nous miserables & indignes le salut & la vie. Et finalement elle s'acquite aucunement de cestre grande obligation de laquelle elle se set tenue, d'un tel & si grand benefice, en se rememorant & pensant souvent & par le menu à tant de douleurs, injures, & tourmens que a supporté en sa Passion & mort le Sauveur du monde : & si recognoissant que tel service est tres-agreable, & se lamante de ceux qui ne s'y employent, ayans mis leur Jesus Christ en oubly¹⁸.

L'ouvrage, inspiré des *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola mais proche aussi du modèle de *L'Imitation de Jésus-Christ*, vise moins la « contemplation » et ses grâces extraordinaires que, plus modestement, l'instauration d'une relation entre le fidèle soucieux de perfectionnement spirituel et la divinité, *via* la considération des derniers épisodes de la vie terrestre du Sauveur. L'organisation des méditations est conforme à celle des traités

déjà examinés. La méditation est précédée d'une préparation¹⁹, elle rappelle rapidement « l'histoire » du sujet à méditer, elle divise la scène choisie en « points » ou « articles » formant des « considérations » privilégiées, elle se poursuit par le texte proprement dit de « l'Oraison » ou du « Colloque ». La première méditation, *Le Repas chez Simon le Lepreux*, est par exemple composée de trois articles, le premier précisant les circonstances principales (temps, lieux, personnages, action), et les deux autres invitant à considérer certaines des actions ou des affections particulières des personnages représentés :

1. Comme nostre Redempteur Jesus Christ estant six jours avant sa passion arrivé en Bethanie, souppa en la maison de Simon le Lepreux, où se trouverent les trois freres & seurs, sçavoir Lazare, Marthe, & Magdaleine, & si on peut encores penser, que là se trouva la tressaincte vierge sa mere.

2. Considerez avec quelle esjouissance & diligence Marthe servit à table, & avec quel ardent amour & devotion Marie Magdelene print un vaisseau d'allebastre, plein de liqueur precieuse, & le respandit sur la teste & sur les pieds de son tres-aymé maistre, & les essuya avec ses cheveux, & remplit toute la maison de l'odeur d'une si suave liqueur.

3. Comme le tre benin Jesus Christ la defendit conre le trahistre Judas, qui murmuroit de ce qu'elle avoit respandu une liqueur de si grand prix, & loua l'œuvre qu'elle avoit faicte d'une si grande charité & devotion, par lequel estoit signifiée & figurée sa mort qui s'approchoit, & sa sepulture.

Dans le colloque plus développé qui suit, le lecteur est censé adopter le point de vue que lui propose l'auteur. Il adresse ses louanges à Dieu et au Christ, les remercie, se remémore à nouveau les faveurs que le Christ a bien voulu accorder à ses disciples, et notamment à Marie-Madeleine que le second article de la méditation invitait à considérer avec attention et dont nous avons souligné la place déterminante en tant que figure modèle de la pratique pénitentielle et méditative²⁰. Il demande également des faveurs analogues pour lui, et s'engage enfin à réformer sa vie en conséquence :

O mon Dieu & mon Seigneur, entre les autres services & sacrifices qui vous sont agreables, vous m'avez fait entendre que le sacrifice de louange vous plaist fort. Doncques moy reconnoissant combien tous les hommes vous sont redevables pour tant de dons & bienfaits qu'ils ont receu de vostre tresliberale main, je desire vous faire un tel sacrifice. O doncques mon tresdoux Jesus, mon ame vous adore, & vous remercie : & toutes mes entrailles benissent vostre tres saint nom, pour toutes les œuvres que vous avez faictes par le cours de vostre tressainctes vie, & aussi pour les innombrables douleurs, opprobes, & tourmens que vous avez soufferts en vostre passion, laquelle je voudroy qu'elle fust tousjours engravee en mon cœur. Et principalement je vous loue, & beny, parce que vous sçachant combien vostre douloureuse mort estoit prochaine, & comme en icelle voz treschers amis se devoient contrister, qui tant vous aymoient, vous avez voulu premierement les resjouir & caresser, vous daignant de prendre le soupper avec eux en Bethanie, ou les deux sœurs vos tres-aymees, monstrentent le cordial amour que elles vous portioient. Et si je vous prie, mon Seigneur tresfidele amateur de ceux qui vous ayment, par vostre infinie charité, qu'il vous plaise allumer & enflammer mon cœur avec le feu de vostre amour, afin que je vous ayme de toutes mes entrailles, comme je suis de ce faire obligé : & de me donner la grace que je puisse faire encores monstre de celle faveur & devotion qu'a demonstree vostre devote servante Magdeleine, espandant ceste tressuave liqueur sur vostre chez & sur vos pieds, en vous oygnant spirituellement, & en croyant fermement en vous, honorant & reverant vostre divinité, & tressaincte humanité, & ensemble en l'employant selon ma puissance au service de mon prochain, & qu'en cela je puisse perseverer par tout le temps de ma

vie, afin qu'en ceste maniere, en contr'eschange de la puanteur, que jusques à huy mes pechez ont renduë, je rende à l'advenir le suave odeur des bonnes œuvres, qui soit & à vous & aux autres qui le veront, agreable, Amen²¹.

Plusieurs « manières » de méditer la Passion sont proposées par Gaspar Loarte, analogues aux différents « actes » ou aux diverses « affections » déjà rencontrées dans d'autres traités. On se rappelle notamment qu'un autre jésuite, Alfonso Rodríguez, invitait le fidèle à ressentir, lors de la méditation des différentes scènes de la Passion du Christ, sept « affections » différentes, dites de compassion de douleur et de contrition de nos péchés, de l'amour de Dieu, de reconnaissance et d'action de grâce, d'admiration et d'espérance, puis de « l'imitation » du Christ²². Loarte utilise les mêmes catégories et recommande les mêmes « manières », ajoutant « la voye d'admiration » pour « l'immense charité de Jesus Christ », la « voye d'edjouissance & d'esperance », mais aussi une première manière dite « generale » et « Historiale, ou litterale », « savoir la lettre & histoire du mystere » d'où procède la composition imaginaire du lieu : « Et vous devez lors si bien vous ressouvenir d'icelle, & la considerer, & l'avoir en l'esprit, tout ainsi comme si vous vous estiez trouvez present à icelle²³ ». Ces différentes manières ne s'excluaient pas mutuellement, le fidèle pouvant les associer lors de la même méditation ou bien privilégier l'une ou l'autre. Dans la première méditation du recueil de Loarte, c'est la manière la plus relevée, dite d'Amour²⁴, qui est sans doute déterminante (l'amour et le sacrifice de Dieu pour sa créature engendre, réciproquement, l'amour du pécheur pour son Dieu), mais elle s'associe à des actes de reconnaissance et d'action de grâce, de contrition (la reconnaissance et le regret des péchés du fidèle), d'admiration (les « innombrables douleurs » subies par le Christ), et d'imitation (des vertus et actes du Christ et de la Madeleine).

L'aspect le plus original de cet ouvrage est la vingtaine de délicates gravures sur bois (*ill. 19*), malheureusement non signées dans la version française, mais que l'on a pu rapprocher, sans certitude, de l'œuvre de Jean II Cousin. Gaspar Loarte était parfaitement conscient de la nouveauté de son traité illustré. Alors que se multipliaient les ouvrages d'oraison en Espagne et en Italie, Gaspar Loarte proposait une méthode jugée plus accessible : « neantmoins pour plus grande commodité de ceux qui n'ont tels livres, & specialement de nos confreres, qui desirent mediter en la Passion de nostre Seigneur, nous nous sommes mis à recherche quelque maniere avec laquelle plus facilement & avecques goust nous nous puissions exercer en ceste meditation²⁵ ». D'où le recours non seulement à une organisation systématique de la méditation divisée en « points », « articles » et exemples de « colloques²⁶ » sur le modèle ignacien, mais également et surtout à l'introduction d'images gravées : « Pource que vous y trouverez dépeinte & figurée l'image du mystere que vous devez mediter, lequel quand vous l'aurez premierement contemplé, vous aydera à vous contenir plus recueilly & attentif, pour la memoire de telle image qui restera comme empreinte chez vous. »

Chaque image, précédant le texte de la méditation, est encadrée d'une inscription latine (« *Perfudit caput unguentis pia foemina Christi, Atque pedes tergens crinibus ipsa suu* », dans le cas du Repas chez Simon), et d'un bref quatrain décrivant la scène : « Jesus soupant un jour chez Simon le Lepreux, / Magdaleine à ses pieds bien humblement se jette, / Les arrousant de pleurs, les torches en ses cheveux, / Ey l'unguent precieux luy verse sur la teste. » Cette image, étroitement articulée au texte qui l'encadre et au premier « point » qui la suit, répond parfaitement à ce que Loarte présentait comme la première « manière » de méditer : rappeler « l'histoire » qui constitue le sujet de la méditation du jour et permettre plus aisément de réaliser la composition imaginaire de la scène. Car l'image gravée ne fait pas l'économie, comme on pourrait le croire, de la « composition du lieu » ignacienne que créait le fidèle en recourant à sa mémoire, à son imagination et

Ill. 19a-d
 Repas chez
 Simon, Cène,
 Christ au Jardin
 des Oliviers,
 Crucifixion
 (non signées),
 dans Gaspar
 Loarte, Les
 Meditations de
 la Passion de
 nostre Seigneur
 Jesus Christ...,
 Paris, Thomas
 Brumen, 1578,
 fol. 63, 45v, 47v,
 40 (cliché, Paris,
 ENSBA).



à l'éventuelle application des sens, mais elle donne à l'esprit des éléments visuels *déjà élaborés* qui vont faciliter ensuite cette toujours indispensable opération.

Le modèle que représente l'ouvrage de Gaspar Loarte, conjointement avec la littérature emblématique si abondante au XVI^e siècle et le genre littéraire des *Figures de la Bible* qui se développe dans les mêmes années avec les *Humanae Salutis Momumenta* de l'espagnol Benito Arias Montano (Anvers, 1571), va être repris et développé dans les milieux anversois de la fin du XVI^e siècle. L'association en une structure unitaire du texte et de l'image, que semblait appeler la structure même des pratiques de l'oraison fondées sur la composition imaginaire d'une scène, est réalisée de façon exemplaire dans ce qui est l'un des plus célèbres ouvrages de ce type : les *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* (Anvers, 1594-96) de Jérôme Nadal²⁷. Inspiré là aussi par Ignace de Loyola, on sait que le compagnon du fondateur de la Compagnie de Jésus tenta d'intégrer en une composition largement inédite gravures, *lectio* (texte de l'évangile), *adnotatio* (notes exégétiques) et *meditatio*, articulés par un ingénieux système de légendes et de lettres inscrites sur l'image²⁸. Le rôle des Flandres (Anciens Pays-Bas espagnols), d'Anvers en premier lieu où tout un milieu de graveurs sur cuivre (les dynasties des Wierix, Galle, Collaert) et d'éditeurs (Plantin/Moretus) explora toutes les virtualités de l'illustration en taille douce mise au service de la Contre-Réforme, deviendra dès lors déterminant pour toute l'Europe et plus particulièrement pour la France. Les ouvrages édités dans les presses anversoises étaient généralement connus en France, grâce notamment à l'entremise active des jésuites. Certains connaissaient une édition française, comme, entre autres, les *Cinquante meditations de toute l'histoire de la Passion de nostre Seigneur* de François de Coster (Anvers, 1587, puis Paris, 1608 avec de nouvelles gravures de Léonard Gaultier et Charles de Mallery), ou l'important et monumental *Chemin de la vie éternelle* (1620) d'Antoine Sucquet, jésuite actif à Malines et Bruxelles, dont le texte, illustré de gravures de B. A. Bolswert (1580-1633) est traduit du latin dès 1623 par le jésuite parisien Pierre Morin²⁹. Il en est de même des *Mystères de la Vie, Passion, et Mort de Jésus Christ* (Anvers, 1622) du jésuite de Maubeuge Jean Bourgeois et qu'illustrent des planches gravées par le même artiste³⁰, de *La Perpetuelle croix* de Josse Andries (1649, traduit en 1659³¹), ou du *Miroir du Pecheur Penitent* traduit et adapté en français par Jean Balleddens (1641) et accompagné de figures gravées par « Joannes de Loysi » (Jean de Loisy², Besançon, 1607-1670) « ayant esté apporté du Paysbas en France³² ». Par ailleurs, plusieurs auteurs français, dont le jésuite Étienne Binet, publieront certaines de leurs œuvres sous les presses anversoises. Surtout, toute une communauté de graveurs flamands œuvra plus ou moins longuement en France à partir de la fin du XVI^e siècle, contribuant à renouveler la gravure française issue de l'italianisme de l'école de Fontainebleau : c'est le cas du graveur d'origine anversoise Thomas de Leu (1560-1612), de Jakob (Jacques) de Weert (né en 1569), de Gaspard Isaac (v. 1585-1654) ou de Karel van (Charles de) Mallery (1571-1635), qui avait été directement impliqué dans la publication de Nadal aux côtés des frères Wierix et d'Adrien Collaert, ou encore de l'excellent graveur d'emblèmes et de paysages, Albert Flamen (vers 1564-vers 1646-1648). Nombre de ces artistes, associés à des graveurs français, contribuèrent alors à certaines des grandes entreprises éditoriales qui firent de Paris un centre de référence pour la gravure d'illustration : les célèbres *Tableaux de Philostrate* de Blaise de Vigenère (1614) (gravés par Gaspard Isaac, Thomas de Leu, Léonard Gaultier), les *Métamorphoses d'Ovide* de Renouard (Gaspard Isaac), ou la *Sainte Bible* de Pierre Frizon (1609-1621) (Léonard Gaultier, Melchior Tavernier, Michel Lasne³³) en sont des exemples éminents.

La plupart de ces graveurs participèrent également à l'illustration des recueils de méditation portant soit sur la Passion du Christ et son « Humanité sacrée », soit sur la Vie de la

Vierge, soit encore sur l'Eucharistie ou la Pénitence, qui se multiplièrent dans les premières années du XVII^e siècle sous l'incitation, déterminante bien que non exclusive, des jésuites. Citons ici, entre autres exemples et outre les innombrables versions du *De imitatio Christi*, *Les Tableaux sacrez des Figures mystiques du Saint Sacrement* (1601) ou *La Peinture spirituelle* (1611) de Louis Richeome qui fit appel à Thomas de Leu, à Léonard Gaultier, à Charles Mallery et à Matthieu Greutée pour ce second ouvrage³⁴; *Le Calvaire sacré* (1601) attribué à F.-Q. de Bazyre qui regroupe une douzaine de méditations sur la Passion du Christ³⁵; *Les devots elancements du Poete Chrestien* (1602) du lorrain Alphonse de Rambervillers accueillant des gravures de Thomas de Leu et de Jacques de Weert associées à une série de « colloques » adressés à la divinité par un poète-pénitent aspirant à la communion eucharistique³⁶; *l'Intérieure occupation d'une ame devote* (1608-1609) du jésuite et prédicateur Pierre Coton avec des gravures de Gaultier; les *Méditations sur la Vie de Nostre Sauveur* (1614) du même auteur associant là encore une douzaine de méditations et des gravures de Gaspard Isaac; les *Méditations affectueuses sur la vie de la tres sainte Vierge Mere de Dieu* (1632) d'Étienne Binet avec des gravures de Mallery; *Les trois voyages de l'ame devote* (1647) du jésuite Amable Bonnefons qui comprend notamment une série de « pieuses considérations » pour le « Voyage à la croix » durant le carême, illustrées de gravures³⁷. Plus tardivement, et relevant de conventions quelque peu différentes où s'impose un modèle unifié à la fois pour la gravure (qui tend à adopter les principes de composition en usage dans la peinture et la scène théâtrale) et pour le texte (sans les découpages usuels des méditations), citons encore les bien connus *Tableaux de la Pénitence* (une dizaine d'éditions entre 1654 et 1742) de l'évêque de Vence Antoine Godeau, constitués de 22 tableaux portant sur autant de scènes de l'histoire biblique³⁸. À ces ouvrages pourraient s'ajouter encore des traités comme *Le Pressoir mystique* de Jean Dintras (1609), comprenant des gravures de Léonard Gaultier et de J. Ver Heyden, qui, s'il n'est pas un traité d'oraison, est constitué de « conceptions » dont la forme s'apparente étroitement à une forme de méditation³⁹. Il en est de même de l'abondante et désormais mieux connue littérature emblématique chrétienne qui entretient des relations étroites avec les recueils de méditations et où l'on retrouve une organisation semblable de l'image (encadrée d'un titre, d'une citation, d'un distique) et du texte (divisé en « points » ou considérations, affections, résolutions). Témoignent alors de ce genre littéraire, que nous laisserons ici de côté, toute une série d'ouvrages dont le recueil du prêtre Adrien Gambart, *La vie symbolique du Bienheureux François de Sales* (Paris, 1664), illustré d'emblèmes, repris d'Albert Flamen, associés à des « éclaircissements », des « fruits et pratiques » et, dans une seconde partie, à des méditations⁴⁰; ou bien *l'Orpheus eucharisticus* (Paris, 1657) du Père Augustin Chesneau, ermite de Saint-Augustin à Bourges, qui rassemble une série de méditations poétiques sur le mystère eucharistique avec des gravures du même Flamen⁴¹, ou encore les *Emblèmes Sacrez* (Paris, 1665) de François Berthod, religieux de l'Observance de saint François⁴². Lorsque paraît, vers le milieu du XVII^e siècle, l'édition illustrée de *L'imitation de Jésus-Christ* que représente Simon Renard de Saint André dans ses natures mortes, ce genre éditorial, banalisé, appartient déjà presque au passé de la spiritualité dévote.

L'abondance de ces traités illustrés, et leur représentation en tant qu'objet usuel au sein de certains tableaux, paraît ainsi démontrer que l'image n'est plus seulement « tolérée » et extérieure, comme pouvait l'être un tableau, une gravure détachée ou un crucifix auquel le fidèle pouvait recourir plus ou moins ponctuellement durant l'oraison, mais qu'elle est désormais pleinement *intégrée* au cœur des textes et des pratiques spirituelles qu'ils suscitent. Le rapport aux images que nous n'avons pu qu'extrapoler des textes des grands spirituels du XVI^e siècle, paraît ainsi se trouver, d'une certaine façon, expérimenté voire « réalisé » au sein même de ces traités.

TRANSFORMATION: IMAGE ET « MÉTA-IMAGE »

« L'ENTREMISE »

Reste que l'on ne s'est peut-être pas suffisamment interrogé sur la raison d'être de ces images dont la fonction et la légitimité étaient loin d'aller de soi. En témoigne, malgré leur multiplication spectaculaire dans les premières années du XVII^e siècle, le caractère somme toute secondaire du point de vue quantitatif de ce type d'ouvrages au vu de l'extrême abondance des traités d'oraison non illustrés publiés tout au long du siècle. Si l'on en croit la plupart des justifications avancées alors, la place nouvelle accordée aux images répond aux recommandations des auteurs des traités d'oraison qui, nous l'avons rappelé, conseillaient aux « débutants » l'usage des images matérielles pour engager cette pratique et faciliter son exercice. Et de fait, dans ces nouveaux traités, l'image est un moyen de fixer commodément, sous une forme économique, « abrégée » et hiérarchisée, tout un ensemble d'informations et de données (le *docere* de la rhétorique) utiles pour la méditation du fidèle. L'image gravée permet bien de soutenir et de guider l'imagination, notamment lors de la composition du lieu qui dispose désormais d'un support matériel facilitant, du point de vue rhétorique, l'*inventio* et la *dispositio* intérieure du fidèle : elle « vous aidera à vous contenir plus *recueilly & attentif* » écrivait Gaspar Loarte⁴³, elle « aide pour brider la fantaisie, & la maintenir attentive à ce qu'elle ne s'esgare çà et là hors de propos » et soulage « ceux qui ont l'imaginative debile » insistait Jean Bourgeois⁴⁴. Elle sert encore à conforter la mémoire (la « mémoire sémantique » des neurologues) qui doit conserver l'image intérieure produite par le fidèle : « pour la memoire de telle image *qui restera comme empreinte* chez vous⁴⁵ ». Elle est encore ce moyen, si fréquemment décrit comme le plus adapté à la nature humaine, pour faire passer l'esprit des choses « matérielles » et « corporelles » aux spirituelles dont elles seraient les « signes & les symboles⁴⁶ ». Elle est enfin, et c'est un argument qui deviendra décisif au cours du XVII^e siècle (A. Godeau et les *Tableaux de la Penitence* (1654), P. Le Moyne et ses *Peintures morales* (1660), etc.), un instrument particulièrement efficace afin de *séduire* et *émouvoir* (*delectare* et *movere*) les dévots, contribuant de façon privilégiée, comme le font aussi pour les textes l'image verbale et les autres « figures » du discours, à ce que l'on désignerait aujourd'hui comme l'un des moyens de la « production de l'intérêt⁴⁷ ».

En rester à des fonctions rhétoriques, didactiques ou ornementales est cependant insuffisant et ne saurait rendre compte de la fonction spirituelle décisive que peut assumer, dans certains cas, l'image gravée au sein de cette littérature. Que signifie, pour un Gaspar Loarte par exemple, le fait de « contempler » d'abord l'image avant de l'inscrire dans la « mémoire » ? Est-ce à dire que l'image une fois perçue est abandonnée au profit de l'image intérieure (la composition imaginaire du lieu), qu'elle a contribué à créer ? Si tel est le cas, quelle est la nature de la relation qui associe perception initiale, imagination et mémorisation, ou encore image gravée et image « empreinte » dans l'esprit ? Dans ce passage de la perception à la mémoire, quels rôles jouent images et textes, sous leurs différents statuts et dans leurs différents espaces d'inscription ? Plus fondamentalement, quels effets et quelles transformations sont attendus de cet agencement singulier de textes et d'images qui constitue la spécificité de ce type de traités ? Mon hypothèse, est qu'au-delà d'un supplément somme toute secondaire, en termes de données informatives, de séduction ou de soutien pratique à l'oraison, l'image joue un rôle fondamental en étant l'opérateur même d'une essentielle mutation. Je voudrais montrer comment s'effectue, à partir du complexe textuel-iconique de ces traités, et au moyen d'un ensemble de procédés rhétoriques et, plus largement, poétiques et stylistiques, une double *transformation*, qui touche à la fois *l'image* et *l'usager* de ces traités, qui est la raison d'être de ces ouvrages.

Dans ses fameux *Tableaux Sacrez* (1601), Louis Richeome est sans doute celui qui nous permet de saisir avec le plus de détails la complexité de cette élaboration. Dans l'épître où il présente son ouvrage à la Reine et en théorise, de façon exceptionnelle, le fonctionnement, il désigne les quatorze scènes qui constituent son œuvre – Paradis terrestre, Abel, Melchisedech, Abraham, etc., jusqu'à « L'eucharistie instituée » –, comme autant de « tableaux ». Par « tableau », il faut entendre ici sans doute non pas seulement la série des gravures mais le *complexe* que constituent la gravure et la méditation qui la décrit et la commente : un « tableau », ce n'est pas une image, mais l'association d'une image et d'un texte en rapport, saisis dans l'acte de la lecture et de la contemplation. Un tel « tableau » représente ou, plus justement, dans les termes de Richeome, il « figure », il est une « figure » ou, écrit-il encore, un « signe ». De quoi est-il la « figure », que « signifie-t-il » ? Il montre (la gravure) ou décrit (le texte), un lieu et des objets spécifiques : dans le cas du premier « tableau » du *Paradis terrestre*, ce sont « les parterres, les compartimens, les allées, les fontaines, etc. », ce que Richeome désigne plus loin comme des figures « *naturelles* » ou des « choses corporelles » que représentent, sous deux formes, les figures « artificielles » que sont les « *paintures muettes* » (les représentations iconiques : les gravures) et les « *paintures parlantes* » (les représentations verbales : les descriptions et narrations) associées dans l'ouvrage de Richeome. En second lieu, le tableau du *Paradis terrestre* désigne, figure, signifie, « le plus ancien mariage du monde contracté entre Adam & Eve » et, au-delà et sous une forme plus difficile à saisir (« à l'ombre de cette figure », « sous l'ombrage », « cachée »), à la fois « la *peinture* secrète du Paradis qui nous attend au ciel » et « la première figure de nostre Sacrement » (le sacrement eucharistique). Ces signifiés secondaires et moins aisément reconnaissables (liés à un déchiffrement, à un apprentissage, à une culture intégrée) relèvent de notre moderne *connotation* et des significations figurées ou symboliques, par opposition à la *dénotation*, au sens propre ou littéral. Richeome les désigne, avec ses contemporains, comme des figures « allégoriques » ou, dans le cas de scènes religieuses, comme des figures ou « tableaux » « sacrez » et « mystiques », « contenant en soy un sens spirituel⁴⁸ ». On constate ici que, dans l'esprit de Richeome et du XVII^e siècle, les termes de tableau, de figure, de signe, de peinture ou encore d'image, ont un usage ambivalent et sont employés, non sans risques de confusions, les uns pour les autres : le « tableau » en tant qu'il désigne le complexe iconique et textuel représentant telle ou telle scène de l'Ancien Testament est également parfois désigné lui-même soit comme une « peinture » ou une « figure », dite « ancienne », « antique » et imparfaite, par rapport à la « peinture » accomplie ou « figure mystique », dite aussi parfois « vive image », « figurée » par la première, et qui est celle du Sacrement de l'Eucharistie.

Mais les choses sont plus complexes encore. Avant d'être gravure et texte, dépeinture et description par un artiste et un écrivain, le « tableau » est d'abord celui qu'a réalisé, nous dit Richeome, le Christ lui-même :

L'invention & l'estoffe de ces tableaux n'est pas mienne, je n'y ay qu'un peu de langage, elle est du Fils de Dieu qui jadis en a tiré les lineamens & pourfils sur la membrane, ou de la loy de nature (comme sont les quatre premiers) ou de son viel Testament, (comme sont les sept d'apres); & s'estant fait homme, il a crayonné les deux penultiesmes, & parachevé tant ceux-cy que ceux-là, des traicts de sa propre main, sur l'instrument de sa nouvelle alliance en l'Eucharistie, & ce d'une divine façon. Car establiant ce haut & divin mystere en la place de tous ces anciens sacrifices & Sacremens, il a mis les vives couleurs sur la vieille & precedente peinture, embelly toutes les parties du desseing jadis fait, donné corps à l'ombre, vie au corps, & ame à la figure muete, & tracé en un abrégé admirable de ses grands merveilles, les plus beaux traicts de son infinie sagesse, puissance, & bonté⁴⁹.

Les « tableaux » de Richeome sont donc des tableaux *seconds* et *dérivés* qui représentent à nouveau, par des moyens humains (« un peu de langage »), un tableau premier qui est celui du Christ, qui lui-même procède d'une triple origine : « loy de nature », « viel Testament » ou « loy de Moïse, « sa propre main » dont le Nouveau Testament rapporte les actes. Le passage qu'opère Richeome, par ses mots et ses images, du « tableau » (peinture ancienne) à la « peinture » nouvelle et accomplie, *redouble* l'acte divin qui, par ses actes, a ajouté « les vives couleurs » sur les anciennes, « embelly » le premier « dessein », donné « corps », « vie », « ame » à ce qui en était dépourvu.

Mais ce processus de duplication mimétique ne s'arrête pas là. L'opération divine réitérée par Richeome peut l'être, à nouveau, par « la main ouvrière des Peintres de sa Majesté » qui vont à leur tour représenter « ces vieux Sacremens & sacrifices figuratifs » : « Ainsi pourtraicts ils vous serviront d'une devote & riche tapisserie pour tendre vostre cabinet d'oraison, & representans à vos yeux la memoire de ces histoires sacrees, diront à vostre ame, sans sonner mot, les merveilles du Createur⁵⁰. »

L'image (iconique) ainsi créée est encore l'objet d'une nouvelle transformation, d'un nouveau passage. Perçue (« à vos yeux »), contemplée, elle peut devenir pour le dévot (la Reine), une image *intérieure* (ils « diront à vostre ame »), où « tableaux » anciens et « peinture » nouvelle sont à nouveau mis en rapport les uns avec les autres dans l'esprit. La reine va en effet :

contempler la beauté, l'excellence & la Majesté de nostre Sacrement representé en iceux [les « vieux Sacremens & sacrifices figuratifs »], comme en plusieurs miroirs, & au nostre la verité de ceux là divinement ramassé ; au moyen de laquelle contemplation, l'ame en fera un tapisserie spirituelle de plusieurs objects, pour les avoir tousjours devant les yeux, rapportant la figure ancienne au Sacrement nouveau ; & par l'aisle de ce rapport, s'eslevra en l'admiration & en l'amour de son Dieu⁵¹.

Le passage de la « peinture », produite par les « Peintres de sa Majesté », à ces « miroirs » multiples et à cette « tapisserie » présente dans le cabinet puis dans l'esprit de la Reine est sans doute la marque d'une insuffisance du concept de « tableau ». Celui-ci en effet rend insuffisamment compte du processus complexe – qu'évoqueraient mieux les métaphores de la *réflexion* ou du *tissage* –, qu'est la mise en rapport des scènes, l'assemblage de textes et d'images, et la construction progressive du sens qui est réalisée à la fois par l'artiste, l'écrivain et, en dernier lieu, le dévot en méditation. Et c'est tout l'objet du recueil de Richeome que de faciliter une telle contemplation et un tel « rapport » en donnant, par ses propres images (les gravures) et son texte (« selon les poincts qui sont là notez »), les matériaux (« l'ample matiere ») et les procédures herméneutiques adaptées. L'image ultime créée par, successivement, le Christ, le peintre, Richeome et ses graveurs dans son traité, le dévot lors de sa méditation où il est parfois lui-même assimilé à un peintre⁵², est ce que Richeome désigne comme une « *image triple* » : « de pinceau, de parole & de signification⁵³ ». Elle ne se réduit pas, c'est en tout cas l'idéal de ce type de traités, à l'une ou l'autre de ces composantes mais, et nous retrouvons la métaphore de la tapisserie spirituelle, elle est « *l'entremise* de toutes les autres ; de la premiere, aux tableaux gravez, esquels est couchee la paincture muete » ; « de la seconde en l'explication literale desdits tableaux ; donnee de paroles », et d'une troisième qui est la peinture mystique (« de signification⁵⁴ »).

Cette image « triple », résultat de « l'entremise » transformatrice où sont réagencés et réélaborés ces différents éléments constitutifs, nous la désignons comme une « méta-image ». Lors de la méditation, réglée par des procédures bien déterminées que nous avons déjà évoquées mais qui restent à préciser dans le détail de leur fonctionnement,

les indications iconiques élémentaires de l'image gravée (une « image-schème »), sont intégrées dans une construction complexe où sont développés des éléments d'ordre référentiel et narratif, sémantique, expressif (affectif) et en dernier lieu pragmatique, c'est-à-dire producteurs d'effets, de relations, de transformations. Cette construction iconique, verbale et signifiante réalise une nouvelle « image » qui n'est pas seulement, me semble-t-il, mentale, « intérieure », ou « spirituelle » au sens où elle serait indépendante de l'image initiale. Au contraire, cette construction *procède* directement de l'image gravée (l'image-schème) et reste en relation étroite avec elle. Elle en est une sorte d'amplification, au sens rhétorique du terme, elle constitue un « tiers terme » entre l'image-schème et le texte du traité, résultant de leur interaction et de leur prise en charge par l'esprit du fidèle.

MODALITÉS DE L'INTÉGRATION

Le préalable de cette opération transformatrice, ce qui la rend possible, est bien l'insertion de l'image gravée au sein de ces ouvrages : insertion alors largement inédite que se devait de justifier théoriquement Richeome. En examinant les traités publiés en France au XVII^e siècle, on constate que l'image gravée tend, dans le meilleur des cas, vers une *intégration* en une unité quasi indifférenciée des éléments verbaux et iconiques présents dans les traités d'oraisons ou les recueils de méditations. Cette intégration se réalise de façon concrète par *l'insertion* plus ou moins abondante de l'image gravée et par l'établissement d'un ensemble de *relations* plus ou moins étroites et complexes entre éléments textuels et iconiques : ce que désigne bien le terme même d'« *entremise* ».

La mise en place des images au sein des traités de méditation prend deux formes. L'une, « forte » dirons-nous, correspond à l'insertion d'une image par méditation. L'ouvrage procède à un découpage en scènes distinctes de ce qui est généralement le récit de la Passion et met en place une illustration correspondante à chaque scène. L'illustration sert de point d'appui à la méditation tout en rendant plus apparente aux yeux du lecteur la structure narrative du texte⁵⁵. Cette forme est celle de la plupart des traités fondés sur un principe de *décomposition séquentielle* et d'adéquation optimale entre texte et image. Dans certains cas, des aménagements sont nécessaires pour faire coïncider le nombre des méditations proposées avec le nombre de jours de la semaine durant laquelle prend place l'exercice. Ainsi, dans les *Méditations sur la Vie de Notre Seigneur* de Pierre Coton (1614), la scène correspondante à la « Fuite en Egypte et Massacre des Innocens » ne représente que le premier épisode des deux que rapporte le texte.

L'autre modalité, « faible », correspond aux cas où le traité présente une image et une scène unique pour l'ensemble des méditations. Le fidèle est censé revenir à la même image pour chaque méditation et il n'y a pas de lien direct et exclusif entre chaque méditation et l'image. Le traité de *l'Intérieure occupation d'une ame devote* (1609) de Pierre Coton, et notamment le « Colloque sur la vie et la mort et Passion de N.S. », est fondé sur ce principe : une seule image, un *Christ de douleur* (*ill. 24b*), sert de support pour l'ensemble des méditations, 22 au total, qui se succèdent de l'Incarnation jusqu'à la mort du Sauveur⁵⁶. Un dispositif analogue est repris par le jésuite Amable Bonnefons dans ses *Trois voyages de l'ame devote* (1668), où une quinzaine d'illustrations correspondent aux 46 « pieuses considerations sur le mystere de la Passion » que doit méditer le fidèle durant le « Voyage a la Croix » qui lui est proposé durant le Carême.

Le principe adopté est analogue à celui du tableau unique présent dans un retable ou un Oratoire, qui peut servir de support à la succession des différentes méditations des fidèles. Cette image, pour fonctionner efficacement, doit posséder un certain degré d'universalité : c'est évidemment le cas d'images comme celles du Christ de douleur ou du Christ en croix qui valent comme symboles universels de la Passion mais aussi sans doute,

pour la spiritualité française du XVII^e siècle, de celles de la Nativité et de l'état d'enfance du Christ⁵⁷. Le principe en œuvre serait cette fois celui de la *totalisation unitaire* où l'image, on pourrait parler ici d'image « monade », contient de façon virtuelle, « raccourcie » écrivait Étienne Binet, l'ensemble des scènes antérieures ou postérieures⁵⁸.

Deux formes intermédiaires peuvent être encore distinguées. L'une où sont présentes autant d'images que de méditations correspondantes, mais où sont disposés des éléments fixes et communs que l'on retrouve presque systématiquement d'une scène à l'autre : des lieux identiques, les mêmes objets, un même type de composition, etc. Une telle structure a pour effet de créer une forme d'unité et de relative continuité qui facilite sans doute la pratique de l'exercitant en lui donnant un cadre référentiel stable (un « lieu » préalablement « composé »), où il peut s'attacher plus aisément aux seules composantes mobiles qui apparaissent d'une scène à l'autre. Le principe, qui serait celui de la « *scène-cadre répétitive* », est exploité de façon très efficace par Alphonse de Rambervillers dans ses *Devots elancemens du Poete Chrestien* (1602) (ill. 20). La scène-cadre est ici constituée d'un même lieu (une chapelle avec un personnage en prière devant un autel et une scène secondaire visible dans un paysage) où sont introduites un certain nombre de variations qui ont également pour fonction de faciliter l'identification du dévot au modèle pénitentiel qui lui est proposé : orientation, éléments du décor, apparence du personnage, etc. Étienne Binet, dans ses *Meditations* (1632), use également d'éléments semblables (ill. 21). Dans les gravures se retrouvent des éléments récurrents qui établissent là encore un même cadre général relativement stable pour la succession des scènes : une même disposition symétrique, un même partage ciel/terre, des marches ou un socle présents au bas de la composition dans *l'Enfance de Nostre Dame*, la *Circoncision*, *l'Apparition du Christ* à sa



Ill. 20a-b
Thomas de
Leu et Jacques
de Weert, La
deplaisance du
Pecheur, La
Consolation du
chrestien, dans
Alphonse de
Rambervillers,
Les devots
elancemens du
Poete Chrestien,
Toul, François
du Bois, 1603,
p. 28 et 132.

Ill. 21a-b-c
Charles de
Mallery,
Cornelius Galle,
Visitation,
Crucifixion,
Vierge de
douleur dans
Étienne Binet,
Meditations
affectueuses sur
la vie de la très
sainte Vierge
Mère de Dieu,
Anvers, Martin
Nutius, 1632.



mère, etc., des personnages ou des objets (le tapis de fleurs) identiques, etc.⁵⁹.

L'autre variante est celle où l'on a encore une image par méditation, comprenant éventuellement des éléments stables d'une planche à l'autre, mais où la scène qui correspond au sujet de la méditation est également associée à plusieurs autres épisodes soit antérieurs, soit postérieurs, soit simultanés. C'est le principe, généralement abandonné dans les tableaux contemporains, de la démultiplication des scènes, qui se réalise par insertion ou emboîtement dans la scène principale d'une ou plusieurs scènes secondaires, selon un principe alors en usage également dans la scène à « compartiments » du théâtre du début du siècle. Une telle opération, qui assigne à chaque action un « lieu » spécifique au sein d'un espace global, permet d'assurer une quasi-continuité narrative tout au long du cycle d'images, sans les habituelles et nécessaires ellipses temporelles et narratives des ensembles plus communs de gravures. Une

relation particulièrement étroite est ainsi réalisée entre texte, généralement plus circonstancié, et image. Ce procédé est alors très banal, utilisé par Rambervillers, Richeome (*ill. 22*), Coton, Binet, Bourgeois, etc. Si la plupart des gravures se contentent d'associer deux scènes, F.-Q. de Bazire juxtapose dans les gravures qui illustrent son *Calvaire sacré* (1601) jusqu'à trois scènes complémentaires: la scène de la flagellation du Christ montre, outre la scène principale, le reniement de saint Pierre, le Christ devant Pilate et devant Caïphe grâce à un découpage créé par l'architecture et la perspective⁶⁰. Dans les *Méditations sur la Vierge* d'Étienne Binet, l'image disposée dans la profondeur contribue à la narration principale sans être véritablement une autre scène mais simplement un autre lieu qui est dans un rapport thématique et causal avec la scène principale, et sans que le texte explicite d'ailleurs cette relation. Dans la scène du Christ portant sa croix apparaît dans l'arrière plan la destination attendue qui est le Mont du Calvaire⁶¹. De même, dans la scène où la Vierge située dans sa chambre « regrette » la mort de son Fils⁶² (*ill. 21c*), apparaît à nouveau, par les ouvertures des fenêtres, le Calvaire et le Tombeau du Christ, c'est-à-dire les objets même qui suscitent la déploration de la Vierge (et la méditation du lecteur-spectateur), assurant ainsi une sorte de déploiement ou de complexification narrative et sémantique de la scène principale.

Entre les différentes scènes ainsi regroupées, l'association (*dispositio*) se fait soit par une simple juxtaposition spatiale sans ou avec une faible articulation, selon un principe d'*association additive* qui relève de la parataxe ou de l'asyndète (A. Sucquet⁶³); soit, plus généralement, par un ensemble de liaisons, d'articulations, de coordinations plus ou moins fortes qui peuvent être causales, temporelles, thématiques, formelles. Ce peut être par exemple une relation établie par la gestuelle (les déictiques), par la perspective qui associe plusieurs éléments dans la profondeur, par l'insertion dans un paysage commun



Ill. 22a-b
Charles de
Mallery,
Léonard Gaultier,
Abel, L'Agneau
Pascal, dans
Louis Richeome,
Tableaux sacrez
des Figures
mystiques du très
auguste sacrifice
et sacrement de
l'Eucharistie...,
Paris, L. Sonnius,
1609, p. 48 et
126.

(Richeome et la gravure d'Abel, de Melchisédech), ou par l'architecture (Rambervillers, Bazyre, etc.). Dans la version française du traité de *La Perpetuelle Croix* de Josse Andries, ou bien dans certaines scènes des *Mystères de la vie, passion et mort de Jésus Christ* de Jean Bourgeois⁶⁴, la solution proposée est celle de l'insertion d'un médaillon ovale (avec une scène de l'Ancien Testament chez Andries) au sein de la scène principale (du Nouveau Testament). C'est un mode d'insertion exogène du point de vue spatial mais où des éléments relationnels sont néanmoins établis : d'ordre thématique et symbolique (la préfiguration du Nouveau Testament par l'Ancien), ou bien d'ordre formel, grâce aux gestes, aux attitudes ou aux regards des différents personnages présents dans l'un ou l'autre registre et qui établissent un certain nombre de relations entre les épisodes. Dans le cas de la *Cène* gravée de ce dernier ouvrage (*ill. 23*), le geste de bénédiction du Christ paraît aussi désigner le médaillon au-dessus de l'épisode de l'Agneau pascal qui se déroule dans un cadre architectural analogue ; il en est de même pour *L'élevation de la croix* où le regard du Christ semble dirigé vers le médaillon avec la scène du Serpent d'airain qui se trouve à ses pieds⁶⁵. De façon originale, dans certaines scènes des *Mystères de la vie, passion et mort de Jésus Christ* du flamand Jean Bourgeois (1622), l'image insérée (médaillon dans une nuée, cartel ou rouleau déplié par un ange) ne renvoie pas ici à un épisode secondaire – ce que réalisent en revanche dans ces gravures les scènes intégrées dans le paysage ou l'architecture – mais au discours verbal, et en particulier aux *images verbales* (figures, paraboles) : celles-ci sont généralement prises en charge le texte mais elles trouvent ici une traduction « naturelle » dans l'image iconique. Les médaillons font en effet référence aux propres discours du Christ devant Nicodème (la nécessité du baptême, le mystère de l'incarnation), à ses paraboles devant ses disciples lors du sermon sur la montagne, à la

parabole des deux « débiteurs » (*sic*) lors de la conversion de la Madeleine, ou à celle du bon Samaritain : la gravure présente ainsi simultanément le *mode d'énonciation* (le Christ s'adressant à ses destinataires) et son *énoncé* (la traduction iconique d'une image verbale). Au double statut de l'image (scène narrative secondaire, figure verbale visualisée), correspondent deux modes d'inscription au sein de la gravure : insertion ou superposition (les médaillons), intégration unitaire (les scènes secondaires).

FORMES DE LA RELATION TEXTE/IMAGE

Par cette présence plus ou moins importante de l'image au sein de ces traités, s'opère une mise en relation, plus ou moins étroite, entre éléments verbaux et éléments iconiques. Cette relation peut être ensuite prise en charge et intensifiée par le texte lui-même.

Ici encore plusieurs possibilités se présentent. Cette relation peut rester implicite et non marquée par le texte. Texte et images, ces dernières pouvant être des réemplois, se présentent comme deux

Ill. 23
La Cène
(non signée,
excutit de
Herman Weyen),
dans Josse
Andries,
La Perpetuelle
croix ou
Passion de
N. Seigneur...,
Paris, Florentin
Lambert, 1659.



séries parallèles; les images ne sont pas décrites, il n'y pas de référence directe à elles dans le texte, elles ne servent pas de support déclaré au texte. La scène représentée est cependant en rapport thématique, par son iconographie, avec le sujet de la méditation. Surtout, elle visualise lieux et figures servant de supports aux développements, adresses et demandes des fidèles, et elle apparaît ainsi comme un moyen élémentaire, mais efficace, d'une forme *d'encrage spatio-temporel et figuratif* à la méditation du fidèle. De tels dispositifs se retrouvent par exemple dans les *Mystères* de Jacques Bourgeois ou, en France, dans les ouvrages illustrés de Pierre Coton: dans *l'Intérieure occupation d'une ame devote* (1609), le fidèle s'adresse successivement à l'ensemble des personnes divines sans que soient directement évoquées les scènes gravées. Ainsi, dans la *Nativité* par exemple⁶⁶ où le fidèle s'adresse au Christ, la scène n'est pas décrite mais l'Enfant Jésus y est bien sûr représenté et le texte fait référence à la pureté de la Vierge, à l'union hypostatique et à l'incarnation qui sont les thèmes centraux de cette scène. Dans les *Méditations sur la Vie de Notre Sauveur* (1614) du même auteur, gravures et textes évoquent clairement la même scène – *l'Annonciation*, la *Visitation*, la *Présentation au Temple*, etc. –, mais sans que soit établie une relation marquée entre les deux registres. C'est au lecteur-spectateur d'assumer la mise en rapport explicite des deux séries parallèles.

Entre texte et image peuvent se préciser des renvois occasionnels et des allusions plus ou moins importantes, l'image restant cependant en relation de subsidiarité plus ou moins marquée. L'ouvrage des *Devots elancemens du Poete Chrestien* d'Alphonse de Rambervillers relève de cette catégorie. Si la représentation du pêcheur présenté devant un retable correspond d'emblée à la situation de l'auteur et du lecteur-spectateur, les scènes représentées dans les paysages visibles à travers les ouvertures de l'Oratoire n'entretiennent aucunement une relation immédiate avec le texte. Le rapport texte/image est dans ce cas généralement ponctuel (il porte sur tel ou tel élément), il peut être distancié, sans que l'on sache précisément à quelle donnée de l'image se rattache le texte, il peut être ambigu (plusieurs identifications sont possibles), ou encore générique. C'est le cas, par exemple, dans la scène du « Contentement du Communiant, ayant receu son Createur », où le paysage représenté dans la gravure vient exemplifier et visualiser les brefs et rares éléments donnés par le texte (le « contentement » du fidèle dans un « beau » paysage, les « estages plus hauts du clair azur des cieus », le « bel air » et le « bas lymon⁶⁷ »). Dans la première scène de ce même ouvrage, « La deplaisance du Pecheur contrit », la crucifixion visible dans le paysage, mais aussi au-dessus de l'autel où se trouve un crucifix, n'est évoquée que tardivement et de façon allusive, sans description préalable et sans référence directe à l'image: « Il ta pleu en souffrant mille & mille rigueurs./Sur la penible Croix ton divin sang espanse⁶⁸. » Rambervillers insiste ensuite immédiatement sur un élément très spécifique (et non visible) de la scène – le sang du Sauveur –, avant d'évoquer seulement ensuite les autres personnages représentés, dont la Madeleine, mais sans que la scène où elle est présente (le Repas chez Simon et non la Crucifixion représentée) soit spécifiée. Dans de nombreux cas, le texte fait référence à des éléments que l'on ne retrouve pas dans l'image ou dans le texte: l'Ange présent dans la scène de « La resolution du Penitent a la satisfaction », n'est pas évoqué par le texte qui suit, de même l'arche d'alliance représentée dans « La ferveur du Communiant adorant la Sainte Eucharistie » n'est évoquée que dans le texte de la scène portant sur « L'Acheminement du Penitent à la Sainte Eucharistie ». Inversement, le texte produit lui-même ou évoque des images, descriptions, hypotyposes, comparaisons, qui ne sont pas celles des gravures. Dans la scène de « La Consolation du Chrestien affligé à soy-mesme⁶⁹ », la métaphore centrale et inaugurale du pilote dans la tempête (analogue au chrétien éloigné du Christ) crée une image forte qui reste cependant indépendante des scènes visibles dans le paysage voire

entre en concurrence avec elles. Celles-ci représentent en effet le Portement de la Croix, des scènes de martyres et la Madeleine au pied de la Croix auxquelles le texte ne fait que des références allusives ou ambiguës. Les figures verbales ainsi créées se *juxtaposent* aux figures iconiques dans l'esprit du spectateur-lecteur, contribuant à créer cette méta-image composite dont la production est l'objet même de la pratique spirituelle.

Enfin, une dernière possibilité est celle où la relation texte/image est la plus étroite, soit parce que l'image est *le point de départ* explicite de la méditation (le texte de la méditation débute par la description, l'*ekphrasis* de Richeome ou de Godeau, et le commentaire de l'image), soit parce que des renvois fréquents et, parfois, quasi-continus sont établis entre texte et image, notamment par la reprise désormais systématique de procédés relationnels créant toute une série de liens possibles entre texte et image. Ce lien est généralement thématique ou figuratif dans le cas d'un thème ou d'un élément commun évoqué dans le texte et que l'on retrouve dans l'image. Cette relation peut être plus précisément induite et marquée par les dispositifs rhétoriques du texte : c'est le rôle des exclamations, des impératifs, des injonctions, des déictiques, etc., qui suscitent les relations les plus directes et étroites entre image et texte. Ce sont les « vous voyez bien » adressés au lecteur par Étienne Binet dès le début de sa méditation sur « La conception immaculée », les « considère », les « regarde » répétés par Gaspar Loarte dans ses propres méditations, ou encore les « vous y remarquez », « comme vous voyez », que relayent ensuite les démonstratifs (« ce », « ces », « cette », « voilà », etc.) désignant les différents éléments de l'image dont usent abondamment Richeome dans ses *Tableaux sacrez* et plus tard Godeau dans ses *Tableaux de la pénitence*.

Les adresses dirigées vers les personnages représentés dans la gravure ont également pour effet de les transformer en interlocuteurs fictifs d'une vaste mise en scène imaginaire où auteur, lecteurs et personnages représentés sont impliqués dans une même structure dialogale. Cette forme, très fréquente, alterne avec des moments où le lecteur, après s'être adressé à la divinité, se retourne vers lui-même, dissociant sa propre personne entre un « je » locuteur et un destinataire intérieur et silencieux (l'âme, le cœur). Cette construction est très commune et employée par exemple dans le *Voyage à la Croix* d'Amable Bonnefons. Le dévot implore fréquemment la divinité (« Quand sera-ce, mon Dieu... », « Punissés-moy, Pere celeste... », « O Bon Jesus... », etc.), apostrophe certains personnages (« C'est moy, Boureaux, c'est moy qui ay peché, deschargez sur mon dos vostre rage... »), avant de s'adresser à lui-même : « Regarde, mon ame, la face de ton Sauveur... », « A cet exemple donc, humilie toy mon ame... », etc.⁷⁰. Des dispositifs analogues et tout aussi communs se retrouvent au sein de l'image – par exemple dans la gravure du *Repas chez Simon* de Gaspard Loarte ou dans la scène de « L'esjouissance du Penitent confessé » de Rambervillers. Par le biais des gestes ou des regards dirigés soit vers l'extérieur soit vers l'intérieur du plan de la représentation, ces dispositifs contribuent à déterminer tout un parcours visuel et signifiant, l'antique *périégèse*, au *cœur même* de l'image, où est censé s'insérer le lecteur-spectateur. C'est tout le sens de ces traités, qui se présentent souvent comme « itinéraire », « pèlerinage » (*Le Pèlerin de Lorete*, 1604, de Richeome), « voyage » (Bonnefons), « chemin » et « voye » (Sucquet), que d'induire un parcours *physique et visuel* au travers de l'image par le moyen duquel *s'opère*, non sans retours, répétitions et piétinements, l'avancée *spirituelle* du fidèle aspirant au Salut.

Tout aussi décisifs, et relevant des éléments paratextuels, sont les dispositifs spatiaux contribuant à l'organisation de la lecture, encadrant et disposant texte et image, et confortant ainsi le réseau de relations. Étonnamment, à l'exception de la *Bible* de Frizon et du *Pèlerin de Lorète* de Richeome, on ne trouve pas dans les traités français étudiés d'inscriptions textuelles dans l'image sur le modèle, sans doute excessivement contraignant et

démonstratif mais qui avait l'intérêt d'éviter les profuses *ekphrasis*, des légendes et des renvois par des chiffres ou des lettres présents dans l'image qu'avaient utilisés Nadal ou Antoine Sucquet⁷¹. En revanche, d'autres systèmes plus élémentaires ou plus discrets sont présents. La plupart des ouvrages sont organisés selon un partage symétrique gauche/droite et un vis-à-vis image/texte qui implique, d'emblée, un jeu d'aller-retour entre image et texte et une forme *d'équivalence* ou de superposition entre les deux registres. C'est à cette disposition que fait par exemple directement référence la « Methode courte & facile pour le bon usage des images qui suivent » qui ouvre la traduction française de *La Perpetuelle croix ou Passion de N. Seigneur* du Père Josse Andries :

1. Commenant à considerer le Livre *du costé qui est à vostre gauche*, lisez le titre & la suscription, & l'espace d'un *Pater & Ave*, pensez a ce que le Fils de Dieu a desiré de toute eternité, il a souffert pour vôtre amour dans le plenitude des temps.
2. *Lisant le Livre du costé droit*, voyez le rapport qu'il y a entre la figure et l'exemplaire.
3. Transporté d'amour envers Jesus, faites quelques devotes considerations sur les diverses croix, & presentez-luy quelque briefve Oraison⁷².

Cette « methode courte » est suivie d'une méthode « plus ample » où le fidèle explore de façon plus détaillée les différentes « circonstances » de la scène représentée (*Qui est celuy qui endure?*, *Qu'endure-il (sic)?*, *Pour qui endure-il?* *En quel lieu?* *En quel temps?*, etc.), avant de se livrer aux habituelles « affections » de compassion, de remerciement, de contrition, etc. De même, dans ces images, l'ensemble des seuils – les socles, estrades, emmarchements, cadres, ou la perspective qui prend par exemple fréquemment appui sur le cadre du texte latin dans les gravures des *Méditations* de Binet –, contribue à créer une articulation et des relations étroites entre éléments iconiques et verbaux. Les effets de gradation textuelle – où se succèdent la citation et les vers encadrant le texte, les titres, puis le texte reprenant et amplifiant le distique, etc. –, avec tout un jeu distinctif sur les choix lexicographiques (l'italique des citations, les capitales, le romain minuscule, etc.), associent là encore étroitement et de façon progressive et hiérarchisée les différents éléments présents. Ce dispositif est présent dès le recueil de Gaspar Loarte et se retrouve dans la quasi-totalité des ouvrages de ce type où il crée une sorte de *continuum* presque indissociable de texte et d'image.

Au-delà, et c'est ici l'élément nouveau et décisif, l'image est le support privilégié de l'application d'un protocole de lecture, d'interprétation et d'appréciation, une sorte de « grille de lecture » là aussi réglée par des procédures rhétoriques et poétiques précises, qui a pour effet de générer progressivement le texte même de la méditation et réalise au plus haut niveau cette transformation de « l'image-schème » en « méta-image ». Ce sont les mécanismes de cette réélaboration de l'image, son « assomption » en « méta-image », qui restent à préciser.

MÉCANISMES DE « L'ASSOMPTION »

Chaque élément de la gravure, une fois distingué et hiérarchisé, est d'une certaine façon pris en charge par l'appareil textuel qui l'encadre. C'est ce que, dans le précédent chapitre, nous désignons comme le « réglage herméneutique » du rapport aux images du fidèle, le texte ayant pour fonction de spécifier, éclaircir, amplifier ou enrichir certaines des dimensions de l'image, qu'elles soient *référentielles* (dénotatives), *sémantiques* (connotatives), *expressives* (émotives) et *phatiques* (de contacts), ou encore, nous y insisterons plus loin, *pragmatiques*. En appliquant successivement ou simultanément ces différentes grilles de lecture⁷³, qui ont été aussi pour l'auteur des cadres et des contraintes d'écriture, on doit cependant se garder de sous-estimer la propre efficacité des images dans ce processus. Si

le texte joue bien à leur égard un rôle déterminant dans la ré-élaboration des indications iconiques, celles-ci ne sont bien sûr pas des éléments neutres ou de simples supports pour ces opérations qu'elles contribuent elles-mêmes à déterminer selon une relation nécessairement dialectique.

Dès la première étape de la méditation, et par l'usage d'identificateurs (déictiques, descripteurs, nomminateurs) et de procédés d'actualisation (les marqueurs locatifs et temporels), le texte apporte les éléments d'ordre référentiel qui établissent les coordonnées spatio-temporelles de la scène, permettent de l'identifier et d'en désigner les personnages : c'est « l'histoire » et ses éléments narratifs, le « sujet » de la méditation qui est généralement rattaché à une référence textuelle précise (« l'ancrage textuel »⁷⁴). Ainsi, dans la méditation déjà évoquée de Gaspar Loarte sur le *Repas chez Simon*, c'est le texte situé au-dessous de l'image qui prend en charge cette fonction : « Jesus soupant un jour chez Simon le Lepreux./Magdaleine à ses pieds bien humblement se jette./Les arrousant de pleurs, les torches en ses cheveux./Et l'unguent precieux luy verse sur la teste. » Cette première indication est ensuite développée dans le premier « point » (ou « Prélude » pour d'autres auteurs) de la méditation : « 1. Comme nostre Redempteur Jesus Christ estant six jours avant sa passion arrivé en Bethanie, souppa en la maison de Simon le Lepreux, où se trouverent les trois frere & seurs, sçavoir Lazare, Marthe, & Magdaleine, & si on peut encores penser, que là se trouva la tressaincte vierge sa mere. » Les « considérations » qui suivent invitent dans un troisième temps le lecteur-spectateur à s'attacher à tel ou tel personnage ou élément : Marthe, Madeleine et son vase, etc.

Une telle élaboration, qui s'appuie avant tout sur la faculté mémoriale et imaginative, permet une construction multi-sensorielle du lieu qui peut prendre, dans les recueils illustrés, très directement appui sur les indications données par la gravure. Nous sommes, du point de vue de l'exégèse chrétienne traditionnelle, au premier niveau de signification : le sens littéral, qui correspond à notre moderne dénotation. Du point de vue rhétorique, nous sommes dans la « narration », la description (chronographie, topographie, prosopographie), ou encore dans ce que l'on désignait comme la recherche des « matières » de la narration (« exposition des faits ») qui relèvent des « preuves sans artifice » (comme le recours aux textes bibliques), où l'auteur s'appuie sur différents « lieux » ou « réservoirs » déterminés.

On constate que cette première étape, loin d'être une simple description, implique nécessairement déjà une transformation et une ré-élaboration assez poussée de l'image initiale par le texte. Celle-ci, notamment dans les « considérations » particulières, est en effet décomposée voire « disséquée » en éléments distincts qui sont ensuite recomposés⁷⁵. Un certain nombre d'itinéraires ou de parcours visuels sont déterminés par le texte qui ne se superposent pas nécessairement aux parcours induits par l'image⁷⁶. Des effets de focalisation et de mise en relief de certains personnages, objets ou actes sont également réalisés, la temporalité du récit est affectée par des effets d'accélération (via des ellipses), de ralentissement, voire de suspens (en particulier lors des scènes, démultipliées, de la Crucifixion). Surtout, le texte a pour fonction d'apporter un « supplément » de données : il spécifie certains éléments indéterminés ou ambigus de l'image (le « vaisseau d'alabastré (*sic*), plein de liqueur precieuse » de la Madeleine), il amplifie ou rapporte des éléments narratifs antérieurs ou postérieurs (« Comme [...] Jesus Christ estant six jours avant sa passion arrivé en Bethanie... »), il prête enfin, comme y invitait Loyola, des paroles, des pensées, des affects aux personnages représentés (« 3. Comme le tre benion Jesus Christ la defendit contre le trahistre Judas, qui murmuroit de ce qu'elle avoit respandu une liqueur de si grand prix »). Dans de nombreux cas, chez Rambervillers par exemple, le texte fait même référence à des personnes non présentes dans l'image et ajoute d'autres éléments

narratifs, d'autres images ou d'autres figures verbales (paraboles, métaphores) qui ne sont pas présentes dans la gravure et s'y superposent dans l'esprit du lecteur-spectateur.

Aux côtés du texte, l'image assume également une fonction référentielle où peuvent être présentes des données qui ne sont pas nécessairement reprises et commentées par l'auteur de la méditation. Là aussi, l'image apporte ce même « supplément » d'informations en utilisant d'analogues procédés de mise en relief de certains éléments. Ce peut être la mise au premier plan du vase de la Madeleine dans la première gravure du traité de Gaspar Loarte, de la bourse de Judas ou des instruments de la passion dans les gravures du *Calvaire sacré* de F.-Q. Bazyre⁷⁷, le surdimensionnement ou un éclairage particulier d'un objet (le couteau de la *Circconcision* sur la table qu'évoque ensuite le texte⁷⁸), ou encore un effet de singularisation d'un personnage ou d'un objet par le moyen de la perspective, de l'architecture ou des déictiques: les mains ou les regards désignant, presque systématiquement dans les gravures de Gaspar Loarte ou de Richeome, les éléments significatifs de la scène.

Dans un second temps, et conformément à l'exégèse chrétienne traditionnelle, la signification littérale sert de fondement aux niveaux supérieurs de l'interprétation (*interpretatio*): ce sont, nous dit Richeome, les quatre « sens cardinaux, qui communient se trouvent es thresors de la sainte Escriture; le literal ou historien qui va le premier, l'alegorique ou figuratif, qui est l'esprit du literal; le tropologique ou moral, qui forme les mœurs & l'anagogique qui montre l'Église triomphante⁷⁹ ». C'est ici, en termes modernes, la fonction sémantique et, plus précisément, connotative du texte qui correspond à la méditation proprement dite et à ses « considérations » où est mis en œuvre tout un processus herméneutique. Les considérations prennent appui et « embrayent » sur les éléments descriptifs et narratifs précédemment décrits, afin d'en développer, par le moyen de la faculté de l'entendement, certaines des significations: « les causes, les effets, proprietez & circonstances adjointes, pour voir si s'appliquant ces choses à soy-mesme, elle en pourra faire profit⁸⁰ ». C'est là qu'opèrent de façon privilégiée les relations intertextuelles entre, notamment, Évangiles et Tradition des Pères, et surtout entre Ancien et Nouveau Testament, comme l'atteste, d'une façon presque systématique, l'usage qu'en font Rambervillers et surtout Richeome: « Les fondemens en la loy de nature, & les progrez en celle de Moyses, sont merueilleux, parce qu'en leur petitesse, ils contenoient le modelle & la figure de la grandeur de la loy du Sauveur; & en ceste loy du Sauveur, l'achevement est infiniment plus admirable en ce qu'il contient la perfection de tout ce qui avoit esté jadis fondé & figuré en l'une & l'autre loy⁸¹. »

L'image contribue également à ce processus de sémantisation générale des différents éléments. Là aussi, ces effets de sens sont créés soit par les effets de singularisation et de mise en relief signalés précédemment, soit par la mise en rapport de différentes scènes (différents lieux, différents moments), soit par l'intégration dans l'image ou ses marges d'éléments dotés d'une valeur essentiellement symbolique (les fleurs présentes dans l'encadrement des gravures de Coton, *ill. 24a*⁸²), soit encore par la création de comparaisons visuelles, de contrastes, de chiasmes, d'oppositions qui produisent également des effets de sens spécifiques. C'est ce que réalisent par exemple les illustrations de la version française de *La Perpetuelle croix* de Josse Andries (*ill. 23*). Dans cet ouvrage, nous l'avons rappelé, certains épisodes de l'Ancien Testament (les « figures ») sont disposés dans les petits médaillons ovales qui sont *inclus* au sein même des scènes de la Vie du Christ (« l'original »), celles-ci étant bien présentées comme « l'achèvement » et la « perfection » des « figures », aussi bien du point de vue de la Providence divine qui s'y réalise, que du point de vue formel par la dimension plus importante et l'exécution plus détaillée de cette dernière scène. Les gravures de Bolswert pour le *Chemin de la vie éternelle* d'Antoine Sucquet

Ill. 24a-b
Nativité.
Christ de Pitié
(non signés,
excutit de
I. Messager),
dans Pierre
Coton, Intérieure
occupation d'une
ame devote,
Paris, Claude
Chappelet, 1609,
p. 27v. et 105r.



ou, déjà, celles de Charles de Mallery ou de Léonard Gaultier pour les *Tableaux sacrez* de Richeome, jouent également avec virtuosité de ces moyens. Il s'agit non seulement d'intégrer en un même espace différentes séquences d'une ou plusieurs actions, mais également de produire ou de renforcer certaines significations : opposant et dédoublant sur deux plans Caïn et Abel (représentant le « bon » et le « mauvais » sacrifice), disposant et organisant en un parcours visuel contraint mais signifiant les différentes péripéties du sacrifice d'Abraham (passage du sacrifice humain au sacrifice animal, obéissance à la parole divine), ou juxtaposant des espaces hétérogènes dans « L'Agneau Paschal » dont l'association est, là aussi, productrice de significations essentielles (sacrifice de l'Agneau/mort des nouveaux-nés/départ d'Égypte), etc.⁸³. Un autre cas singulier est celui du *Miroir du Pecheur Penitent* de Jean Ballesdens (1641) qui insère systématiquement dans ses gravures la figure du roi David pénitent (mais aussi modèle de méditatif) au sein d'une

scène de la Vie et Passion du Christ (ill. 25). Dans ce qui relève d'une opération sans doute quelque peu abusive de « captation » et de détournement de l'héritage biblique, cet ouvrage crée d'emblée une relation intime entre Ancien et Nouveau Testament, David s'adressant désormais de façon privilégiée au Christ et non plus au Dieu des Hébreux.

Ce passage du Voir au Concevoir est, nous l'avons dit, obligatoirement sélectif, privilégiant tel ou tel aspect ou tel ou tel type d'interprétation de la scène. L'interprétation peut être plus ou moins développée par les textes. L'épisode illustré de l'arrestation du Christ au Jardin des Oliviers, tel qu'il figure par exemple dans *Le Voyage à la Croix* d'Amable Bonnefons, est ainsi très brièvement rapporté :

XVIII. Journée.

1. Judas ayant baisé JESUS, la troupe des soldats s'avance, & dit qu'elle cherchoit JESUS de Nazareth,
2. JESUS respond c'est moy,
3. & de cette parole il les renverse.



1. Hélas! combien de fois JESUS a-t-il dû à mon cœur agité de passions & de pechés: c'est moy.

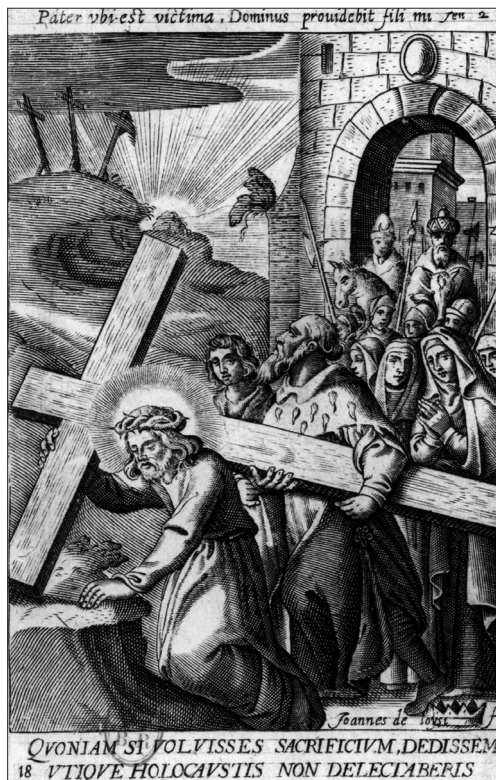
2. Et cependant mes passions subsistent en vigueur, la colere y domine, & la haine l'occupe.

3. Parlés, Divin souffrant, parles derechef à mon cœur, & j'espere que tous ces monstres de passions seront renversés⁸⁴.

Dans ce texte, tout comme dans *La Perpetuelle croix* de Josse Andries⁸⁵, les scènes choisies sont simplement décrites en deux ou trois points et servent immédiatement à susciter chez le dévot, par leur valeur exemplaire, des actes bien définis de contrition, d'action de grâce, d'imitation, etc. Les éléments interprétatifs disparaissent quasiment de ces ouvrages liés à un calendrier spécifique (le temps du carême) et destinés sans doute à un public recherchant des pratiques aisées. Ils sont en revanche développés dans la plupart des autres traités et prennent, pour Antoine Sucquet (près de 1 000 pages!), Louis Richeome ou Pierre Coton, une très grande ampleur. On sait que chacun des « Tableaux Sacrés » de Richeome, après avoir décrit minutieusement chaque scène, donne lieu à une série « d'expositions » de plusieurs pages où sont soigneusement explorées les diverses significations qui font de cet œuvre non plus seulement un recueil de méditations propre à l'avancement spirituel du fidèle mais un authentique ouvrage dogmatique sur le thème eucharistique. Le premier Tableau, *Le Paradis terrestre & l'arbre de vie*, est ainsi décomposé en une dizaine d'éléments (la terre, l'eau, l'air, le feu, les quatre saisons, les oiseaux, l'arbre de vie, etc.), avant qu'en soient déduites huit « expositions » rapportant certaines des significations privilégiées de l'eucharistie (le corps du Christ comme « nourri-



Ill. 25a-b
Jean de Loisy,
Flagellation
du Christ et
Jesus portant
sa croix, dans
Jean Balledens,
Le Miroir
du pécheur
pénitent, ou
Explications du
cinquantiesme
Pseaume
de David,
accompagnée de
Méditations...,
Paris, Jean
Brunet, 1641,
p. 40 et 104.



ture » de l'âme et « cause » de la résurrection), ou mettant en rapport les « figures » de l'Ancien Testament et les accomplissements du Nouveau (Paradis/Église de Dieu, Arbre de Vie/Saint Sacrement). Dans la scène du *Sacrifice de Melchisédech*, plusieurs « expositions » sont consacrées à la définition des « sacrements » et des « sacrifices », aux « témoignages » des « Docteurs Hebreux » et des Pères grecs et latins, ou encore aux différences entre sacrifice sanglant de la croix et sacrifice eucharistique. De façon semblable, mais sans l'inventivité poétique de Richeome, les *Méditations sur la Vie de Notre Sauveur* de Pierre Coton multiplient sur plusieurs pages des commentaires détaillés où l'image initiale est rapidement perdue de vue. Pour un auteur rompu aux artifices de la rhétorique et appliquant de façon méthodique, mais quelque peu rigide, les catégories d'Ignace de Loyola, la série des « profits » (considérations) retirés de chaque scène porte successivement sur les personnages de la scène, leurs noms, leurs paroles, leurs actes, leurs affects, le lieu de l'action, les leçons que doit en déduire le fidèle, etc. Lors de l'*Annonciation*, l'auteur revient par exemple sur le surnom que devait recevoir l'Enfant (Emmanuel: « Dieu avec nous ») et ne répuge pas à développer tout un passage de nature théologique distinguant les « neuf manières, avec lesquelles Dieu peut estre considéré en ses creatures ». Il précise plus loin la nature de l'union de la divinité et de la Vierge en se référant à saint Augustin, et insiste encore, avec saint Thomas, sur la suprême éminence de la Vierge qui justifie le culte d'hyperdulie⁸⁶. Ailleurs, pour la *Présentation au Temple*, il développe longuement les « six vertus signalées durant la quarantaine de sa Purification » ou rappelle les cinq moyens de rachat dont dispose le pêcheur, sans oublier les habituels rapprochements entre Ancienne et Nouvelle Loi (« Ceux qui ont hérité d'Adam »/ Ceux qui succèdent à Jesus-Christ; les Offrandes d'Adam, de Noé et d'Abraham/le Sacrifice du Christ, etc.⁸⁷). De tels développements ne pouvaient que susciter les critiques de ceux, plus proches d'une voie spirituelle affective ou mystique, qui étaient hostiles à ces « amplifications de Rhétorique » et autres « subtilitez de raisons » que dénonçait Rodriguez.

Comme nous l'avons vu avec Gaspar Loarte ou Josse Andries, les fidèles sont en effet invités essentiellement à exercer leurs diverses « affections » à l'occasion de la contemplation des différentes scènes qui leurs sont proposées. On sait qu'au-delà des fonctions de « l'entendement » productrices de raisonnements et de significations, les auteurs de traités spirituels privilégient la « volonté », c'est-à-dire les éléments affectifs susceptibles de toucher et d'impliquer plus profondément le fidèle: c'est la fonction expressive et phatique de ces traités, destinés à susciter un « contact » et une émotion en retour. Du point de vue des fins de la rhétorique nous sommes dans le *movere*, l'émouvoir, lié tout particulièrement à l'*actio* (lors de la prononciation du discours) où se manifestent, par la gestuelle et les expressions, les affects et les passions que souhaite exprimer l'orateur. Ces éléments, il est inutile d'y insister, sont fortement présents dans toutes les gravures, banalisés par le biais des théories de « l'expression » ou des « mouvements » depuis longtemps intégrées par les arts visuels: expressions corporelles, attitudes, visages, déterminent d'emblée un répertoire expressif largement codifié par l'histoire de la peinture comme par les traités de rhétorique. C'est l'importance, depuis l'Antiquité, de « l'éloquence du corps », qui a donné lieu à l'établissement de toute une typologie des expressions physiognomiques (de Della Porta à Le Brun) et gestuelles (de saint Dominique à John Bulwer). À chaque type de situations ou d'affects recherchés – véhémence, ralentissement, « chose de grande estendue », « dénombrement », interrogation, colère, deuil, menace, supplication, repentance, etc. –, doit pouvoir correspondre une attitude ou une gestuelle possible⁸⁸ qui est censée susciter un affect analogue chez l'auditeur ou le spectateur.

Au sein même du texte, ces affects peuvent être suscités et amplifiés grâce à toutes les figures expressives que recommande la rhétorique d'alors pour atteindre le style « orné »,

« excellent », voire « sublime » : répétition, hyperbole, exclamation, « appellation » et « increpation », apostrophe, hypotypose, suspension, etc. Le texte, par ses moyens propres (et notamment grâce aux « marqueurs de subjectivité »), développe et amplifie ces éléments expressifs, tout particulièrement lors des scènes de la Passion que caractérise une tendance doloriste omniprésente chez tous les auteurs. Tout comme Richeome, Étienne Binet, réputé alors pour sa maîtrise de la rhétorique⁸⁹, est sans doute l'un de ceux qui use des moyens les plus spectaculaires et virtuoses. Dans ses *Méditations*, dites, justement, « affectueuses » sur la vie de la très sainte Vierge (1632), il ajoute à l'image toute une série d'éléments descriptifs qui ont pour fonction d'intensifier le *pathos* des scènes les plus cruelles. Lorsque « La S. Mere voit venir son Fils chargé de sa Croix⁹⁰ », ou lorsque, plus tard, elle exprimera ses « regrets » après « la mort de Jesus son bon Fils⁹¹ », l'auteur donne à voir les « torrents de larmes », à entendre « ces sanglots languissants » et à ressentir les affects (« ce visage, qui est plus mort que vif », son « cœur ») que ne pouvait évidemment représenter l'image gravée. Voir, entendre, toucher, sentir, on reconnaît ici ce qui relève, dans les traités d'oraison, de l'application des sens imaginatifs qui est ici directement mise au service de la « volonté ». Le changement de locuteur, par réactualisation, et le passage du style indirect au style direct où s'opère un passage de l'énonciation à l'énoncé, est un autre artifice, fréquemment utilisé, qui permet là aussi d'intensifier l'expressivité du texte. Dans cette même scène méditée par Binet, l'auteur, qui s'adressait de façon injonctive au lecteur-spectateur (« vous voyez ces torrents de larmes, vous oiez bien ces sanglots... »), adopte sans transition le style indirect libre ou direct en adoptant le point de vue de la Vierge : « Que pleurerai-je donc, disoit la sainte mere, si je ne pleure un filz unique, si je ne pleure Jesus couvert de sang & de meurtre... ». Lors de la *Crucifixion*⁹², et alors que la gravure montre le Christ déjà crucifié, l'auteur évoque la scène juste antérieure, feignant de pouvoir encore empêcher la mise à mort, et il multiplie impératifs, interjections, exclamations, interrogations, répétitions et usage du présent de l'indicatif, qui renforcent l'effet de réel, de présence actuelle et de « dramatisation essentielle » (G. Bataille) de la scène⁹³ :

1. Allarme, allarme, hélas ! voicy qu'on va crucifier le Sauveur du monde, & massacrer la vie de noz vies ! Volez Anges, courez hommes, courez, secourez Jesus Christ, que la cruelle felonnie de ces barbares va cloüer dans un bois.

2. Voicy bien d'autres nopces !... Dieu, voicy bien un autre festin ! nagueres on estoit aux nopces versant un vin miraculeux : las ! on verse icy un deluge de sang par les plaies du filz, un deluge de larmes par les yeux de la mere : & l'amour divin fait icy des nopces bien terribles, faisant que Jesus espouse l'Église dans la couche nuptiale de la croix toute sanglante.

L'auteur qui s'était introduit au sein même de la fiction et de la gravure où il démultipliait les interpellations aux différents témoins de la scène (anges, hommes, Dieu, à lui-même), en sort brusquement en usant de la même figure rhétorique (métalepse d'auteur) pour s'adresser cette fois au graveur :

3. Peintre faites nous voir le cœur percé de la sainte Vierge, percé d'autant de cloux, & d'autant d'espines, & d'autant de suplices que le corps de son pretieux fils. Le douleur jouë ses jeux sur le corps de Jesus, & l'amour sacré jouë les siens dans le cœur de la mere⁹⁴.

La confusion fiction/narration/représentation est ici à son comble. En s'adressant à l'artiste, la scène du supplice évoquée comme présente et actuelle est ainsi donnée pour ce qu'elle est, une représentation (la gravure). Mais cette représentation paraît devenir à son tour présente et actuelle, susceptible d'une intervention transformatrice du « peintre ». Le graveur, nouveau paradoxe, est censé pouvoir rendre visible ce qui ne peut en réalité

que lui échapper, à savoir l'intériorité du cœur de la Vierge que le texte va, de lui-même, exposer, provoquant la propre souffrance du lecteur-spectateur : « 4. Dieu ! qu'est cecy ? & ô mon cœur quel tourment souffrons nous en voiant ce triste spectacle ? ».

MÉTA-IMAGE

Commentant les gravures des traités de Richeome, l'abbé Brémond relevait que le jésuite, « peintre lui-aussi », avait su recourir aux meilleurs graveurs de son temps, mais que « ceux-ci n'arrivaient jamais à le satisfaire » : « Il lui aurait fallu un Pinturricchio ou un Gozzoli. Ne les ayant pas, il les supplée, invitant ses lecteurs à enrichir de mille nouveaux traits, à colorier mentalement ces gravures impuissantes⁹⁵. » C'est, de la part du grand analyste de la spiritualité française du XVII^e siècle, méconnaître l'origine et le fonctionnement des images au sein de ces ouvrages que de mettre sur le compte d'une déficience des graveurs ce qui lui apparaît comme insatisfaisant du point de vue artistique, et de faire de l'« impuissance » la raison d'une forme de suppléance que seraient tenus d'apporter le texte de l'auteur et la lecture imaginative du lecteur. L'usage de l'illustration par Richeome, Binet ou encore Sucquet en Flandres et les autres auteurs du XVII^e siècle, suppose d'emblée, nous l'avons vu, une dialectique complexe entre gravure et texte, artiste et auteur, auteurs (écrivain-graveur) et lecteurs-spectateurs, ou encore perception, mémoire et imagination. La « méta-image » qui *résulte* et *procède* de l'application de ce protocole de lecture est également, nous pouvons désormais le comprendre, au *principe* même de ces traités. Ces traités ne peuvent exister que comme le résultat d'une expérience préalable, qui est une expérience avant tout *intérieure*, bien que nourrie de tous les éléments perceptifs et cognitifs assimilés par la mémoire et ré-élaborés par l'imagination, et c'est cette expérience que tente de réitérer ou de reproduire à son tour, par le biais du recueil de méditation, le fidèle. La gravure qui tente dès lors d'évoquer cette construction intérieure ne peut être organisée rigoureusement par les principes qui régissent les productions « artistiques » – une perspective rigoureuse, les règles de l'unité d'action, de temps, de lieu, la « convenance », etc. –, principes qui se sont alors largement imposés dans les représentations picturales : le modèle « transparent » du tableau-fenêtre albertien comme section spatio-temporelle d'un donné perceptif sélectionné. Ce qui peut alors apparaître comme « impuissant », maladroit ou « archaïque », et qui reste en effet largement fondé sur certains des modèles narratifs et formels pré-renaissants, est en fait le résultat moins d'un échec « artistique » que le témoignage d'une expérience spirituelle qui « résiste », me semble-t-il, aux formes nouvelles prises par l'image où les données dites « cognitives » tendent sans doute alors à l'emporter sur les valeurs « opératives » des représentations⁹⁶. En tant que visualisation d'une construction mentale complexe et produit d'une activité symbolique, la gravure religieuse juxtapose nécessairement plusieurs espaces, plusieurs personnages, plusieurs temporalités ; elle relève sans doute moins de la *topographie*, en tant que description et relevé de lieux particuliers, que d'une *topologie*, au sens rhétorique de la connaissance et de l'usage de « lieux communs » en vue de produire des effets de sens et des actions déterminées⁹⁷. Elle est elle-même déjà lourdement *travaillée* par la *construction des multiples niveaux du sens*, et elle n'existe que d'être nécessairement *réélaboree* par les mécanismes textuels de l'auteur et la collaboration perceptive et interprétative intense du lecteur-spectateur. D'une certaine façon, on peut sans doute prétendre que le caractère que l'on dira sommaire, faible, schématique, allusif voire « déceptif » de l'image gravée, non seulement *résulte* de son *origine* intérieure, mais est aussi la *condition* nécessaire de sa possible *destination*, c'est-à-dire de son utilisation et de son « assumption » imaginaire en « méta-image » : ce que réalisait aussi, d'une certaine façon, la « relecture » qu'en proposait picturalement le tableau de Simon Renard de Saint-André.

C'est cette double contrainte qui peut avoir pour effet de *déformer* ou *d'altérer* aussi bien les formes (surdimensionnement, incomplétude, schématisations), que l'espace perspectif (multiples points de fuite, espaces et temporalités incompatibles), ou encore les rapports entre les différents éléments (disproportions, disjonctions, ruptures, superpositions). La construction que visualise la gravure témoigne en réalité moins d'un espace physique et historique qui se donne (abusivement) comme « réaliste », objectif, extérieur, que de cette construction mentale intérieure, hétérogène, plurielle, intensément signifiante dont *procède* et que *visé* à nouveau l'image. Plus exactement, on peut prétendre que la gravure destinée à la méditation, telle qu'elle se constitue à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, est le résultat de l'agencement ou de la projection l'un sur l'autre de ces deux espaces et de deux conceptions de l'image qui ne se recoupent que partiellement : la « méta-image » imaginaire visée par l'acte méditatif ne peut dès lors s'accomplir dans le tableau pictural tel qu'il s'est imposé alors. C'est la *désintrinsication* de cette construction originale, contradictoire mais nécessaire, et déjà opérée par la peinture de l'âge moderne, qui gagnera à son tour la gravure au cours du XVII^e siècle⁹⁸, apportant vraisemblablement une plus-value « artistique » à cette pratique, mais au détriment d'une valeur et d'une fonction spirituelle et symbolique qu'elle ne sera sans doute plus à même d'assumer dans les mêmes conditions.

CONFORMATION: DU LECTEUR-SPECTATEUR AU CONVERTI

■ La seconde transformation est celle du *lecteur/spectateur* en *Converti*. C'était le résultat attendu, nous l'avons vu, par Gaspar Loarte ou par Richeome pour lesquels la méditation devait permettre « d'élever » l'esprit afin d'admirer la divinité, de confirmer la foi, d'affermir l'espérance, d'accroître l'amour⁹⁹. Au-delà, et c'était aussi la « leçon » de la nature morte de Simon Renard de Saint-André, l'exercitant tend à devenir un autre Christ, ou même, selon l'idéal mystique, aspire à une relation fusionnelle avec la divinité où toutes les puissances de l'âme sollicitées durant l'oraison sont désormais occupées par la seule présence de Dieu¹⁰⁰. On peut prétendre que cette transformation, que l'on désigne dans le langage religieux comme *reformatio* ou *conversion* (*conversio*, *convertere*: tourner vers, transformer) ou, dans le langage mystique comme une *conformation* (*conformare*: donner une forme, rendre conforme), est une forme d'aliénation (*alienus*: être autre) en ce sens que le dévot est tenu de renoncer à lui-même (en tant que pécheur, homme de chair, « vieil homme » affecté par la *dissimilitude*) pour effectivement, en se « tournant vers » (le Christ, Dieu, le Salut), se donner et se soumettre à une nouvelle forme, conforme à son modèle, devenu ainsi *autre*¹⁰¹.

Après avoir imaginé la scène à partir et au moyen des composantes de la gravure et des indications textuelles, après en avoir exploré les divers sens figurés, et après avoir ressenti, par empathie, les principales émotions qu'elle suscite, le fidèle est ainsi devenu apte à se transformer lui-même : c'est là l'ultime fonction, d'ordre pragmatique et performatif, des recueils de méditation. Au terme de ce parcours « purgatif » et « illuminatif » où sont délivrées des « normes d'action » (H. R. Jauss), le fidèle s'engage à mieux faire, à se transformer, à appliquer à sa propre personne et jusque dans sa vie quotidienne les « leçons » ou « profits » issus de la scène livrée à sa méditation : « Je veux désormais vous aimer, & sans autre remise, je commenceray aujourd'huy à vous donner des tesmoignages de mon amour », nous dit le dévot d'Amable Bonnefons qui s'adresse à la divinité, « je me repens de l'avoir fait [d'avoir cédé au péché et à la chair], j'en seray désormais le maistre, me resignant à vouloir ce que Dieu veut, & à ne vouloir que ce qu'il veut » ; « Allons donc au-devant des tourmens, allons affronter les affronts, les mespris & les injures, puisque Jesus est nostre capitaine », etc.¹⁰². L'exercitant implore le soutien de la divinité lors de

cette démarche, il multiplie dans le texte des actes de foi, de remerciement, de louange, de grâce, d'amour et devient, en dernier lieu, semblable à son divin modèle : ne connaissant que lui, ne voyant et ne se souvenant que de lui, ne voulant « que ce qu'il veut », élevé par analogie jusqu'aux « choses célestes & divines ¹⁰³ », voire, c'est l'étape désormais « unitive », uni à Dieu, transformé en lui, « déiforme ». En ce sens, les traités d'oraison sont bien des dispositifs textuels-icôniques de conformation, la *conformation* du Sujet s'opérant par le moyen de la *transformation* de l'image en « méta-image » et lors même de l'effectuation de cette opération par le lecteur-spectateur.

On peut saisir plus précisément comment se réalise cette conformation en suivant ce qu'il advient du « sujet » qu'est le lecteur-spectateur et plus généralement de l'instance narrative tout au long de la méditation. Engagée dans le parcours méditatif et ses multiples opérations, la place du sujet est construite et progressivement déplacée jusqu'à réaliser peu à peu son intégration au sein de la scène représentée et son identification mimétique au Christ. Cette place est tout d'abord extérieure, le sujet étant placé dans la position usuelle du lecteur/spectateur externe (c'est la définition du récit non focalisé ou de la focalisation externe selon Genette). Mais presque instantanément des relations sont établies par l'image et le texte par le biais des multiples moyens que nous avons énumérés : c'est notamment le rôle des gestes et des regards des personnages représentés qui sont dirigés vers le spectateur, des affects et des pensées évoqués par le texte et que le fidèle est invité à partager, de l'abondance des formules en style direct (interjections, exclamations ¹⁰⁴) présentes, nous l'avons vu, chez Étienne Binet, Richeome ou déjà Gaspar Loarte, ou encore de la multiplication des « adresses » (« appellations ») et des injonctions que le fidèle dirige vers les interlocuteurs imaginaires de la scène, notamment lors du « colloque » final. Ces procédés impliquent un fort investissement intellectuel et émotif du fidèle et, plus encore, l'insèrent dans une structure relationnelle étroite qui contribue déjà à l'intégrer, bien que demeurant à distance, comme l'un des sujets actifs de la scène. Au-delà, les traités requièrent une forme d'imitation des personnages sacrés donnés en exemples et dont il faut adopter les vertus, voire, comme le suggère par exemple Gaspar Loarte ou Josse Andries, *rejouer* métaphoriquement certaines des actions. Dans le texte sur la *Circoncision* d'Andries, l'exercitant aspire à être « circonsis spirituellement ¹⁰⁵ » et dans la *Crucifixion* décrite par Loarte et de nombreux auteurs, il demande à subir un sort analogue à celui du Sauveur : « que je soy avec vous fiché des clouds de vostre charité. Transpercez avecques vostre crainte ma chair, afin qu'elle ne se rebelle plus contre l'esprit, & tellement soient mes mains & mes pieds fichez avecques les vostres, qu'ils ne se remuent, & ne s'estendent jamais hors de vostre volonté ¹⁰⁶ ».

Dans le recueil des méditations de Binet on a pu observer comment s'opère de façon particulièrement efficace et exemplaire ce passage du sujet de l'une à l'autre des différentes positions. Le traité de Rambervillers adopte le même type de techniques rhétoriques dans son texte. De surcroît, il présente la particularité originale, que reprendront quelques années plus tard les ouvrages d'Antoine Sucquet ou de Jean Ballesdens ¹⁰⁷, d'intégrer plus efficacement encore le lecteur-spectateur dans son dispositif par le biais d'un personnage supplémentaire qui facilite le processus d'identification non plus à *distance* mais *au sein même* de la gravure qu'est invité à pénétrer le dévot ¹⁰⁸. Dans la première scène de l'ouvrage de Rambervillers, *La déplaisance du Pecheur contrit*, le point de vue adopté est d'abord extérieur, unique et « omniscient », l'auteur (en situation, selon Genette, de narrateur « hétérodiégétique » adoptant une perspective propre), rapporte l'ensemble des faits de la scène conformément à la propre position initiale du lecteur-spectateur : « 1. Las ! comment osera *ce pecheur* miserable/Lever son chef honteux vers le ciel irrité,/Doit-il importuner l'immense Majesté... » Apparaît ensuite presque immédiatement dans le

texte, par réactualisation (changement de locuteur), un « je » qui correspond désormais à la place du pêcheur représenté dans la gravure qui devient ainsi « l'auteur » de la méditation : « 2. Faut-il à la vertu presenter la malice./La fange à l'or sans prix, la nuit à la splendeur./L'extrême vilité à l'extrême grandeur./Le rebelle à son Roy, le crime à la Justice?/3. Hélas! il le faut-bien, *car je sens ma pauvre ame...* ». Le changement de l'instance narrative (passage à un narrateur « hétérodiégétique » ou, plus justement ici, « homodiégétique », avec perspective passant cette fois par le personnage), implique aussi une transformation du mode narratif avec passage de la *diégèse*, où l'auteur rapporte des événements qui lui sont extérieurs, à la *mimèse* où la scène paraît se présenter elle-même. C'est à cette figure du pêcheur qu'est amené à s'identifier le lecteur-spectateur qui s'insère donc ainsi dans l'image tout en s'appropriant la parole (les « elancements ») que lui donne le texte du poème de Rambervillers : « 4. Mais de qui me faut-il ce doux secours attendre/Sinon de toy, Sauveur?... », etc. Le sujet est ensuite amené à s'adresser à une série d'interlocuteurs fictifs – la terre, les larmes, sa propre âme, le Sauveur, Dieu, etc. –, puis à s'identifier ou à se comparer à différentes figures modèles : le Christ sur le crucifix présent sur le retable, le Christ en Croix dans le paysage, la Madeleine, ou encore le bon Larron sauvé par le Christ : « 34. *Ce pauvre criminel* [...] Ouy de son salut l'asseuré tesmoignage./35. *Et moy*, qui ta pitié à haute voix reclame [...] Seray-je de ta face asprement renvoyé? ».

La place de l'image est ici essentielle et joue un rôle déterminant. L'image est d'abord la gravure elle-même où la personne du dévot s'introduit par identification au personnage en prière situé dans cet espace intermédiaire et médiateur qu'est l'oratoire du pêcheur. L'image, par une première mise en abîme, est ensuite celle du retable représenté dans la gravure vers lequel est tourné le spectateur-lecteur. C'est à cette image et à ses figures (le crucifix) que s'adresse le sujet, cette image jouant elle-même un rôle médiateur vis-à-vis des scènes (la crucifixion) situées dans le paysage. Ces dernières représentations ont un statut d'images « imaginaires » (mentales) pour le pêcheur dont les yeux sont généralement clos (ce sont des scènes qu'il est censé créer dans son esprit à partir du support qu'est l'image du retable et son crucifix), mais que la gravure « visualise » pour l'usager du traité. Cette scène imaginaire est elle-même ré-élaborée par le lecteur-spectateur au moyen des éléments référentiels, sémantiques et affectifs qui lui sont proposés par le texte afin de produire cet ultime « tapisserie » intérieure. Le passage d'une image à l'autre s'effectue par une série de réorientations du regard du spectateur : visée axiale dans la contemplation de la gravure, réorientation latérale par adoption du « regard » du pêcheur vers le retable, réorientation diagonale et dans la profondeur lors de la visée de l'image située dans le paysage, retour réflexif et imaginaire sur soi pour la constitution de la méta-image. De l'identification première du lecteur-spectateur au pêcheur jusqu'aux multiples adresses et identifications secondaires qui se déroulent à travers une succession d'espaces et d'images de divers statuts, se met en place une structure relationnelle et un *cycle mimétique* de conformations successives et progressives où se réalisent à la fois l'élaboration de la méta-image et la conversion du dévot.

Imitation, identification et intégration au sein de la scène sacrée vont de pair. En imitant un personnage sacré (« faire comme »), le dévot tend à s'identifier à lui (« être comme ») et à s'intégrer au sein même de la scène (« être dans »), selon des modèles « d'identification associative » ou « cathartique » (H. R. Jauss¹⁰⁹). La plupart des ouvrages, ceux de Loarte, de Richeome, Binet, ou encore de Rambervillers, invitent ainsi explicitement le fidèle à adopter le point de vue de tel ou tel personnage et à s'insérer dans la scène représentée. Ce procédé commun, déjà mis en œuvre précédemment par Loyola, était décrit par Gaspar Loarte comme celui de regarder « intérieurement » et « extérieurement »

la scène « comme si vous y eussiez esté present », ce que facilitait l'utilisation des images : « ce faire pourra ayder d'avoir l'image ». L'intégration dans la scène et l'identification à l'un ou l'autre des personnages présents, trouve son accomplissement ultime dans tous les mécanismes d'*attouchement* et de *contact* (être par exemple crucifié comme le Christ, avec le Christ, « sur » le Christ), ou encore de *pénétration* où le fidèle ne se rend pas seulement présent au sein de l'image mais la *traverse*, atteignant le cœur du Christ et l'essence de la divinité : lors de la méditation sur le coup de lance, l'exercitant évoqué par Gaspar Loarte aspire à « entrer en vostre costé ouvert, où je puisse trop mieux que en l'arche de Noe, eschapper le deluge perilleux de ce monde¹¹⁰ ». C'est là l'ultime étape avant l'union avec la divinité qui se réalise lors de la contemplation mystique.

Notes

1. Cabinet qui évoque les meubles en laques orientales ou « façon de la Chine » à la mode à partir des années 1630-1640 puis après 1660. Voir sur cette mode au XVII^e siècle, H. BELEVITCH-STANKEVITCH, *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, 1910 (reprint 1970). Mazarin, lui-même amateur d'objets chinois, avait protégé et encouragé la fondation de la première Compagnie de la Chine (1660).
2. Le peintre s'est directement inspiré d'une des éditions de l'ouvrage illustré de gravures dont l'*ex-cudit* est signé de Cl. Moreau. Voir aussi, plus tardif mais reprenant le même schéma, les gravures analogues signées P. BERTRAND, dans *L'imitation de Jesus Christ [...] traduits en François par Herbert Ros-Weyden de la Compagnie de Jesus*, Paris, François Muguet, 1662, Livre I et II (la traduction de *L'imitation* est toujours celle de Marillac).
3. Les derniers paragraphes du premier chapitre de *L'Imitation* insistent sur cette interprétation citant l'Écclésiaste (Eccl, I, 1) : « 4. *Vanité absolue, tout est vanité*, sauf aimer Dieu et ne servir que lui. Le sommet de la sagesse consiste à viser le royaume des cieux en méprisant le monde. C'est vanité, de rechercher les richesses périssables et d'y enclôre son espérance. Vanité, de briguer les honneurs et de signer sa carrière. Vanité, de suivre les désirs humains... 5. Rappelle-toi souvent ce proverbe : "*Voir ne rassasie par l'œil, ni entendre n'emplit l'oreille*" (Eccl. I, 8). Apprends à soustraire ton cœur à l'amour des choses visibles et à te porter vers l'invisible. Ceux qui sont à la remorque de leur propre plaisir souillent leur conscience et perdent la grâce de Dieu » ; le second chapitre, tout le troisième, vont dans le même sens : vanité de la science et du savoir sans la crainte de Dieu, reconnaissance de son ignorance, Vérité qui enseigne « par elle-même, non par des figures et des mots », etc. (traduction de Pierre Guilbert, Paris, Nouvelle Cité, 1983, p. 22-25).
4. Voir BN, Ms Fr 14027, *Histoire de la vie de Messire Michel de Marillac [...] par Nicolas Lefevre...*, fol. 80 verso, cité par Anne LE PAS DE SÉCHEVAL, « Amour de Dieu et amour de l'art : la peinture religieuse dans les intérieurs privés », dans *Le Dieu caché, op. cit.*, p. 74. On sait aussi que la lecture de *L'Imitation* suscitera la conversion de Gaston de Renty (1611-1649).
5. Par exemple souffrance, mutilation et guérison (sang, doigts coupés de la figurine d'enfant, corail aux extrémités également brisées, voile de la Véronique, etc.), passions (du Christ, des empereurs romain dont l'histoire est alors expliquée par l'enchaînement passionnel : Coeffeteau est alors l'auteur de la célèbre *Histoire romaine* mais aussi du « Tableau des passions humaines », spécialiste de l'Antiquité et théologien, etc.), écoulement/solidification (sang, corail, encre, plâtre, peinture), portement/superposition (de la croix sur le Christ, du livre sur le cabinet), etc.
6. Voir sur ce point Marion BOUDON-MACHUEL, *François du Quesnoy (1597-1643)*, Paris, Arthena, 2005, chap. II et IV : on pourrait rapprocher la figurine peinte de « l'Enfant debout, une jambe légèrement en arrière, un bras levé et l'autre tendu devant lui », in. 113, ex. 1, cat., p. 324.
7. L'identification précise de chaque élément reste difficile et sans doute nécessairement ambiguë : la choix pour telle ou telle identification ouvrant à des lectures différentes : la présence de Vespasien (mais la coiffure est caractéristique d'une époque bien plus tardive) ferait peut-être allusion à sa campagne contre la Judée, mais peut aussi bien évoquer une tradition qui en faisait le « noble empereur » guéri de la lèpre par le voile de la Véronique, présente dans le second tableau du même artiste, et qui en s'emparant de Jérusalem venge le Christ, punit ainsi les Juifs et Pilate avant de convertir son Empire au christianisme : voir Barbara LEVICK, *Vespasien*,

- trad. de l'anglais par F. Landuyr, in folio, 2002, p. 11; et voir Nicolas COEFFETEAU, *Histoire romaine...*, Lyon, Jean Huguetan, 1662, t. II, Livre VII, p. 312; « Dieu ayant choisi Vespasian & Titus pour faire une horrible vengeance & une punition exemplaire du parricide & sacrilège des Juifs... », mais Vespasien est aussi accusé d'avoir détourné à son profit l'oracle qui annonçait que l'Empire du monde devait échoir « à ceux qui sortiroient de l'Orient », c'est-à-dire au Christ et à ses disciples...
8. Voir par exemple, attribué à Stoskopff, *La Nature morte à la statuette d'Athéna* (Princeton, Art Museum), associant coquillages, buste renversé, statuette en bronze, coquillages, gravures, médaille ou, proche, *La Nature morte à la statuette et aux coquillages* du musée du Louvre.
9. Sur l'association dans un cabinet d'éléments naturels (perles, coquillages, coraux, pierres fines, etc.) et de peintures religieuses (et de paysages), voir la « *Description du Cabinet de M.D.C* » (Monsieur de Chavigny) dans Jean-François SARASIN, *Œuvres*, rassemblées par P. Festuières, Paris, H. Champion, 1926, t. I, p. 215-219: « La fable indiscreète et profane/N'est point peinte dans ces tableaux [...] Au lieu de ces laides images/Qu'on élève à la volupté/On y rencontre des ouvrages/De plaisir et de piété;/La tragique et sanglante histoire/De ce Dieu de paix et de gloire, etc. » (p. 218).
10. L'auteur, par ailleurs numismate et rédacteur d'une description du *Musaeum Kircherianum* (Rome, 1709) qui intégrait dans sa huitième classe les coraux et les coquillages dans la douzième (p. 392 et suiv.), était Bibliothécaire du Collège Romain où A. Kircher avait rassemblé son précieux cabinet. Voir, précédé de toute une littérature sur le sujet, son *Recreatio Mentis et Oculi in Observatione Animalium Testaceorum*, Rome, 1684 (éd. italienne consultée de 1681), *l'Historia Conchyliorum* de Martin Lister (1685) ou *La Conchyliologie ou Traité général de Coquillages de Mer* d'Antoine-Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE (1742) qui reprend d'identiques lieux communs: « Les plus petites choses dans la Nature annoncent assez de quelle habile main elles partent » (éd. 1780, p. 11) et note qu'on y découvre « quelquefois des têtes d'hommes & d'animaux » (p. 115). Voir déjà, chez Guillaume RONDELET, inspirateur de Gesner, Aldrovandi, J. Johnston, etc., la préface de son *Histoire entiere des poissons*, dont la seconde partie est consacrée aux coquillages, (Lyon, 1563): l'homme « doit contempler le ciel, les estoiles, l'air, l'eau, la terre, les animaux, les plantes le tout fait de si grand artifice, orné de si excellente beauté, assemblé é composé de si grande harmonie, etc. », la création lui servant « de beaux & certains tesmoniaiges, pour estre toujours assureé en bonnes opinions de l'ouvrier qui est Dieu... », incitant le savant à l'amour de Dieu, à sa glorification, à sa connaissance, etc. Voir également Pierre BELON, *La nature et diversité des poissons...*, Paris, C. Estienne, 1555; Conrad GESNER, *Historiae animalium. Lib. IV. De piscium et aquatiliu natura*; Hippolito SALVIANO, *Aquatilium animalium...*, Romae, H. Salvianum, 1554; Ulyssis ALDROVANDI, *De piscibus Libri V... De Cetis Lib. unus*, Bononiae, Nicolaum Thebaldinum, 1638 et, du même, *De Mollibus, Crustaceis, Testaceis, et Zoophytis*, Bononiae, J. Baptista Ferronii, 1642, en particulier Livre III, *De Testaceis*, les chapitres consacrés aux sens « mystique » et « allégorique » des coquillages, inspiré en particulier de Piero Valeriano (voir la note suivante). Voir sur ces questions: *Coquillages et crustacés de la plage à la table...*, catalogue d'exposition (musée Maritime de l'île de Tatihou, 2003), Saint-Vaast-la-Hougue, 2003, chap. III.
11. Voir l'Argomento (n. p.), la dédicace « A chi legge », p. 1, 3 (sur le défi que représente ces formes pour l'Art), p. 6, les chapitres I, II et X de la première partie, p. 15, 20 (sur « l'Ida di tutto il bello »), p. 21, 23, 105 et suiv., etc. Mais indiquons cependant que les coquillages peuvent aussi se comprendre de façon négative, rejoignant ainsi les valeurs qui sont celles des autres vains objets de la curiosité: ils sont des marques de la luxure vénérienne et de la lubricité, de l'imbécillité liée à l'enfermement de l'esprit dans le corps et à l'éloignement de la connaissance céleste, etc.: voir par exemple le classique Giovan Pietro PIERIO VALERIANO, *Commentaires Hieroglyphiques ou Images des choses [...] Mise en François par Gabriel Chappuy...*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1576, Livre XXVIII, p. 501-502 sur les différentes significations, y compris spirituelles, « du nacre » et de l'huître. Des interprétations analogues sont présentes dans l'ouvrage de Joachim CAMERARIUS, *Symbolorum et Emblematum*, dont le tome IV publié en 1605 est consacré aux poissons, reptiles et coquillages: l'emblème LVI relatif à des coquillages et à des Bernard-l'Hermite échoués sur une plage évoque un sens d'ordre spirituel: « Nulle part nous n'habitons de demeure sûre mais d'ici nous irons vers les demeures célestes du Dieu d'en haut. » Voir également le recueil de Roemer VISSCHER (*Sinnepoppen*, 1614, emblème 4 où est dénoncée la vanité des collections de coquillages). Plus communément le coquillage peut être symbole de renaissance spirituelle (instrument du baptême), de la naissance à une vie future et de la résurrection (d'où sa place sur certains sarcophages): voir Xosé

- Ramon MARINO FERRO, *Symboles animaux. Un dictionnaire des représentations et croyances en Occident*, trad. de l'espagnol par C. Girard et G. Grenet, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 104. Par ailleurs, signalons que dans les classifications usuelles (chez Rondelet par exemple), les coquillages relèvent alors des animaux n'ayant pas de sang (ex-sangues, à la différence des poissons), induisant une autre opposition potentielle avec le thème du sang du christ ou celui dont est censé être issu le corail.
12. Dans une autre version de ce tableau, passée en vente en 2005 (Christie's London, 9 décembre) cet élément a été remplacé par une paire de lunettes : incitation au discernement spirituel et à la *subtilitas* attendue de l'observateur herméneute ? De même y figure, sur le cabinet, une balance qui insiste sur l'enjeu eschatologique (le jugement), tandis qu'un compas est disposé près de l'encrier sur la droite... Sur le pouvoir créateur d'une nature productrice et la fascination pour ce thème dans le milieu des collectionneurs voir les exemples rassemblés par Adalgisa LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, traduit de l'italien par M.-L. Lentengre, Paris, Adam Biro, 1998, p. 180-204.
 13. C'est le titre du chap. 12 de la seconde partie de *l'Imitation* : « La voie royale de la sainte croix », que le fidèle est invité à porter à son tour.
 14. Ce renoncement apparaît comme ayant été d'abord celui du « possesseur » et usager des objets livrés à notre vue, avant d'être celui du spectateur. Dans les natures mortes de Simon Renard de Saint-André, la figure du spectateur-dévôt n'apparaît en effet que de façon négative, c'est-à-dire par la représentation des objets qui sont livrés à sa contemplation et à ses manipulations diverses, physiques ou intellectuelles. Le tableau dont nous apparaît l'aléatoire et instable « composition », paraît être le résultat d'une succession d'opérations d'acquisitions, de rangements et de mises en ordre, d'usages dérangeants et d'appropriations particulières par un incertain « propriétaire » de ces objets qui les aurait laissés comme « en plan », abandonnés, ayant « réussi » sa conversion intérieure. Cette place vacante, comme en creux et depuis peu quittée, est supposée devoir être occupée à nouveau par le spectateur du tableau. La représentation est destinée à susciter, imaginativement, d'analogues opérations et d'identiques effets chez le spectateur, ce même assujettissement à une logique transcendante.
 15. Mais peut-être aussi allusion à une forme de pérennité après la mort ?
 16. Voir Ignace DE LOYOLA, *Esercitiū spirituali*, apresso l'Erede di Manelfo Manelfi, Roma, 1649, édition illustrée de 27 planches issues en grande partie de recueils antérieurs flamands (Nadal, Saily, Sucquet, Hugo). Voir Pierre-Antoine FABRE, « Les exercices spirituels sont-ils illustrables ? », dans L. Girard et L. de Vaucelles, *Les jésuites à l'âge baroque, 1540-1640*, Grenoble, J. Million, 1996, p. 197-212. Voir également les recherches de Lydia SALMIUCCI INSOLERA : « Le illustrazioni per gli esercizi spirituali intorno al 1600 », *Archivum historicum Societatis Jesus*, 60, 1991, p. 161-217 ; « L'uso di immagini come strumento didattico-catechetico nella Compagnia di Gesù », dans *I Gesuiti e la ratio studiorum*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 191-209 ; et « *L'Imago Primi saeculi* » (1640) et il significato dell'immagine allegorica nella compagnia di Gesù. *Genesis e fortuna del libro*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004 ; ainsi que les différents travaux de Walter S. MELION sur Nadal, dont « Artifice, Memory, and Reformatio in Hieronymus Natali's *Adnotationes et meditationes in Evangelia* », *Renaissance and Reformation*, 22 (1998), p. 5-33, « Memory, Place, and Mission in Hieronymus Natali's *Evangelicae historiae imagines* », dans *Memory & Oblivion* (1996), Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1999, p. 603-608, « The Art of Vision in Jerome Nadal's *Adnotationes et meditationes in Evangelia* », dans Jerome Nadal, *Annotatios and Meditationes on the Gospels*, vol. I : *The Infancy Narratives*, trad. F. A. Homann, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2003, p. 1-96 et, en dernier lieu, Ralph DEKONINCK, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, en particulier p. 367-371 sur l'édition illustrée des *Exercices* en 1649 qualifiée de « bricolage » et conçue non comme un point de départ pour l'illustration des *Exercices* mais comme son aboutissement après toutes les expériences flamandes.
 17. L'auteur né et mort en Espagne (Medina del Campo, 1552-Valence, 1578) avait été notamment Recteur à Gênes et Messine. Il existe aussi une édition latine plus tardive de ce traité : *Meditationes Super Sacro-Sancta Dom. N. Jesus Christi Passione [...] Auctore R. P. & Doct. D. Gaspare Loarte, Soc. Jesus Presbytero. [...] ad singulas Icones illustrata Per Andream Holm Brugensem, Pr. Gr., Duaci, Baltazaris Belleri*, 1605, dans Luca Pinello, *Opuscula Piarum Meditationum...*, Duaci, Baltazar Bellerus, 1606. Cette édition comporte des illustrations proches mais non identiques et plus grossières que les précédentes. Gaspar LOARTE est aussi l'auteur des *Exercices de la vie chrestienne...*, Rouen, Jean Osmont, 1611 (2^e éd., autre éd.

- française en 1585 à Paris, T. Brumen). Cet ouvrage, dont l'édition italienne date de 1575 (Venise), porte également sur l'oraison et comporte une série de (courtes) méditations sur la Passion ou sur le chapelet (sur les Mystères de la Vierge) illustrées de petites vignettes. Voir encore ses *Instruione [...] per meditate i misterii del Rosario*, Roma, 1573, également illustrées de vignettes et traduites en français par le Père Coysard en 1608. Sur l'auteur voir la notice qui lui est consacrée dans C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus...*, t. IV, Bruxelles-Paris, 1893.
18. G. LOARTE, *op. cit.*, fol. 5r-v.
 19. Intégrant examen de conscience, demande de pardon à Notre Seigneur, Confession générale « *Confíteor Deo...* », l'Hymne du Saint Esprit « *Venu creator spiritus* », avec un *Pater* et un *Ave Maria*.
 20. Mais ignore en revanche le dernier point (Judas) qui ne donne lieu à aucun développement dans le colloque.
 21. G. LOARTE, *op. cit.*, fol. 40r-41r-v.
 22. Voir aussi Jean BOURGEOIS, *Mystères de la Vie, Passion, et Mort de Jésus Christ; Reduits en devotes Meditations et Aspirations [...] enrichies de figures par Boetius a Bolswert*, Anvers, H. Aertssens, 1622, p. 42 et suiv., qui parle des « diverses façons et voyes pour mediter ».
 23. G. LOARTE, *op. cit.*, fol. 7r. Cette ultime modalité est théoriquement moins une « manière » en soi que le préalable de toute méditation. De fait, dans les exemples de méditations proposés, le rappel de l'histoire est le premier des différents « articles » par lequel commence l'exercice et que suivent ensuite considérations particulières et « affections » diverses.
 24. Décrite comme « la fin principale de la meditation de ce mystere, & des autres » (*ibid.*, fol. 28r).
 25. *Ibid.*, fol. 5r-6v.
 26. « Et encores afin qu'avec plus de facilité vous puissiez proceder en vostre meditation, vous y trouverez des poincts & articles couchez, desquels vous pourrez discourir. Outre plus certains colloques, où bien oraisons, vous y sont proposees à la fin de chacune meditation. Lesquels si quelques fois vous trouvez en vos meditations estre maigres, & de peu de gouste, ou bien si de vous mesmes vous ne sçavez faire tels ou semblables colloques, si est-ce neantmoins qu'ils vous enseigneront la maniere d'en faire, pource qu'en iceux vous est demonstré comme vous devez remercier vostre redempteur, de ce que vous aures medité, qu'il a souffert pour vous : & semblablement ce que luy devez demander, conformément au poinct ou article duquel vous aures medité. Ce que, quand avec la grace de nostre Seigneur, vous ferez avec la plus grande devotion que pourres... », *ibid.*, fol. 6r-v.
 27. Voir, outre les travaux de P.-A. Fabre, l'édition récente (2004) de ce texte par Walter. S. MELION.
 28. Outre la littérature emblématique du XVI^e siècle, on sait que l'ouvrage de Nadal, réalisé, selon l'épître dédicatoire de l'ouvrage, « à la demande » d'Ignace de Loyola afin d'aider la méditation des novices de la Compagnie, s'inspire du projet (1560), avorté, des *Méditations* de François BORGIA (qui ne paraîtront, sans les illustrations prévues, qu'en 1675), ainsi que du genre des *Figures de la Bible* et notamment des *Humanae Salutatis Momumenta* de Benito ARIAS MONTANO (Anvers, 1571) et des *Imagines et Figurae Bibliorum* de Hendrick Jansen VAN BARREFELT (Anvers, 1581). On retrouve le modèle de Nadal dans les œuvres de Bartolomeo RICCI, *Vita D. N. Jesus Christi* (Rome, 1607), Jean DAVID, *Veridicus christianus* (Anvers, 1601 et 1606) ou les *Duodecim specula* (Anvers, 1600), Joannes BOURGHESIUS (J. BOURGEOIS), *Vitae Passionis et Mortis Domini nostri Mysteri* (Anvers, 1622), Antoine SUCQUET, *Chemin de la vie éternelle* (Anvers, 1620 pour l'édition latine) et les éditions illustrées des *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola au XVII^e siècle. Cette littérature a été étudiée par Manuel Insolera et Lydia SALVIUCCI INSOLERA, *La spiritualité en images aux Pays-Bas méridionaux dans les livres imprimés des XVI^e et XVII^e siècles...*, Leuven, Peeters, 1996 et en dernier lieu dans la somme de R. DEKONINCK, *op. cit.*
 29. Antoine SUCQUET, *Via vitae aeternae, iconibus illustrata per Boetium a Bolswert*, Antwerpiae, M. Nutii, 1620, traduit sous le titre de *Le chemin de la vie éternelle [...] Déclaré par Images de Boëte A. Bolswert*, Anvers, H. Aertssens, 1623. L'ouvrage ne propose pas, comme bien souvent, une méditation sur la Vie et Passion du Christ mais un itinéraire, en trois entrées (qui correspondent aux traditionnelles voies purgative, illuminative et unitive), ponctué d'étapes (foi, « choix d'état », pénitence avec contrition, confession, etc., évitement des vices et pratique des vertus, etc.) conduisant à la Contemplation et, en dernier lieu, à la Vie éternelle. Chaque image est suivie d'une « Déclaration » qui se réfère directement à la gravure, puis de plusieurs chapitres très élaborés divisés en « considération », « oraison préparatoire », « deliberation » sous forme de dialogue, « meditations » avec « compositions du lieu » qui peuvent être indépendan-

- tes de la scène gravée, nouvelle oraison, pratique, règle, etc. Sur cet ouvrage, nous renvoyons aux travaux d'Andrea Catellani (Bologne) qui a consacré une thèse à ce traité.
30. J. BOURGEOIS, *op. cit.*, 1622. L'ouvrage, qui revendique les modèles de Louis de Blois (le « grand Blossius ») et de Loyola, est précédé de « Préludes de la Méditation » définissant l'oraison et ses méthodes, et est suivi de 76 méditations illustrées d'épisodes de l'Annonciation jusqu'à l'Assomption de la Vierge. Chaque méditation, qui se développe sur quatre pages, est composée d'une méditation, divisée en trois « points », et d'une « Aspiration » (qui correspond au « colloque »).
 31. Josse ANDRIES, *La Perpetuelle croix ou Passion de N. Seigneur Jesus-Christ. Depuis son Incarnation jusques a la fin de sa vie. Traduit du Latin du Pere Ludoque Andrie*, Paris, Florentin Lambert, 1659. L'édition originale était illustrée de figures gravées par Christoffel Jegher d'après des dessins d'Antoine Sallaert.
 32. Jean BALLESDENS, *Le Miroir du pécheur pénitent, ou Explications du cinquantesme Pseaume de David, accompagnée de Méditations et de Figures, tirées de la Vie, Mort & Passions de Jesus Christ nostre Seigneur. Traduction nouvelle*, Paris, Jean Brunet, 1641, « L'imprimeur au Lecteur », n. p. : « Les figures de ce Livre ayant esté apportées du Pays-bas en France », l'imprimeur déclare avoir voulu les « mettre au jour » avec le « discours pour lequel elles avoient esté conceuës & gravées ». Le texte flamand, apparemment inédit, a été traduit par Ballestdens, « retranchant une infinité de metaphores, & de façons de parler qui tenoient plus des siecles passez, que du nostre », complété d'une Préface sur la pénitence et de « quelques pieces, du mesme sujet, que j'ay tirées des escrits des meilleurs esprits du temps ». L'ouvrage est composé d'une vingtaine de méditations, illustrées d'autant de gravures, sur les versets du 50^e Psaume de David : chaque gravure, où la figure de David pénitent est insérée au sein d'une scène de la Vie et Passion du Christ, est suivie d'un texte de cinq pages en forme de discours du pénitent au Seigneur amplifiant le verset médité et mis en rapport avec la scène gravée.
 33. Ouvrage dont les gravures seront encore reprises pour *Les Peintures Sacrées* d'A. Girard en 1663.
 34. Voir sur ce dernier texte Frank LESTRINGANT, « La promenade au jardin ou la peinture spirituelle du père Richeome », dans J.-P. Guillermin (dir.), *Récits et Tableaux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 81-102 et Pierre-Antoine FABRE, « Lieu de mémoire et paysage spirituel », dans *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, éd. de l'imprimeur, 1995, p. 135-148. Voir également, sur Richeome, et entre autres références : Françoise SIGURET, « La triple peinture des Tableaux sacrés du Père Richeome », dans *Inventaire, lecture, invention. Mélanges de critique et d'histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot*, éd. de J. Martel et R. Melançon, Montréal, Université de Montréal, 1999, p. 195-208 ; Agnès GUIDERDONI BRUSLÉ, « Les formes emblématiques de "l'humanisme dévot" : Une lecture du *Catéchisme royal* (1607) de Louis Richeome, S. J. », dans *An Interregnum of the Sign. The emblematic Age in France. Essays in Honour of Daniel S. Russel*, éd. par D. Graham, *Glasgow Emblem Studies*, vol. 6, 2001, p. 227-251 ; Karl Josef HÖLTGEN, « The illustrations of Louis Richeome's *La Peinture spirituelle* (1611) and Jesuit Iconography », dans *Florilegio de Estudios de Emblematica*, éd. S. Lopez Poza, Valle Inclan, 2004, p. 447-458. Du même auteur voir encore son *Pèlerin de Lorette* (1604) également illustré de gravures de Léonard Gaultier.
 35. IBDVA, (attribué à F.-Q. DE BAZYRE) *Le Calvaire sacré. Contenant de tres-devotes Meditations, sur les Misteres de la passion de nostre Seigneur Jesus-Christ, Avec enrichissement de figures*, Paris, Guillaume de la Noüe, 1601. Le frontispice est signé de C. Mallery, les gravures intérieures ne sont pas signées.
 36. Sur cet ouvrage et ses illustrations voir les indications de Paulette CHONÉ, « Le fidèle en son « cabinet d'oraison » au début du XVII^e siècle », *Revue d'histoire des religions*, 217-3/2000, p. 577-592. C'est là l'exemple d'un genre poétique que l'on retrouve ailleurs : voir aussi, également illustré de gravures signées « Spirinx », de Georges DE BRÉBEUF, *Entretiens Solitaires ou Prieres et meditations pieuses en vers françois. Par M. de Brebeuf*, Paris, Jean Ribou, 1670 (nouvelle éd.). Les premières gravures, en liaison thématique avec le cheminement progressif des quatre parties de l'ouvrage, représentent un solitaire (un moine) plume en main, puis priant, puis touché par la lumière divine, saint Jean-Baptiste prêchant et enfin une scène de l'Enfer.
 37. Éditions citées : Alphonse DE RAMBERVILLERS, *Les devots elancemens du Poete Chrestien Présentés a tres-chrestien, tres-auguste, & tres-victorieux Monarque, Henri III...*, Toul, François du Bois, 1602 (voir également, pour une comparaison qui serait nécessaire, le manuscrit rédigé et enluminé par l'auteur, BNF, Dep. des manuscrits, Fr 25423) ; Pierre COTON, *Intérieure occupation d'une ame devote. Par le R. P. Pierre Cotton, Predicateur ordinaire du Roy, de la*

- Compagnie de Jesus [...] Presentee à la Reyne*, Paris, Claude Chappelet, 1609; Pierre COTON, *Meditations sur la Vie de Nostre Sauveur Jesus-Christ. Dressees par le Commandement de la Royne. Par Pierre Coton de la Compagnie de Jesus. Confesseur du Roy, & Predicateur ordinaire de leurs Majestez*, Paris, Eustache Foucault, 1614; Étienne BINET, *Meditations affectueuses sur la vie de la tres sainte Vierge Mere de Dieu*, Anvers, Martin Nutius, « aux despens de Theodore Galle », 1632; R. P. A. BONNEFONS, *Les Trois voyages de l'ame dévote. A la Creche de Jesus Incarné. A la Croix de Jesus Crucifié. A l'Autel de Jesus Imolé*, s. l. n. d (Paris, approbation des Docteurs de 1635 et autres approbations de 1668: 1^{re} impression par Pierre des Brèche à Paris et réimpression à Lyon par Gabriel Blanc).
38. Nous citons la 4^e éd. : Antoine GODEAU, *Les Tableaux de la Penitence*, Paris, Augustin Courbet, 1673. Dans la Préface de la 2^e éd. (Augustin Courbé, Paris, 1656), l'évêque rapporte qu'« il ne faut pas s'étonner si les graveurs ont oublié beaucoup de choses [...] n'ayant pu, ou n'ayant pas creu devoir mettre dans leurs planches toutes les particularitez » : c'est là sans doute l'indice de ce changement qui affecte l'image gravée, « simplifiée » et unifiée, par rapport aux compositions foisonnantes du début du siècle. Les gravures sont dues à l'association de François Chauveau, René Lochon, Gabriel Le Brun, J. Boulanger, J. Grignon, Fournier.
39. Jean DINTRAS, *Le Pressoir mystique*, Paris, R. Fouët, 1609. Nous ne reviendrons pas ici sur les méthodes illustrées « d'oraison cordiale », étudiées par Anne Sauvy, et sur lesquelles nous revenons dans notre chapitre 5, qui se développent dans la seconde moitié du siècle. Voir l'ouvrage exemplaire de Maurice LE GALL DE QUERDU, *L'Oratoire du cœur, ou methode tres-facile pour faire oraison avec Jesus-Christ, dans le fond du Cœur...*, Paris, Jacques de Laize de Bresche, 1682, qui propose de se représenter intérieurement, dans son propre cœur, les mystères de la Passion (réduits à la seule personne du Christ et à quelques objets emblématiques) et, de façon allégorique, le propre cheminement intérieur du dévot vers la Trinité (bas de l'image), grâce à l'ouverture de son œil intérieur et au soutien du saint-Esprit (sommet de l'image).
40. Adrien GAMBART, *La vie symbolique du Bienheureux François de Sales [...] Comprise sous le voile de 52. Emblèmes, avec autant de Meditations, ou Reflexions pieuses...*, Paris, « Aux frais de l'Auteur pour l'usage des Religieuses de la Visitation... », 1664. Les 52 emblèmes correspondent au nombre de semaines de l'année, guidant en continu la vie spirituelle du fidèle, les méditations qui suivent, indépendantes des gravures, reprennent l'habituelle structure en considérations, affections et résolutions.
41. Augustin CHESNAU, *Orpheus Eucharisticus. Sive deus absconditus...*, Paris, Florentin Lambert, 1657: chaque gravure est suivie d'un poème, des « fons emblematis » (références patristiques, etc.), et de l'« interpretatio ».
42. François BERTHOD, *Emblèmes sacrez tirez de l'Ecriture Sainte, et des Pères. Inventez et expliquez en Vers François, avec un brève Meditation...*, Paris, E. Loyson, 1665 (Nous avons consulté l'édition de 1699). Le texte est là divisé en points, résolutions, exemples.
43. G. LOARTE, *op. cit.*, fol. 6r.
44. J. BOURGEOIS, *op. cit.*, p. 22 (Preludes de la Meditation). La gravure vaut ici bien comme substitut ou point de départ à la composition du lieu: voir par exemple A. SUCQUET (*op. cit.*, p. 245, 249, 265, 497, etc.) qui dans plusieurs méditations indique dans le premier prélude « la composition du lieu se fera suivant l'ordonnance de l'image » gravée.
45. G. LOARTE, *op. cit.*, fol. 6r.
46. Argument omniprésent que l'on trouve chez Richeome, Girard, etc., ou, ici, A. GAMBART, *op. cit.*, Epistre, aiiij.
47. Tout comme l'image verbale, l'image visuelle partage une même fonction attractive. Les images verbales en tant qu'hypotyposes ou descriptions (« vive peinture des choses »), sont au côté des diverses figures en usage lors de l'élocution (exclamations, appellations, diminutions ou amplifications, répétitions, antithèses, métaphores, comparaisons, etc.), l'une des causes de la délectation, « une des manières d'animer un discours ». Sur ce type d'argument, commun, voir par exemple A. GODEAU, *op. cit.*, « L'imprimeur au Lecteur », a ij: « Je luy ay oüy dire: Que pour porter les ames à la pieté, il estot bon d'accompagner quelques fois la Doctrine des descriptions agreables, & de mêler ainsi le plaisir à l'utilité, & que c'étoit ce qui l'avoit obligé à se servir de l'invention que tu verras par tous dans ce livre... ». Dans la Préface de l'édition de 1662, Godeau revendiquait lui-même cette « voie plus agreable » et le modèle que constituait pour lui les *Tableaux* de Philostrate et ceux de Richeome.
48. Nous avons tenté de clarifier ces catégories dans Frédéric COUSINIÉ, *Le peintre chrétien. Théories de la peinture religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmatan, 2000, chap. 2: Vers une sémiotique.

49. Louis RICHEOME, *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie...*, Paris, L. Sonnius, 1601, A la Royne, n. p.
50. *Ibid.*, n. p.
51. *Ibid.*
52. C'est l'étonnante gravure de la scène de la *Nativité* de A. SUCQUET, *op. cit.*, p. 496, où l'exercitant, inclus visuellement dans la gravure sous l'apparence d'un jeune homme de dos, « peint » dans un cœur qui lui sert de tableau, et qui est son *propre* cœur extériorisé, les différentes circonstances de la scène qu'il a devant les yeux. Voir également p. 576 où la même comparaison est visualisée par deux peintres imitant leur saints patrons, ou encore p. 204 (le Christ portant sa croix).
53. L. RICHEOME, *op. cit.*, Avant-Propos, p. 6.
54. *Ibid.*, p. 5-6.
55. Voir le rôle de l'image comme « scansion » du texte analysé par Jean-Marc CHATELAIN et Laurent PINON, « Genres et fonctions de l'illustration au XVI^e siècle », dans le remarquable Henri-Jean MARTIN, *La Naissance du Livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, éd. du Cercle de la Librairie, 2000, p. 244.
56. P. COTON, *op. cit.*, 1609, fol. 105r.
57. Voir par exemple les scrupules, levés, de Gaston de Renty à l'égard de sa dévotion excessive à la Nativité, cité par Jacques NOUËT, *L'Homme d'Oraison. Sa conduite dans les voyes de Dieu. Contenant toute l'œconomie de la Meditation, de l'Oraison affective, & de la Contemplation...*, Paris, François Muguet, 1674, p. 295 et suiv.
58. Signalons ici le cas particulier de Richeome dont le traité comprend une image par méditation, comme pour le premier modèle, mais dont la dernière image est dotée d'une valeur cumulative, contenant « en soy l'excellence de tous les treize [tableaux précédents] ensemble » et fonctionnant comme « sommaire de l'œuvre entière » (L. RICHEOME, *op. cit.*, A la Royne, n. p.).
59. Voir aussi, chez J. BOURGEOIS, *op. cit.*, p. 71 et 75, avec la scène de la Nativité et celle de l'Adoration dans bergers où le même cadre est repris exactement dans les deux gravures, seuls les personnages en adoration changeant d'une image à l'autre.
60. F.-Q. DE BAZYRE, *op. cit.*, 4^e figure, p. 31r-v. Voir aussi certaines scènes des *Mystères* de J. Bourgeois dont celle de la tentation au désert (*op. cit.*, p. 109) où cinq scènes sont associées.
61. E. BINET, *op. cit.*, p. 81 : « La S. Mere voit venir son Filz chargé de sa Croix. »
62. *Ibid.*, p. 93 : « La S. Mere regrette dans sa chambre la mort de son Filz. »
63. On pense ici en particulier à l'ouvrage d'Antoine Sucquet où, malgré des solutions efficaces (paysage commun, règles perspectives, éléments d'articulations par l'architecture, la gestuelle, etc.), domine la juxtaposition.
64. J. BOURGEOIS, *op. cit.*, p. 121, 149, 171, 175, 183, etc.
65. J. ANDRIES, *op. cit.*, scène XVII et XXXVIII.
66. P. COTON, *op. cit.*, 1609, fol. 28-31 : « A l'ame de nostre Seigneur Jesus-Christ. »
67. A. DE RAMBERVILLERS, *op. cit.*, p. 76, 78-79.
68. *Ibid.*, vers 22.
69. *Ibid.*, p. 93 et suiv.
70. A. BONNEFONS, *op. cit.*, XXII^e, XV^e, XXVIII^e, XXXI^e journées, etc.
71. Inversement, on sait que les méditations de Nadal n'entretiennent plus de relations directes (explicites en tout cas) avec les gravures.
72. J. ANDRIES, *op. cit.*, p. 12 et p. 13-14 pour la seconde méthode.
73. L'organisation effective des traités, par exemple ceux de J. Andries ou F.-Q. Bazyre, montre en effet une relative mobilité et de fréquentes associations des étapes de la méditation comme des séquences narratives, descriptives, explicatives, dialogales, expressives, etc. qui tendront, par exemple avec A. Godeau, à une intégration en une unité plus « littéraire » presque indifférenciée. Malgré l'apparente décomposition de la lecture en une série d'opérations successives, cette grille de lecture n'est pas simplement une superposition de différentes approches de l'image et de la scène représentée mais une *articulation* intime de ces approches : il y a bien une relation étroite entre l'action (l'histoire rapportée, les événements, les personnages), les affects, le sens, l'application personnelle, la demande faite à la divinité : l'action rapportée n'a d'intérêt que pour les affects et le sens qu'elle implique et que pour le profit, l'efficacité dévotionnelle, que peut en retirer le fidèle.
74. Et souvent elle-même intégrée dans l'image ou le texte.
75. P.-A. FABRE, *op. cit.* (1993), p. 47, parle de « dissection », qui est celle, dans le traité de Nadal, de l'image par la légende, et analyse avec précision les opérations où l'image est encadrée, décadrée, recadrée.

76. Chez Rambervillers par exemple, le texte évoque non la scène qui paraît centrale dans la gravure mais, et c'est une « entrée » inédite dans l'image, un élément qui paraît secondaire dans le paysage, qui ne nous renvoie que par la suite, via une série de métaphores, de comparaisons et de considérations diverses, à la scène du premier plan: c'est le cas notamment du texte de « L'Acheminement du Penitent à la Sainte Eucharistie » (p. 71 et suiv.) où le texte qui commence non par la scène principale mais par l'évocation d'un élément qui paraît secondaire, « la brebis égarée » qui se rend au « Parc accoutumé », ou les chiens « courant toute la journée le Cerf qui aspire à boire à « l'argent in ruisseau », qui nous renvoie par comparaison avec la situation du premier plan avec la figure du pénitent et du prêtre offrant l'hostie à laquelle est censée s'identifier le lecteur.
77. F.-Q. BAZYRE, *op. cit.*, 3^e Méditation (Jésus livré) pour la focalisation sur la bourse, et 10^e Méditation où la gravure met en évidence la lance, les clous, la corde sur les pieds.
78. F.-Q. BAZYRE, *op. cit.*, 1^{re} Méditation sur la *Circoncision*, fol. 10.
79. L. RICHEOME, *Tableaux...*, *op. cit.*, p. 6 (Avant-Propos).
80. J. BOURGEOIS, *op. cit.*, p. 24.
81. L. RICHEOME, *Tableaux...*, *op. cit.*, p. 12 (Avant-Propos). Du point de vue rhétorique, cette étape relèverait des devoirs du rhéteur qui doit « informer » son auditeur, notamment par le recours au raisonnement et à l'entendement en prenant appui sur les éléments factuels dont il dispose.
82. Dès l'image, sur ses marges, sont introduits des éléments non référentiels ou narratifs mais d'emblée symboliques (les fleurs) qui sont généralement développés par le texte. Si la scène centrale renvoie avant tout à l'histoire qui est le point de départ de la méditation (par exemple la *Visitation*), les éléments situés dans le cadre renvoient immédiatement, sans la médiation du texte, à un niveau interprétatif élevé.
83. L. RICHEOME, *op. cit.*, Tableaux 2: *Abel*, p. 149; 4: *Abraham*, p. 109; 5: *L'Agneau pascal*, p. 127.
84. A. BONNEFONS, *op. cit.*, p. 149.
85. Traduites en français par le même A. Bonnefons qui y a sans doute trouvé sa propre inspiration. Dans cet ouvrage, chaque scène est suivie de quelques lignes de texte rassemblées sur une page: les références textuelles de la « figure » de l'Ancien Testament et de « l'Original » des Évangiles, puis deux ou trois brèves « considérations », et une « oraison » d'une ou deux phrases.
86. P. COTON, *op. cit.*, 1614, p. 1 et suiv.: Profit VI, VII, VIII.
87. *Ibid.*, p. 154 et suiv.: Profits I, II, V, VI, etc.
88. Ce sont par exemple les catégories énumérées par Jean WAPY, *Stile de l'orateur ou se voyent les Marques par lesquelles les Anciens & les Modernes se sont rendus Eloquens...*, Paris, Martin Collet, 1647 (3^e éd.), p. 489-491.
89. On connaît notamment de lui le célèbre et souvent réédité *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui sont profession d'éloquence...*, Rouen, Jean Osmont, 1632 (9^e éd.) donnant à la fois les matières et les procédés utiles aux prédicateurs. Le même type de techniques se retrouve dans toute l'abondante théorie rhétorique du XVII^e siècle et notamment, adapté à la prédication, dans le traité de Oudart RICHESOURCE (Jean DE LA SOURDIÈRE), *L'Eloquence de la chaire ou la Rhetorique des Predicateurs...*, Paris, Chez l'Auteur, 1665 (1^{re} éd. 1662). Voir encore, entre autres exemples, Charles VIALART (R. P. Charles de S. Paul), *Tableau de l'éloquence Française...*, Paris, 1632; J. WAPY, *op. cit.*; Jean SALABERT, *Les Fleurs de la Rhetorique française. Avec une conduite pour ceux qui se veulent former à l'Eloquence*, Paris, Claude Collet, 1639; François DE LA MOTHE LE VAYER, *Considerations sur l'éloquence de ce tems*, Paris, Augustin Courbé, 1647; René BARY, *La Rhétorique française, ou l'on trouve de nouveaux exemples sur les Passions & sur les Figures...*, Paris, Pierre Le Petit, 1659, etc.
90. E. BINET, *op. cit.*, p. 41.
91. *Ibid.*, p. 88 et suiv.
92. *Ibid.*, p. 84.
93. Sur la nécessaire « dramatisation » liée à l'expérience d'ordre mystique voir Georges BATAILLE, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943, 1953, Première partie, III, « Principe d'une méthode et d'une communauté ».
94. E. BINET, *op. cit.*, p. 85-86.
95. H. BRÉMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud et Gay, 1916-1933, t. I: « L'humanisme dévot (1580-1660) », p. 34.

96. C'est l'opposition faite en psychologie (D. A. Ochanine) entre images « cognitives » (« reflet intégral des objets dans toutes leurs diversité de leurs propriétés accessibles ») et images « opératives », « orientées vers l'action pour laquelle elles sont constituées » et à ce titre profondément réélaborées et caractérisées par leur dynamisme, flexibilité, laconisme et déformation fonctionnelle : voir Xavier LAMEYRE, *L'imagerie mentale*, Paris, PUF, 1993, p. 112-113, Michel DENIS, *Les images mentales*, Paris, PUF, 1979, chap. IX et X, et la synthèse de Jacqueline BIDEAUD et Yanick COURTOIS, *Image mentale et développement. De la théorie piagétienne aux neurosciences cognitives*, Paris, PUF, 1998.
97. Voir les observations de Jean WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999, chap. III. « Le travail iconographique », et en particulier p. 72-95 et le privilège de « la représentation de relations abstraites au dépens de la réalité perceptive » (p. 86) avec notamment la place importante des « structures diagrammatiques » dans les compositions médiévales.
98. Ce sont les conclusions auxquelles arrivent également les spécialistes de l'illustration emblématique : l'emblème étant réduit à une fonction plus élémentaire d'illustration (de nature plus didactique et allégorique que spirituelle et symbolique) vis-à-vis d'un texte devenu déterminant : voir C. BALAVOINE, « Le statut de l'image dans les livres emblématiques en France de 1580 à 1630 », dans *L'Automne de la Renaissance, 1580-1630*, éd. J. Lafond et A. Stegmann, Paris, Vrin, 1981, p. 165, suivi, de façon plus générale pour l'image spirituelle, par R. DEKONINCK, *op. cit.*, p. 231, 326-327 et 377.
99. L. RICHEOME, *op. cit.*, voir la dédicace « A la Roïne », n. p., et l'Avant-propos, p. 15 et suiv., « Fruicts de la contemplation » : « Admiration de la divine sagesse », « Foy confirmée », « esperance affermie », « amour enflammé », etc. Voir aussi les mêmes idées chez G. LOARTE, *op. cit.*, fol. 5r-v : « Des fruicts de ceste Sainte Meditation » : « par le moyen de ceste sainte meditation, nostre ame s'enflamme en l'amour de Jesus-Christ [...] Elle recouvre encore de nouveaux desirs d'amender sa vie [...] elle est incitée à remercier & louer l'infini bonté & clemence d'iceluy, etc. »
100. Jacques NOÛET, *L'Homme d'Oraison. Sa conduite dans les voyes de Dieu. Contenant toute l'œconomie de la Meditation, de l'Oraison affective, & de la Contemplation...*, Paris, François Muguet, 1674, p. 94-95 (« De la fin de l'oraison mentale ») : le terme de l'oraison est l'union à la divinité selon Saint Bonaventure que reprend le jésuite Jacques Noüet et « l'expression de l'image de Dieu » se fait dans les trois puissances de l'âme « & pendant que l'image de Dieu n'est pas totalement imprimée dans ces puissances, l'ame n'est pas deiforme ».
101. Voir par exemple J. BOURGEOIS, *op. cit.*, p. 38 : « Celuy qui se vante de demeurer en Jesus Christ, doit cheminer par les sentiers qu'il a tenu. Car ceux qu'il a choisi, il les a predestinez pour se conformer à l'image de son filz. »
102. A. BONNEFONS, *op. cit.*, p. 123, 139, 145.
103. C'est le sens de l'anagogie selon le *Dictionnaire* de FURETIÈRE, « Anagogique... » : « mystérieux, qui élève l'esprit aux choses célestes & divines ».
104. Qui s'apparentent aux « aspirations » et « oraisons jaculatoires » qui peuvent ponctuer l'oraison et qui sont, par exemple selon les termes de Molina qui s'inspire de saint Augustin, des « flèches ardentes que l'on jette au cœur de Dieu », voir Antonio MOLINA, *Exercices Spirituels de l'excellence, profit et nécessité de l'Oraison mentale. Reduits en Art et Meditations...*, Paris, Mathurin Henault, 1631, p. 152. De telles formules sont évoquées dans certaines gravures par les phylactères issus des bouches des personnages.
105. J. ANDRIES, *op. cit.*, p. 22-23.
106. G. LOARTE, *op. cit.*, 13^e méditation : « De ce que Jesus Christ fut haussé en la croix. »
107. *Via* dans cet ouvrage la figure du roi-pénitent David présent dans chacune des scènes de la Vie et Passion du Christ et qui « représente » le lecteur au sein de la scène.
108. R. DEKONINCK, *op. cit.*, p. 314 notre très justement, à propos de Sucquet, que « Les gravures ne sont plus le point de départ de l'exercice spirituel, mais le lieu de son développement. Elles ne marquent plus les étapes du récit médité, elles mettent en image le parcours spirituel lui-même, ce qui en fait [...] des lieux de mémoire du texte qui les accompagne ».
109. Nous renvoyons aux bien connus « modèles d'identification communicative » mis au jour par Hans Robert JAUSS, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, traduit de l'allemand par C. Maillard, Paris, Allia, 2007 (1972), chap. IX et X.
110. *Ibid.*, « De la mort de nostre Seigneur, & du coup de lance qui luy fut donné », Oraison.

L'image et le rituel

En présentant un dévot en oraison devant un autel surmonté d'un retable, la gravure de l'ouvrage de Rambervillers déplace la pratique méditative du traité personnel de méditation vers l'espace ecclésial, et de la gravure intime de dévotion vers la peinture monumentale. Or si l'on associe volontiers crucifix, gravures ou petits tableaux d'oratoires ou de chapelles aux pratiques méditatives, il est plus malaisé de mettre en rapport ces exercices avec les grands tableaux de retables – c'était déjà le cas de la *Pentecôte* de Le Brun –, qui occupaient chœurs ou transepts des églises de l'époque moderne. Outre l'absence d'intimité qui est l'une des conditions préalables de l'oraison (cette chambre fermée et obscure à laquelle font allusion les méthodes des auteurs spirituels), l'unicité et la spécificité iconographique de l'image du retable n'en rendaient sans doute pas aisée l'appropriation par la méditation du fidèle, vite limitée dans ses réflexions. Avec la disparition des polyptyques et avec l'extrême raréfaction des tableaux à scènes démultipliées¹, s'impose en effet au XVII^e siècle le tableau à scène centrée essentiellement sur un mystère unique. Plusieurs retables proposaient cependant soit un ensemble plus complexe et varié d'images (le retable principal de l'église des Filles de la Visitation rue Saint-Antoine à Paris où étaient associées plusieurs scènes de la Vie de la Vierge et du Christ), soit une rotation partielle des tableaux en fonction du cycle liturgique. Il en était ainsi, à Paris, aux Mathurins où se succédaient sur le maître-autel *La Pentecôte*, *L'Assomption*, une *Trinité* et peut-être une *Nativité* et une *Résurrection* de Théodore Van Thulden; aux Minimes de la place royale, où plusieurs tableaux, au XVIII^e siècle, vinrent rejoindre la copie de la *Descente de croix* de Daniele da Volterra qui occupait le maître-autel, ou encore aux Jésuites de l'église Saint-Louis



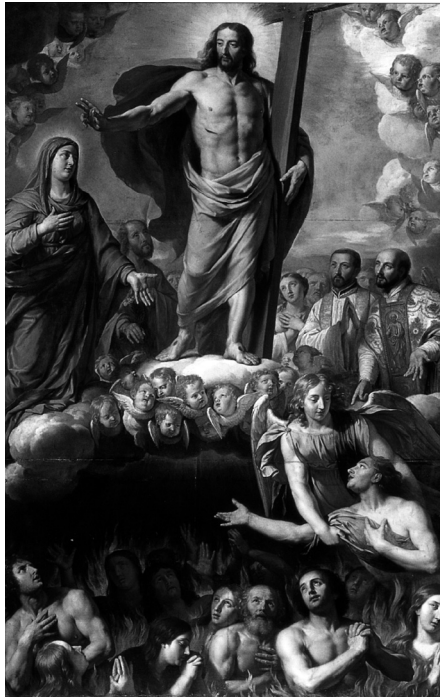
Ill. 26 – Edme Moreau, Maître-autel de l'église de la maison professe des jésuites, 1643, Paris, BN, Est.



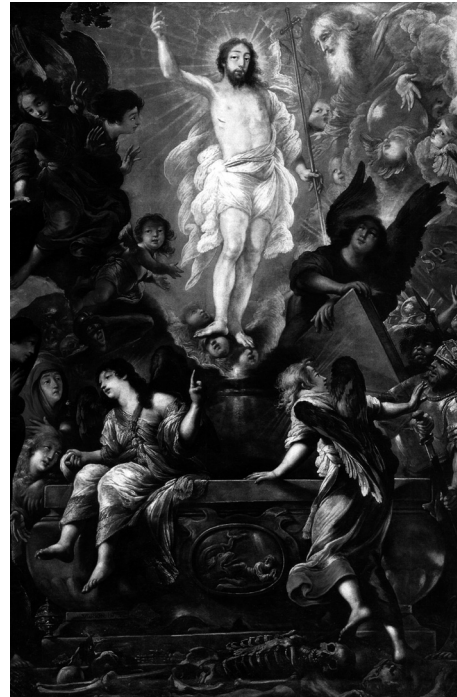
Ill. 27 – *Simon Vouet, L'Apothéose de saint Louis, Rouen, musée des beaux-arts.*



Ill. 28 – *Simon Vouet, La Présentation au Temple, Paris, musée du Louvre.*



Ill. 29 – *Philippe de Champaigne, Le Christ ressuscité en gloire imploré par la Vierge et les saints en faveur des âmes du Purgatoire, Toulouse, musée des Augustins.*



Ill. 30 – *Claude Vignon, La Résurrection du Christ, Toulouse, musée des Augustins.*

ruie Saint-Antoine. Dans cette dernière église se succédaient plusieurs tableaux importants sur un retable, le plus imposant alors de la capitale (*ill. 26*), très vraisemblablement dû à l'architecte jésuite François Derand (1638-1640) : une *Présentation au Temple* de Simon Vouet (Louvre) surmontée de *L'Apothéose de saint Louis* du même artiste (Rouen, musée des Beaux-arts), la *Résurrection du Christ* de Claude Vignon (Toulouse, musée des Augustins), *Le Christ ressuscité en gloire imploré par la Vierge et les saints en faveur des âmes du purgatoire* de Champaigne (Toulouse, musée des Augustins) (*ill. 27 à 30*), l'ensemble étant complété par tout un ensemble de sculptures de saint Ignace, saint François Xavier, saint Louis, saint Charlemagne et enfin du groupe de la Crucifixion².

Un tel objet pouvait-il être livré à la méditation des fidèles ? Rien ne l'assure même si certains textes déjà cités évoquaient bien l'importance de l'autel comme « lieu » privilégié d'une pratique méditative, et même si la présence de la Madeleine, au pied de la croix et au centre du retable, constitue à l'évidence une incitation claire à une pratique dévote de cet ordre. Aux quatre types de personnes auxquels s'adressait par exemple le jésuite Nicolas Caussin dans sa *Cour Sainte* – ecclésiastique, noble, homme d'État, « Dame Chrétienne » –, pouvaient vraisemblablement correspondre les figures exemplaires des rois saints (saint Louis, saint Charlemagne), des prêtres (Ignace de Loyola, François Xavier) et de la Madeleine, représentées sous forme sculptée sur le retable et qui constituaient ainsi un modèle pour les dévots. En second lieu, faut-il rappeler, les thèmes représentés par les tableaux correspondent parfaitement à certains des exercices spirituels proposés par le fondateur de l'ordre. La méditation sur l'Enfer, où sont prêtes à choir les « âmes du Purgatoire » environnées de flammes du tableau de Champaigne, est l'un des sujets de la première semaine des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola (5^e exercice, paragraphes 65-71). Le tableau est une démonstration des mécanismes de l'intercession de la Vierge, de saint Joseph (en arrière-plan), des fondateurs de l'ordre et du rôle actif des anges, mais il peut être aussi le point de départ d'une méditation spécifique : par exemple « regarder par l'imagination les feux immenses des enfers et les âmes prisonnières dans des sortes de corps enflammés comme dans des prisons » (premier point), ou « écouter par l'imagination les lamentations, les cris, les vociférations... » (second point), ou encore « s'entretenant entre-temps avec le Christ », « se remettre en mémoire les âmes de ceux qui ont été condamnés aux peines de l'enfer ou bien parce qu'ils refusèrent de croire à la venue du Christ, ou bien parce que, bien qu'y croyant, ils ne rendirent pas leur vie conforme à ses préceptes », etc. Il en était de même de la *Présentation du Christ au Temple*, sujet du tableau de Vouet et banale allusion eucharistique et tropologique mais thème aussi du second jour de la seconde semaine des *Exercices* (132, 268). La *Résurrection* en présence de la Vierge et des saintes femmes, sujet du tableau de Vignon, est également un thème important de la 4^e semaine (218-229 et 299-300).

Enfin, au-delà des seuls tableaux, il va de soi que la structure même du retable engage la « mise en ordre » rigoureuse dans une série de « lieux » (niches, cadres, piédestaux, etc.), articulés entre eux selon des principes précis (juxtapositions, associations chronologiques, narratives, causales, thématiques), et grâce à des moyens plastiques déterminés (fonctions du cadre, de la lumière et des nuées, des regards et des gestes, etc.), d'un ensemble complexe d'images et d'objets organisés en réseaux associatifs. Ceux-ci, comme le faisaient alors les « arts de la mémoire », suscitaient ou autorisaient la production d'un discours, ici spirituel, que l'on peut rapprocher de celui en usage dans les pratiques méditatives. Au-delà des principaux « mystères » évoqués par les tableaux ou le groupe sculpté de la Crucifixion, toute une série d'associations sémantiques pouvaient être réalisées : considération des différents « états » du Christ (enfant, crucifié, ressuscité, présent au Saint Sacrement), de la Vierge (représentée dans trois scènes différentes), mais aussi des saints

jésuites (sculptés en position de « témoins » du mystère central, en qualité d'intercesseurs pour les âmes du Purgatoire), ou des saints monarques (avec les insignes de la royauté terrestre ou en apothéose). Il en est de même des possibles mises en relations de saint Jean et de la Vierge non seulement avec le Christ crucifié au-dessus, mais également avec le saint Louis qu'ils encadrent, ou encore de la forme d'équivalence créée entre le Christ ressuscité et en ascension de Vignon et l'élévation de saint Louis par Vouet, etc. On peut ainsi imaginer que ces tableaux ne permettaient pas seulement une mise en relation plus adéquate entre certains moments clés de l'année liturgique et l'iconographie du retable, mais qu'ils pouvaient également offrir aux dévots l'occasion d'engager, et de varier, sur de nouveaux sujets, leur exercices méditatifs.

Quoi qu'il en soit, on constate bien que pour une grande partie des traités d'oraisons et des recueils de méditations de l'époque moderne, la sphère privée de la méditation ne s'oppose pas à la sphère publique du rituel eucharistique mais, bien au contraire, est censée y trouver son ultime accomplissement. C'est le cas des *Tableaux sacrez* de Richeome, traité de méditation qui prépare et culmine dans cette expérience sacramentelle, des *Devots elancemens* de Rambervillers qui retrace l'itinéraire d'un pécheur du « regret » de son péché jusqu'à la communion, tandis que des ouvrages comme ceux de Gaspard Loarte ou d'Amable Bonnefons sont liés à une période de la vie liturgique, le carême, qui aboutissait, là encore, au partage eucharistique. Ces traités sont ainsi conçus bien souvent comme des moyens de préparation, individuelle, à cette autre pratique spirituelle, publique, qu'est la messe. Par-là, il s'agissait de bien inscrire ces exercices dans la vie collective et rituelle de l'Église et pas seulement, c'est ce que l'on pouvait craindre alors des égarements mystiques, dans une pratique exclusivement singulière qui serait le face à face immédiat du fidèle et de Dieu.

Or c'est précisément à ce projet d'une articulation étroite des pratiques individuelles de l'oraison et de la célébration culturelle publique – et par là aussi de l'oraison et de la peinture monumentale –, que répond une série d'ouvrages illustrés qui paraissent en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle puis tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles, sous le titre générique de « Tableaux de la croix ». De petits formats, ces livres associaient gravures et textes d'oraison plus ou moins développés, et servaient aux fidèles à suivre le déroulement de la célébration eucharistique tout en leur proposant des pratiques spirituelles en rapport avec la messe. L'intérêt de ces ouvrages est qu'ils présentent justement l'espace ecclésial, et en particulier l'autel surmonté d'un retable où, c'est là un point essentiel, se succèdent plusieurs scènes de la Passion du Christ. Ces scènes, tout comme, faut-il supposer, celles effectivement présentes sur les retables des églises, sont explicitement données comme des objets propres à un mode particulier de méditation du fidèle *lors même* de la célébration eucharistique, sous une forme délibérément simplifiée mais qui relève bien de la pratique méditative.

UNE NOUVELLE PRATIQUE SPIRITUELLE

■ Le premier éditeur voire « l'inventeur », en France tout au moins³, de ce type d'ouvrages, F. (François) Mazot, présente en 1651 ce type de publication comme « Un recueil de *Méditations devotes* sur les Mystères de la Passion *applicquées* au Saint Sacrifice de la Messe, *ensemble des Oraisons* adressées aux Saints et aux Saintes que l'Église invoque dans les Litanies⁴ ». Ce n'est pas vraiment un « livre illustré », forme qui nous est plus familière, dans le sens où les gravures, dues en particulier à un certain J. (Jean?) Collin (ou Colin), ne sont pas placées en regard d'un texte qui serait privilégié. La formule est plus subtile, images, inscriptions et textes étant étroitement entrelacés dans un même espace étendu sur deux pages. Cette disposition apparaît par exemple dans la gravure

représentant le début de l'office (*ill. 31*). L'illustration de la page de gauche est divisée en deux niveaux. En bas le prêtre se rend à l'autel pour célébrer la messe, accompagné de deux assistants et d'un ange (on sait que les anges sont censés assister à l'office), allumant un cierge sur l'autel. Il ne s'agit pas d'une messe solennelle, celle des dimanches et des fêtes religieuses, mais d'une messe basse (ou « privée ») qui se déroule à un autel secondaire, le prêtre étant face à lui, et donc tournant le dos aux spectateurs, selon l'usage d'alors. L'autel, sans tabernacle, est fermé de courtines, il comporte un retable (sans tableau apparent), le crucifix central dont la présence est obligatoire, les chandeliers disposés sur les extrémités de l'autel, et un coussin destiné à recevoir l'Évangile. Au-dessus du prêtre, dans une nuée, apparaissent le Christ et les apôtres se rendant au Jardin des Oliviers. Cette image est bordée de deux inscriptions. En haut, *Accessus ad Altare*, « titre » générique de la gravure qui renvoie à l'*Ordo Missae* et plus précisément au moment où le prêtre, qui vient de sortir de la sacristie, se « présente à l'Autel » avant de faire le signe de la croix et de prononcer le psaume *Intrabo ad altare Dei* (2^e gravure), puis le *Confiteor* (3^e gravure). En bas, sur une surface « hors image » divisée en deux parties, sont disposées des descriptions qui se rapportent aux deux niveaux superposés de l'image: « Le prestre s'approche de l'Autel », et « Jésus-Christ s'en va au Jardin d'Olivet (*sic*) ». Cette dernière scène, je l'ai souligné, est une scène exemplaire et inaugurale pour la pratique méditative du dévot et elle apparaît ici également comme la scène première et fondatrice de la célébration eucharistique, articulant ainsi étroitement les deux actions. Sur la page de droite, deux saints (la Vierge et « saint Gabriel »), sont représentés comme des statues sur des socles sous lesquels se trouvent encore des inscriptions, deux prières qui leur sont adressées. Ces statues encadrent une « oraison », en latin et en français, qui

Ill. 31
François Mazot,
Tableau de la
croix représenté
dans les
ceremonies de
la Ste. Messe...,
Paris, F. Mazot,
1651, pl. 1:
« Accessus ad
Altare ».



ne se rapporte pas aux saints et à la scène qu'ils évoquent (l'Annonciation), mais à la scène du Jardin des Oliviers représentée sur l'autre page : « Mon Seigneur Jesus-Christ, qui en l'heure de vostre mort, avés voulu vous abandonner a la crainte et à la tristesse; je vous consacre tous les ennuis et desplaisirs de ma vie, unissés les à vos souffrances, affin que par les merites de vostre sang, elles me soient salutaires et profitables. Amen. »

Ce « texte-image » articule ainsi plusieurs ensembles différents : il renvoie au missel, à la messe elle-même en tant qu'événement spectaculaire mis en image, et à une scène de la Passion également représentée. Messe et Passion sont directement associées : le prêtre se rendant à l'autel rejoue ou « imite » le Christ se rendant au jardin des Oliviers, tout comme le sacrifice eucharistique réitère celui du Christ sur la croix. Cette œuvre, et je reviendrai plus loin sur ces questions, a donc un statut très particulier : elle est à la fois un livre qui synthétise et apporte à son spectateur-lecteur un certain nombre d'informations sur la messe (sa chronologie, ses acteurs et son rapport à la Passion), elle est surtout une forme de protocole de lecture, un « mode d'emploi », qui permet au spectateur-lecteur-fidèle de se situer lors de la messe, de comprendre son déroulement, de s'y associer personnellement en produisant lui-même un acte bien précis. Cet acte, dans le cas de F. Mazot, consiste d'une part dans la récitation de la courte prière indiquée en langue vulgaire (qui devient un « entretien » plus développé dans les ouvrages postérieurs), d'autre part dans celle des « litanies » proposées en latin qui s'adressent essentiellement aux saints, apparemment distribués selon l'ordre de la litanie de saints, dans la suite des gravures. Ces dernières, relativement indépendantes de la messe et liées avant tout au culte des saints, disparaîtront dans les nouvelles versions des *Tableaux de la Croix* qui seront par la suite édités⁵.

LES « TABLEAUX DE LA CROIX » : ENTRE MÉDITATIONS ET EXPLICATIONS DE LA MESSE

■ L'ouvrage de F. Mazot associe de façon originale deux traditions bien établies. La première, évoquée dans les chapitres précédents, est celle des méditations sur les mystères de la Passion du Christ, illustrée par toute une série d'ouvrages : des bien connues *Meditationes vitae Christi* du pseudo-Bonaventure aux non moins fameux *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola en passant par les œuvres analogues de Ludolphe le Chartreux, Vincent Ferrier, Thomas à Kempis, et tous les œuvres qui paraissent aux XVI^e et XVII^e siècles. Nous avons vu que ces textes divisent généralement la vie du Christ en une série de « mystères » (l'Annonciation, la Nativité, etc.), eux-mêmes découpés en « préludes » et en « points », enrichis (*dilatate*) de détails visuels propres à faciliter la méditation, et suscitant « considérations », « colloques », « entretiens », « demandes » et autres « affections » et « résolutions ». Les « sujets » proposés dans ces traités sont, pour l'essentiel, identiques à ceux de la méditation qui se déroule pendant la messe, les gravures qui les illustrent sont proches des images que nous retrouvons dans les planches gravées des *Tableaux de la croix*, et des méditations analogues, réduites ici à une oraison élémentaire, sont également proposées dans les textes qui les accompagnent.

À la différence cependant des traités d'oraison, la « méditation » proposée dans les *Tableaux de la croix* se déroule *pendant* la cérémonie collective de la messe à laquelle elle *s'articule* précisément, mais elle n'est plus un exercice individuel et indépendant qui se fait normalement dans la solitude de l'oratoire ou durant le temps réservé de la retraite spirituelle. Ce type de méthode à la fois abrégé et adapté à la célébration eucharistique, est à rapprocher plus précisément d'un ensemble d'ouvrages de prières et de brèves méditations dont le petit format autorisait la lecture lors même de la messe. Ces livres correspondent au modèle des « exercices de piété pendant la messe », tel celui édité par Antoine Godeau (1646) qui suit le déroulement de l'office et donne à chaque étape une prière plus ou moins développée, sans commentaire⁶. Le fidèle est associé et participe à

l'office, mais sans que son attention soit directe et continue. Ce sont plutôt deux activités qui se déroulent *parallèlement*, qui portent sur des sujets équivalents et visent un même but, mais qui restent *distinctes* l'une de l'autre. On trouverait encore de semblables exemples dans les *Méditations sur les Epîtres qui se lisent en l'Eglise* (1652) du minime Simon Martin, ou bien dans son *Exercice de la Sainte Messe* (1664) où le fidèle conserve une grande indépendance par rapport au prêtre auquel il ne s'associe que lors de la lecture de l'Évangile (« On écoutera avec un grand respect les sacrées paroles du Verbe de Dieu⁷ »), lors de l'Élévation (« alors on redoublera ses ferveurs⁸ »), et durant la préparation à la communion où le fidèle est censé prononcer les mêmes prières que le prêtre⁹. À la fin du siècle, ces ouvrages subsistent encore, témoignant du succès continu de cette forme de participation relativement indépendante de la messe. Un exemple en serait l'ouvrage plusieurs fois réédité de Paul Pellison-Fontanier¹⁰ (1696, 1^{re} édition 1677), où les prières sont relativement indépendantes de celles du prêtre ou, au mieux, les paraphrasent.

La seconde tradition, d'origine carolingienne, est celle des *Expositiones Missae* expliquant d'abord au clergé puis aux fidèles les rites de la célébration eucharistique¹¹. Cette tradition prend une grande importance aux XVI^e et XVII^e siècles où paraît toute une série de textes « explicatifs » des cérémonies de l'Église et plus particulièrement de la messe, parfois accompagnés de traductions partielles ou complètes du missel nouvellement réformé et unifié depuis 1570¹². À cette catégorie d'ouvrages appartiennent par exemple les *Explications des Cérémonies et des Offices de l'Eglise* (1654) d'Épiphane Frenicle, le texte du Sieur Du Moulin (1667, 2^e édition) demandé par l'Assemblée du Clergé de 1645, ou celui d'Arnaud Peyronnet (1667) qui concerne les heures canonicales, ou bien encore la traduction française du traité de Giovanni Bona (1672). Parmi les ouvrages plus spécialement destinés aux fidèles et associant traductions partielles, paraphrases, commentaires où est donné le « sens » des paroles prononcées et des actes effectués, l'un des plus célèbres est celui de l'archevêque de Rouen, François de Harlay, édité à plusieurs reprises à partir de 1640. Mais il faut signaler encore les conseils prodigués aux fidèles par François de Sales ou les jésuites Alphonse Rodriguez et Jean Suffren, les commentaires que Joseph de Voisin apporte à sa traduction du Missel (1660), ou les traités sur la messe de Claude Bazot (1646), d'A. Le Voirier (1648?, 1702), de Jean-Jacques Olier également (1656), de Pierre Floriot (1679), de Nicolas Le Tourneux (1680, 1685) ou encore, plus tardivement, la somme monumentale qu'est l'*Explication des cérémonies de la messe* de l'oratorien Pierre Lebrun (1716-1726). Ces textes constituent une réponse éditoriale aux souhaits du Concile de Trente qui maintenait le latin comme langue des offices et répugnait à leurs traductions, mais exigeait des clercs, dans sa 22^e session, qu'ils expliquent, et c'était notamment le rôle du prône, des sermons et de la prédication, « quelque point des choses qui se lisent en la messe, & nommément quelqu'un des Mysteres qui se passent en cet admirable sacrifice » (chap. 22¹³). Plus largement, ces textes relèvent d'une tendance de la réforme catholique qui était favorable, malgré d'importantes résistances de Rome et de la hiérarchie catholique du XVII^e siècle, à un idéal de participation collective et active à la messe. Spectateurs-fidèles et clergé sont tenus de se rapprocher *spirituellement*, par la compréhension et la participation aux célébrations, mais aussi *matériellement*, grâce à l'adoption progressive d'un modèle de sanctuaire dépourvu de jubé et ouvert sur un maître-autel monumental, situation qui était celle des jésuites de Paris. Les deux aspects – architecturaux et anthropologiques – sont à l'évidence liés. On peut d'ailleurs prétendre, avec l'historien Bernard Chédozeau, que le latin joue pour le langage le rôle qu'a le jubé dans le domaine spatial. La présence persistante du jubé dans le lieu du culte, présence dissimulant en grande partie, de façon paradoxale, les nouveaux autels et leurs retables, vaut comme obstacle, séparation, « seuil » à dépasser pour atteindre au saint des saints qu'est le sanctuaire¹⁴.

Les *Tableaux de la Croix* relèvent de ce type de littérature explicative même si « l'explication » est ici bien limitée puisque réduite essentiellement à l'identification et à la mise en rapport d'un moment de la messe et d'un épisode de la Passion. Ce mode d'assistance à l'office n'est alors que l'un des nombreux modes de participation des fidèles que présentent certains des traités¹⁵. Pour le pragmatique jésuite Jean Suffren, ce ne sont pas moins de sept « manières d'entendre la messe » qui étaient proposées aux choix et surtout aux diverses capacités des fidèles¹⁶. Pour les « plus rudes incapables de Meditation », Suffren conseillait de venir avec « l'intention habituelle », de se « mettre en présence de Dieu », de faire acte de contrition en se frappant la poitrine et de dire le *Confiteor* avec le Prêtre. La messe devait ensuite se passer en prières diverses (oraisons vocales, chapelet, ou litanies des saints ou de la Vierge que nous retrouvons ici), le fidèle étant seulement tenu de « s'arrêter un peu à l'Elevation » du corps et du sang du Christ pour l'adorer, le remercier ou lui demander pardon. Une seconde méthode résidait dans l'utilisation du temps de l'office pour se livrer à « quelque meditation ou consideration, ou autre exercice interieur ». Les autres possibilités étaient de « s'occuper à faire une courte mais devote reveuë, de toute la vie de Jesus-Christ », de faire réflexion sur tous les mystères de la Passion et de « rapporter à la memoire d'icelle, les habits sacerdotaux, & tout ce que le Prestre dit ou fit à la Messe », ou de consacrer chaque jour sa méditation à un seul des mystères de la Passion. Le fidèle pouvait encore se « joindre, ou [...] conformer » à ce que le prêtre dit ou fait, ou bien suivre une dernière méthode, « plus facile, & [...] aisément practiquée de tous », qui est en fait une méthode empruntant aux diverses pratiques antérieures.

L'usage qui est celui des *Tableaux de la croix* constitue un compromis entre des modes d'assistance traditionnels presque totalement indépendants du déroulement effectif de la messe qu'évoquait essentiellement Suffren, et un modèle participatif, qui s'affirme alors et qui est l'avant-dernier de Suffren. Le spectateur-fidèle est censé comprendre ce qui se déroule à l'autel¹⁷, être « attentif à ce qui se fait en ce mystere » et s'attacher à « suivre tant qu'on peut le Prestre en considerant ce qu'il fait; & conformant nostre interieur à ce qui se dit & pratique en ce Sacrifice¹⁸ ». Les *Tableaux de la croix* correspondent plus précisément à la méthode, conseillée par Suffren, Rodríguez ou François de Sales, qui est celle de « s'occuper à faire une courte mais devote reveuë, de toute la vie de Jesus-Christ » (Suffren), la messe étant conçue comme une « ressouvenance » de la Passion du Christ (*memoria passionis*) afin d'en tirer « des actes d'amour, & des fermes propos de servir parfaitement Dieu¹⁹ » (Rodríguez). Dans le cas des *Tableaux de la croix*, seuls sont retenus les épisodes de la Passion, conformément à certaines méthodes, comme celle du jésuite François Coster à la fin du XVI^e siècle, qui débutaient également au Jardin des Oliviers, la prière du Christ étant donnée comme un modèle à la propre entrée en oraison du fidèle²⁰. Certaines méthodes ou certaines explications, et par exemple celles de Jean-Jacques Olier ou de Pierre Floriot, établissaient cependant un rapprochement avec *l'ensemble* de la vie du Sauveur dont la messe était comme un « Tableau raccourci » (Floriot), les scènes de la Passion ne correspondant qu'à la partie principale (le Canon) de la célébration, sans que ces différents traités s'attardent d'ailleurs sur les détails de ce parallèle²¹. Cette alternative entre « Tableau raccourci » intégral ou partiel de la Vie du Christ est sans doute perceptible dans les *Tableaux de la croix* de F. Mazot qui débute au Jardin des Oliviers mais qui fait aussi allusion, dans la première des illustrations de la partie droite, à la scène première de l'Annonciation et au mystère de l'Incarnation.

Un tel parallèle, quelle que soit son étendue, était justifié par les propres paroles du Christ lors de la Cène – « Faites ceci en mémoire de moi » –, qui permettaient de concevoir les rites liturgiques comme autant de signes symboliques exprimant, remémorant

et commémorant, en son sens historique et mystique, la vie et l'œuvre salvatrice du Christ : en d'autres termes, le temps *présent* de la messe est l'occasion de rappeler une narration *antérieure* et, plus encore, de la *réactualiser*. Cette conception de la liturgie, d'origine orientale, est présente en Occident dès au moins le *Liber officialis* d'Amalarius de Metz (*Amalarius*) au IX^e siècle qui applique systématiquement une lecture allégorique aux particularités liturgiques²². Elle est reprise au XVI^e siècle par le réformateur Flacius Illyricus (*Missa illyrica*, 1556), et adoptée implicitement par le Concile de Trente lorsqu'il rappelle la quasi-identité du sacrifice non sanglant de la messe et du sacrifice sanglant de la croix, les « signes sensibles » de l'une permettant de se remémorer l'autre et surtout, et nous retrouvons ici la première tradition, de « s'élever » à « la contemplation des grandes choses qui sont cachées dans ce sacrifice²³ ».

REPRISES ET DÉVELOPPEMENTS D'UN « GENRE »

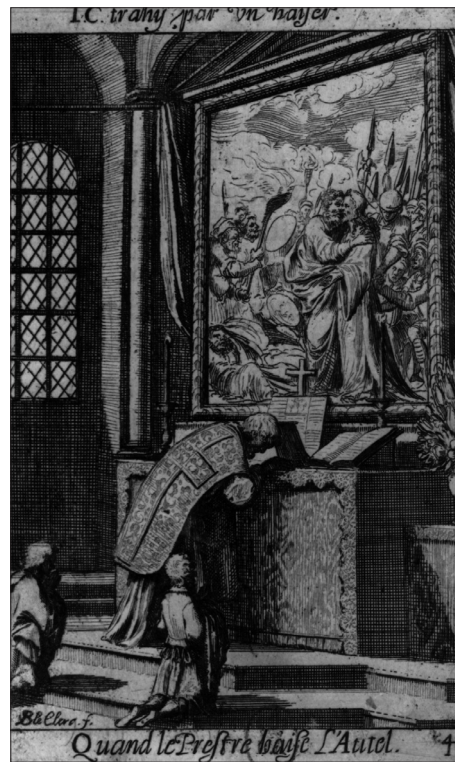
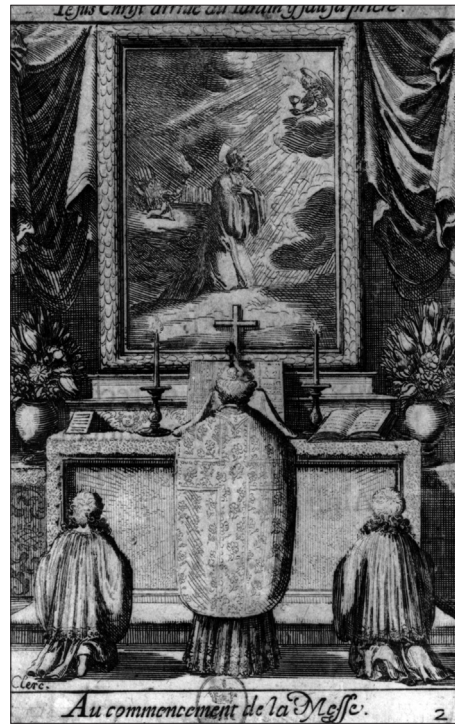
■ Deux des plus éminents et prolifiques graveurs du XVII^e siècle, Sébastien Le Clerc, dans ses *Tableaux ou sont représentées la passion de NS Jesus Christ et les actions du Prestre a la S. Messe, Avec des prières correspondantes aux Tableaux*, et Pierre Le Pautre, dans son *Explication des ceremonies de la Messe*, reprennent et développent la formule de François Mazot et de son graveur Jean Collin. Le Clerc, proche des jésuites²⁴, a réalisé trois versions successives, plusieurs fois rééditées, de ce type d'ouvrages en 1657, 1661 (*ill. 32*), et 1680²⁵. Éditées initialement à Metz sous le nom d'un certain « L. Mengin Prestre », ces « Tableaux » seront copiés à plusieurs reprises en particulier par B. Picart en 1723 ou par Pierre Landry à la fin du XVII^e siècle (Paris, François Jouanne, s. d.), graveur et éditeur que nous retrouverons dans le chapitre suivant²⁶. Les trois versions de Le Clerc, dont il faudrait étudier de plus près les variations significatives et les différents états, reprennent les mêmes 35 scènes de la messe associées aux mêmes épisodes de la Passion du Christ déjà présentés par l'édition de Mazot. Le Pautre, quant à lui, s'inspire très directement de Le Clerc (*ill. 33*) mais ajoute une gravure supplémentaire montrant l'autel sans le prêtre entouré de quelques spectateurs. Cette gravure, la seule qui représente les fidèles et qui était destinée sans doute aussi à faciliter l'identification des lecteurs, correspond au temps de la préparation à la messe qui précède l'arrivée du prêtre, temps durant lequel le fidèle est censé notamment prononcer une prière que donnaient, mais sans l'illustrer, les premières pages de l'ouvrage de Le Clerc²⁷.

L'ouvrage de Sébastien Le Clerc a été décrit en 1715 par le biographe de l'artiste, l'abbé Pierre Le Lorrain de Vallemont, dans son importante *Eloge de Mr Le Clerc* :

Il y a dans ce petit Livre un parallèle de chaque action du Prêtre, avec chaque moment de la Passion du Sauveur. Ce parallèle est si juste que l'on voit dans la suite de la Messe exactement toute la suite de la Passion, avec des rapports si naturels, qu'on ne sauroit rien voir de mieux digéré, & de mieux entendu. On commence par considérer Jesus-Christ au Jardin des Oliviers, chargé des péchés du Genre humain, qu'il va expier par sa mort. En ce premier état du Seigneur Jesus est comparé à la situation du Prêtre au bas de l'Autel, où il confesse ses péchés, les déteste, & implore la miséricorde de Dieu. Toute le reste de la Passion, & de la Messe suivent de la même sorte.

J'estime que ce petit ouvrage est excellent, pour fixer l'imagination du fidèle, qui veut entendre la Messe, selon l'esprit de l'Église. Or cet esprit est de ne point perdre de vûe la Passion du Sauveur dans la célébration de la divine Eucharistie. [...]

En effet, la Sainte Messe est une immolation non sanglante du même Jesus-Christ, qui s'est offert une fois d'une manière sanglante sur la Croix. Ainsi la plus importante, & la plus régulière dévotion, avec laquelle on puisse assister à la Messe, qui est la mémoire, & la continuation du Sacrifice de la Croix, c'est de se souvenir, à chaque



Ill. 32a-b-c-d - Sébastien Leclerc, Tableaux ou sont representees la passion de NS Jesus Christ..., Metz, 1661, BN, Est. Ed. 59, fig. 1 à 4 (cliché BN, MfA 340).

action du Prêtre, du moment de la Passion, qui y a du rapport, & de célébrer la mort du Sauveur. C'est à quoi ce petit Livre peut excellemment servir. Et d'autant plus que M. le Clerc a joint à chaque Estampe une Priere belle, interessante, & qui répond parfaitement bien à l'action du Prêtre, au moment de la Passion, & à l'esprit de l'Église. Je ne connois point l'Auteur de ces Prieres; mais je puis assurer que c'étoit un Théologien, qui avoit une juste & haute idée du Saint Sacrifice de la Messe [...] il seroit à souhaiter, que ce petit ouvrage, qui peut être aisément lû, dans la suite d'un basse Messe, fût plus commun, & connu des Fidèles²⁸.

Ces idées étaient déjà présentes dans l'*Avertissement* de la publication de Le Clerc, qui indiquait que :

nous ne pouvons mieux nous conformer aux saintes intentions de Jesus-Christ [qui deviennent « l'esprit de l'Église » pour Vallemont] lorsque nous assistons à la célébration de cette sainte offrande, que nous appellons la sainte Messe, qu'en nous entretenant pendant icelle de sa mort & de sa passion, & faisant une memoire particuliere de ce qu'il a enduré pour notre salut.

La fonction « explicative » reste ici minorée – les gravures permettant juste au fidèle de se situer par rapport au déroulement liturgique –, au profit de la fonction « spirituelle » qui est dédoublée. Il s'agit, d'une part, et à l'occasion de chacune des principales actions représentées du prêtre, de « se souvenir », de faire « une memoire particuliere », de « fixer l'imagination du fidèle » – et c'est la fonction des scènes gravées de la Passion. D'autre part, il s'agit de « s'entretenir », – et c'est la fonction de la « Prière » ou de l'oraison jointe à la gravure, fonction que précise l'*Avertissement* :

& l'on y a joint des affections devotes conformes aux choses qui y sont représentées: afin que les fidèles assistans à ce saint mystere comme au memorial parfait des souffrances de leur Sauveur, n'en renouvellent pas seulement le souvenir en leur esprit, mais qu'ils forment ainsi dans leurs cœurs des sentimens de pieté conformes à la sainteté de ce sacrifice²⁹.

Si l'on examine plus en détail les gravures, on constate que le déroulement chronologique est scrupuleusement respecté dans les ouvrages de Le Clerc comme de Le Pautre et identique à celui de F. Mazot. Comme dans ce dernier ouvrage encore, une certaine cohésion spatiale et par là narrative est assurée par la relative identité générique des objets, des personnages, mais aussi des modes de compositions. En revanche, la stricte unité de lieu est contredite par l'extrême variété des autels dont changent les retables et l'environnement architectural, mais aussi par le changement de la personne même du prêtre vêtu d'ornemens différents : ces variations obligent ainsi à une sorte de « réactualisation » continue de la célébration eucharistique en chacun de ses moments clés. C'est sans doute là, avec la diversité des angles de « prise de vue », un souci d'enrichissement « artistique » (la *varietas* des rhéteurs) garant d'une sollicitation continue de l'intérêt du spectateur, mais peut-être aussi une invitation pour le lecteur à suivre, par la multiplication des indications spatio-temporelles, chaque épisode de la messe en autant d'églises qu'il y a de scènes représentées. L'exercice de la messe serait présenté à la fois dans sa singularité et, comme y insistent certaines *Explications*, dans l'universalité et l'unité de sa célébration³⁰.



Ill. 33
Pierre Le Pautre,
Tableaux de la
croix, Paris, BN,
Est., Ed. 43 in
fol. (cliché BN,
E 010246).

Les textes descriptifs de l'action du prêtre et de la scène de la Passion en rapport sont mieux distingués que dans la version de F. Mazot, en étant disposés au bas et au sommet de la gravure, et à plus grande proximité de l'image à laquelle ils se réfèrent : ce sont ces textes qui font passer ces représentations du statut de peintures « muettes » à celui de « tableaux *parlants* », titre de l'édition de 1657 qui sera modifié par la suite³¹. Surtout, c'est le tableau même du retable, généralement vide ou indistinct dans les gravures précédentes, qui est utilisé pour placer la scène de la Passion. Dans ce qui relève d'un effet d'*emboîtement* ou d'*enchâssement* d'un récit dans un autre et d'une forme de *mise en abîme*, l'effet d'intégration, voire de confusion entre les deux registres, est poussé à son comble. L'espace central du retable, déjà occupé dans la réalité par une image ou parfois par plusieurs comme dans le cas des jésuites de Saint-Louis, est le lieu où le fidèle est invité lors de la messe à imaginer les épisodes successifs de la Passion du Christ, mis en parallèle avec le déroulement des différentes étapes du sacrifice eucharistique.

On peut également relever une variation délibérée des points de vues, *latéraux* ou *centrés*, et c'est une innovation de Le Clerc par rapport à F. Mazot, ou bien encore *proches* ou *lointains* dans deux cas là aussi inédits par rapport à Mazot. Ces points de vues correspondent à la position, déjà rencontrée dans les recueils illustrés de méditation, que l'on pourrait qualifier d'*homodiégétique* du narrateur (le graveur), qui paraît être l'un des protagonistes, une sorte de spectateur interne de la narration, et ce sont ces points de vue qu'est censé adopter et occuper à son tour le lecteur-spectateur. Le Pautre, avec la première de ces gravures, distinguait cependant un point de vue en premier lieu *extérieur* du graveur (*hétérodiégétique*) qui se tenait à distance et intégrait dans sa perception la représentation des fidèles, puis dans un second temps ce point de vue qui devenait *homodiégétique* où la perspective adoptée, proche et centrée sur le prêtre, paraissait devenir celle des fidèles comme dans les versions de Le Clerc ou de Mazot.

Dans la seconde des versions de Le Clerc domine une très grande majorité de points de vue décentrés (26 gravures contre neuf points de vue centrés), qui permettent de bien distinguer les gestes du prêtre et les objets présents sur l'autel, ainsi qu'une parfaite égalité entre les points de vue droits ou gauches (treize gravures pour chacune des deux situations). L'adaptation des angles et des distances (une forme de « focalisation interne variable »), est destinée à faciliter la perception des différents actes du prêtre à l'autel par le fidèle, tout en créant une série de rythmes alternés qui animent là encore la continuité narrative.

Surtout, l'alternance ou la continuité des points de vue retenus créent une série de *mini séquences* individualisant et mettant en évidence tel ou tel cycle jugé cohérent ou tel ou tel moment jugé important. Au sein des trois grandes sections alors généralement distinguées dans la messe (Préparation, Oblation, Communion³²), l'organisation générale des tableaux de la croix tend à privilégier la première partie à laquelle sont consacrées 17 gravures (de l'entrée du prêtre à la Préface), tandis que huit gravures concernent la partie centrale (du Canon au Pater après la consécration), et dix gravures portent sur la dernière partie de la messe jusqu'au renvoi des fidèles. À l'intérieur de cette structure générale, certaines séquences particulières sont mises en relief. L'une des séquences privilégiée est celle qui correspond, après le baiser de l'autel et à partir du déplacement vers le côté de l'Épître (1^{re} gravure), aux cinq points de vue centrés qui intègrent, comme en une seule séquence aboutissant à l'Épître, l'*Introït* (et le Psaume au propre du jour) auquel est consacrée la seconde gravure, le *Kyrie* (3^e gravure), la prière qu'adresse le prêtre au fidèle (*Dominis vobiscum*) à laquelle doivent répondre les fidèles (4^e gravure), la collecte (mais qui n'est pas illustrée), et enfin la lecture de l'Épître (5^e gravure). Cette intégration ne recoupe en revanche qu'imparfaitement une séquence équivalente de la

Passion du Christ puisque si le début de la séquence correspond à l'arrestation du Christ et à sa présentation successive à « Hanne » (le « beau père de Caïphe »), Caïphe (le grand prêtre), et Pilate (préfet romain de Judée), elle n'intègre pas les présentations devant Hérode (tétrarque de Galilée) et le retour vers Pilate qui sont rejetés dans les deux images suivantes. L'élévation de l'hostie et du calice, moment culminant de l'office lorsque, après la consécration, le prêtre rend manifeste à tous la présence effective du corps et du sang du Christ sous les deux espèces, est doublement privilégiée, à la fois par un point de vue central (mais il fait relever ici l'inutilité d'un point de vue latéral dans l'exhibition de l'hostie et du calice) et par ce qui constitue le seul point de vue éloigné³³.

Une autre opération remarquable est l'éliision (l'ellipse) ou au contraire la multiplication des scènes des différentes parties de l'office (l'expansion ou « amplification » en rhétorique), créant là encore des effets de mise en relief, cette fois par ce qui est analogue à une sorte de *ralentissement* ou *d'accélération* de la narration. On peut relever un suivi très précis des premiers moments de la messe (quatre gravures) comme d'ailleurs des derniers (quatre gravures également), mais on relève aussi la suppression, nous l'avons vu, de la Collecte, puis, après l'Épître, du Graduel, du Trait et de la Séquence. De même, après l'Évangile, disparaît le baiser au Livre et le Credo, alors que les gravures insistent sur les différents moments de l'Offertoire (découverte du calice, oblation de l'hostie, recouvrement du Calice, lavement des mains). Le moment où le prêtre se tourne et s'incline vers l'autel pour s'adresser à la Trinité, et la Secrète (avant la Préface), sont également supprimés. De même, après que le prêtre a couvert de ses mains l'hostie et le calice et fait les signes de croix, les gravures présentent l'une à la suite de l'autre l'élévation de l'hostie et celle du calice, supprimant la double consécration et l'adoration qui les précèdent. Toutes ces opérations contribuent à faire des Tableaux de la croix d'authentiques reconstructions, riches notamment d'effets sémantiques, du déroulement liturgique.

DES IMAGES PRESCRIPTIVES

■ Le statut de ces images se révèle ainsi particulièrement original et cela pour plusieurs raisons :

1 – Nous avons affaire ici non à une image unique et exemplaire, comme s'y attache en général l'histoire de l'art, mais à une *série* d'images, à un *cycle articulé*, qui implique des modes d'usage particuliers de la part des fidèles, mais aussi, de notre point de vue, un mode d'analyse spécifique : l'examen, syntaxique, narratif et pragmatique, de cette association d'unités, ce que l'on peut désigner comme des *séquences*, à la fois *narratives*, *descriptives*, *explicatives* et *dialogales* (si l'on prend en compte les images, les inscriptions et le texte de la page de droite), séquences choisies et articulées selon certaines modalités et renvoyant à un *récit* qui est celui de la Passion et à un *événement* qui est celui de la messe.

2 – Il s'agit d'étudier non pas une ou même plusieurs images, mais un assemblage, un « montage », de plusieurs types d'images et de textes où jouent toute une série de relations de nature différente : l'*intertextualité*, en tant que relation de co-présence entre plusieurs textes cités ou auxquels il est fait allusion (les Évangiles, l'Ancien Testament, etc.) ; la *paratextualité*, du fait de la relation du texte (de l'image) principal(e) avec les commentaires (*péritexte*) qui l'environnent (page de droite) et avec les divers titres et inscriptions (*épitexte*) (textes de la page de gauche) ; l'*hypertextualité*, du fait de la relation entre « texte » principal et texte antérieur (la Passion) dans un rapport non explicatif mais d'imitation ou de transformation.

3 – La *situation et le contexte d'énonciation* de ces images sont tout à fait inédits, puisque à l'opposé de la plupart des images qui représentent généralement un objet (ou un événement) *en son absence* et se *substituent* à lui (c'est la représentation-substitution, ce

qui est considéré bien souvent depuis Alberti comme la raison d'être même de la peinture), les gravures des *Tableaux de la Croix* représentent leur objet *en sa présence*, le redoublant en se *superposant* à lui. L'objet (l'événement) est deux fois présent, présent et représenté par la gravure, ou, en d'autres termes, le temps de la *narration* (ce qui est montré dans les gravures) coïncide avec le temps de *l'événement* (ce qui est représenté : la messe).

4 – Visibles, « extérieures », les cérémonies instituées par l'Église occupent une fonction *analogue et parallèle* à celle des images : elles permettent de mémoriser l'histoire et les mystères chrétiens, et elles sont conçues comme des « signes », disait déjà saint Augustin, des « figures » qui servent à l'instruction des hommes. Les gravures sont donc la représentation de ce qui est déjà, en soi, une première représentation élaborée (la célébration eucharistique) et elles relèvent à ce titre, du point de vue sémiotique ou *métalinguistique*, de signes iconiques redoublant ou désignant et réorganisant, en un « énoncé » complexe, ce qui est déjà un premier agencement de signes hétérogènes.

5 – Enfin, ces images, en tant que « mode d'emploi » ou « protocole de lecture », n'en restent pas à des fonctions *référentielles ou dénotatives* (représenter un objet de la réalité extra-linguistique et le situer dans ses coordonnées spatio-temporelles), *connotatives* (induire un ensemble de significations) ou même *métalinguistiques* (un énoncé associant un ensemble de signes « simples » ou « complexes³⁴ »). Elles privilégient en effet des fonctions qui sont, en premier lieu, d'ordre dit *phatique*, puisqu'il s'agit essentiellement d'établir et de maintenir un *contact*, mais qui est d'ailleurs moins un contact entre locuteur et destinataire qu'entre fidèle, prêtre et Christ³⁵. Ce sont, en second lieu, des fonctions sur lesquelles nous avons insisté dans les chapitres précédents et que l'on dira *prescriptives* (impératives, injonctives, « conatives »), qui visent essentiellement à induire un *comportement* chez le fidèle. En ce dernier sens, les gravures des *Tableaux de la croix* relèvent sans doute de ce que l'on pourrait désigner, en reprenant la terminologie de J. L. Austin, comme des images « performatives » qui à la fois *décrivent* une action (la messe) à un locuteur-spectateur (c'est leur fonction « constative »), *réalisent* partiellement cette action lors de l'énonciation même de la situation (c'est la notion d'acte « illocutoire » qui prend sa valeur extrême lors de la consécration), et, au-delà et essentiellement, en tant qu'actes dits « perlocutoires », *induisent* un certain nombre de conséquences et ici plus précisément un certain nombre *d'actes, de pensées, de croyances* chez les fidèles conçus comme *destinataires*.

Cette prescription est en réalité double. Elle est d'une part, comme dans tout texte, une prescription de *lecture* qui est censée susciter la « coopération » textuelle du lecteur : regarder l'image, en adopter les points de vue variables, les mettre en rapport avec le déroulement actuel de l'office et avec l'histoire de la Passion, lire les inscriptions, prononcer la prière, développer l'entretien en s'appropriant là aussi la place du narrateur, etc. Elle est d'autre part, et dans un second temps, une prescription en matière de participation à l'office. La participation à la messe, pour peu qu'elle soit associée à la lecture, avant, pendant ou après l'office, de toute cette para-littérature spécialisée, génère en effet au moins quatre attitudes que nous pouvons ici distinguer et sur lesquelles je voudrais plus longuement insister : elle détermine l'adoption de postures et d'une gestuelle où sont profondément impliqués et l'esprit et le corps du spectateur-fidèle ; elle suscite des paroles (les prières prononcées) ; elle évoque des images (intérieures, complémentaires des images « artistiques » de l'autel) ; elle engage enfin la constitution d'un savoir religieux.

DES CORPS

La célébration eucharistique, en tant que rituel fondé sur la « prescription³⁶ », vise tout d'abord à *inscrire et fonder dans les corps*, et plus généralement dans le sensible et le

matériel, la piété et la dévotion chrétienne. Dans cette implication des corps, essentielle nous l'avons vu pour toutes les formes de l'oraison, est attendu l'un des effets de ces cérémonies déjà remarqué par saint Augustin qui notait que par quelque « merveille », ces postures et ces « mouvements du corps » affectaient profondément le cœur des fidèles et « excitaient » l'amour, la charité et d'autres affections intérieures utiles à la dévotion³⁷. Les mouvements du corps affectent ceux de l'âme et, réciproquement, ceux-ci sont tenus de se traduire en inscriptions corporelles. Les « affects » sont en effet jugés indispensables pour assurer une adhésion « de cœur » supposée plus étroite, pour permettre également un profit moral et spirituel plus sûr de la part d'un fidèle profondément impliqué, pour garantir enfin une meilleure « écoute » de Dieu : la divinité connaît en effet les demandes des fidèles avant même qu'ils ne les expriment, mais elle n'accorde les biens demandés qu'à ceux qui en manifestent expressément le désir, c'est-à-dire qui les rendent *visibles* notamment par leurs expressions corporelles³⁸.

Avant même toute célébration – c'est ce que montre la première gravure de *Le Pautre* –, la seule présence de l'autel et de son retable induit un certain nombre d'attitudes aussi précises que contraignantes³⁹ où l'individu reçoit, enregistre, « intussusceptionne », pour reprendre le vocabulaire de l'anthropologue Marcel Jousse⁴⁰, un certain nombre d'éléments auxquels il va lui-même répondre par ses attitudes. À la hiérarchie des divers éléments qui composent l'autel répondent en effet des marques différenciées d'honneur et de respect où se manifeste visiblement l'adhésion aux dogmes catholiques que sont la sainteté des images (le retable) et des reliques (situées sous l'autel ou/et exposées à proximité), ou la présence « réelle » du Christ dans le Saint Sacrement (présent au-dessus de l'autel). Si l'on ne saurait se prosterner devant un tableau d'autel (sauf à signifier ainsi le respect et la vénération non pour l'image même mais pour les « prototypes » divins qu'elle représente), la présence de la croix ou bien celle de « quelque insigne relique exposée avec solennité », impose en revanche une « inclinaison profonde de teste ». La présence du tabernacle implique une « genuflexion la teste couverte, & découverte à l'inclinaison ou genuflexion, s'il ne porte point de calice⁴¹ ». Lorsque le Saint Sacrement est exposé ou donné en communion, sa présence demande de se découvrir et de faire une genuflexion, « sans s'arrêter, d'un seul genoüil » lors de l'élévation, tandis que l'adoration devait se faire les deux genoux à terre⁴².

Durant l'office, les gestes et les attitudes du prêtre servent aussi à exprimer la vénération due aux objets sacrés qu'il manipule, mais ils sont encore, avec les variations de l'intensité sonore de sa voix⁴³, les éléments d'un langage codifié qu'interprètent les fidèles et qui orientent leurs propres pratiques et leurs propres attitudes⁴⁴. C'est en repérant ces éléments que le fidèle attentif saura précisément où en est le déroulement de l'office, qu'il pourra associer cet instant à l'épisode de la Passion qui lui correspond, qu'il saura quelle prière prononcer et quelle attitude corporelle il doit lui-même adopter. Dans *la Pratique des Ceremonies de la Sainte Messe Selon l'usage Romain* (1658), Louys Molin souligne les différents aspects d'une gestuelle extrêmement complexe du prêtre liée soit à la prononciation de certains mots, soit à la présence de certains objets (images, croix, tabernacle, Saint Sacrement) vers lesquels s'oriente le célébrant. Ce ne sont pas moins de 21 inclinaisons de têtes qui sont recensées par l'auteur durant la célébration des messes basses, par exemple devant « l'Image » disposée à la sortie de la sacristie, ou bien « toutes les fois » que le prêtre dit *Oremus* (prions) en direction de la croix, ou qu'il prononce le nom de Jésus. L'auteur indique encore neuf « inclinations meritoires » et cinq « inclinations profondes » dont l'une lorsque le prêtre est descendu de l'autel et s'appête à commencer la messe. Le prêtre doit également « lever les yeux » une dizaine de fois, notamment lors des deux élévations du Saint Sacrement où le prêtre « a toujours

les yeux dessus », « baiser l'autel » à sept reprises (en particulier lorsqu'il dit *Dominus vobiscum*), faire le signe de la croix sur lui-même une douzaine de fois, ou encore adopter toute une série de positions différentes pour ses mains : jointes devant le prêtre ou posées sur l'autel, ouvertes et élevées, jointes puis déjointes.

Les inscriptions destinées aux fidèles qui décrivent la messe dans les *Tableaux de la croix* insistent tout particulièrement sur ces différents éléments comportementaux : « Quand le Prestre vient à l'Autel », « baise l'autel », « va au costé de l'Epistre », « découvre le calice », toutes ces indications renvoient à l'action et à la situation du prêtre, laissant au second plan les mots qu'il prononce dans une langue, le latin, incompréhensible pour la plus grande partie des fidèles. Mais de toutes les attitudes du prêtre et de tous ses gestes, seuls certains d'entre eux sont retenus par les gravures des *Tableaux de la croix* et notamment ceux qui ont une relations étroite avec les propres gestes et les propres attitudes du Christ qu'est censé reproduire le prêtre. On peut relever notamment des *déplacements* latéraux identiques⁴⁵, des *postures* similaires⁴⁶, des *orientations* équivalentes⁴⁷, des *gestes et actions* analogues⁴⁸.

De telles images nous obligent ainsi à reconsidérer ce qu'il en est ici du concept dominant qui organise alors la production des images, à savoir la *mimésis*. On voit qu'en tant « qu'imitation », la *mimésis* ne concerne pas seulement les images et la production de « simulacres » qui « représentent » les actes du prêtre et les épisodes de la Passion. Elle concerne également, et de façon tout aussi essentielle et première, les différents acteurs impliqués dans ces différents récits : d'une part le prêtre et le Christ, puisque le prêtre « imite » et « reproduit » les actes du Christ; d'autre part les fidèles et le prêtre, ceux-ci devant s'associer au célébrant et, selon les indications des traités sur la messe, imiter intérieurement sa personne et rejouer extérieurement certains de ses actes⁴⁹; et enfin bien sûr les fidèles et le Christ qui est le terme ultime de ce processus d'« enchaînement mimétique⁵⁰ ». *Mimésis* artistique et *mimésis* comportementale, qui relèvent de l'étude éthologique et anthropologique, sont ainsi étroitement articulées l'une à l'autre. Les images, en tant que représentations secondes, paraissent naître et s'articuler à cette représentation première, tout en en faisant déjà intégralement partie puisque le lieu de la célébration, l'autel et son retable avant tout, intègre déjà des images qui subsistent après la cérémonie.

DES MOTS

L'ouvrage de F. Mazot associe deux textes différents, d'une part un « recueil de Meditations devotes sur les Mystères de la Passion » (« l'oraison » centrale de la page de droite), d'autre part les textes des « Oraisons adressées aux Saints et aux Saintes » (les courts textes des « litanies » disposées sous les figures des saints). Les deux textes correspondent à des usages différents. Les « litanies » adressées aux saints sont l'occasion de la mise en œuvre du mécanisme de *l'intercession*, via notamment la Vierge – médiatrice privilégiée –, ou les saints que l'on sait représentés sur le retable notamment par les sculptures latérales. L'oraison centrale relève quant à elle, nous l'avons dit, de cette littérature dite de « méditations » sur la Passion, et elle s'applique plus particulièrement au tableau central généralement consacré dans la plupart des retables à l'une des scènes de la Vie et de la Passion du Christ. Sébastien Le Clerc donne à ce texte une plus grande ampleur. Lors de la première scène, « Quand le prêtre vient à l'Autel » qui correspond, comme chez Mazot, à l'épisode de « Jesus Christ ayant l'ame triste va au Jardin des Oliviers », « l'entretien » proposé par l'ouvrage de Le Clerc et placé sur la page de droite est le suivant :

Je vous rends graces, doux Jesus, qui à l'aproche de vôtre passion commençâtes à vous éfraïer, à sentir de l'ennui, & à entrer dans une tristesse mortelle, representant

ainsi en vôtre personne la foiblesse naturelle de ceux qui doivent être vos enfans & vos membres; afin de les consoler & les fortifier par cet état de douleur, lors qu'ils seroient dans quelque crainte, ou dans l'attente de la mort. Défendez-moi, Seigneur, en consideration de cette peine que vous avez voulu porter, de la mauvaise tristesse, & de la fausse & vaine joie. Faites que toutes les peines & afflictions que j'ai eues jusqu'ici, ou que je ressentirai à l'avenir, ayent pour objet la gloire de vôtre saint Nom, ou la rémission de mes pechez: détournez de moi toute sorte de découragement, de tristesse excessive, & de lâcheté de cœur: soiez ma force & mon soutien⁵¹.

On reconnaît bien ici, mais sous une forme brève, simplifiée et sans doute moins hiérarchisée, l'organisation des méditations : mise en place d'une scène, inscription du fidèle dans la scène, mise en relation avec les personnages, identification, demande, etc. En premier lieu, et nous sommes proches bien sûr de la « composition du lieu » ignatienne, le fidèle doit élaborer une scène donnée à l'aide de la gravure et de sa propre mémoire (la *memoria* de la rhétorique), énumérant et qualifiant les constituants principaux de l'épisode imaginé, afin, et c'est la figure ici privilégiée de l'hypotypose, de se « mettre sous les yeux » l'épisode choisi. Dans le premier « entretien » le texte construit un portrait essentiellement « moral » du Christ (son âme « triste », sa peur, son « ennui »), ailleurs, dans la scène suivante ou au *Confiteor*, c'est le portrait physique (ou « prosopographie ») qui est privilégié (« les deux genoux en terre, les bras étendus, le visage contre terre », puis « prosterné », « suant le sang par tous les endroits de vôtre corps »), tandis que durant l'épître ou à l'oblation de l'hostie, le fidèle est invité, par une série de phrases impératives (« Suivons », « Regardons », « Admirons », etc.), à se déplacer dans la scène⁵², observant et parfois même « écoutant » les paroles prononcées⁵³. Cette élaboration visuelle, auditive et affective de la scène, va de pair avec « l'entretien » proprement dit, où abondent impératifs, interjections et apostrophes qui participent à la construction de tout un réseau de relations entre fidèle et personnages (« Réjouissez-vous, ames saintes détenues dans les lymbes »; « O divin liberateur: venez visiter mon cœur », scène 27 ou 26). Le dialogue – en réalité un monologue, les personnages sollicités ne répondant pas –, concerne essentiellement le fidèle et le Christ, mais il peut s'étendre à d'autres acteurs: le fidèle, dédoublant sa personne, peut s'adresser à lui-même (« mon âme »), à Dieu, ou encore – et c'est le moment culminant de la mort du Christ où paraît disparaître celui qui était l'interlocuteur privilégié –, à toute une série d'interlocuteurs imaginaires que sollicite successivement le fidèle : Dieu, la Vierge, la Madeleine, les apôtres, l'ensemble des pécheurs, et enfin et à nouveau le Christ⁵⁴. L'entretien est divisé en quelques considérations particulières, précédé ou suivi d'actes d'adoration ou d'actions de grâce (« je vous rends grâce », « je vous adore »), et il s'achève sur la production « d'affections » (les « sentimens de piété » qui se forment dans le cœur du fidèle), de « demandes » particulières (« faites que... », « je vous supplie de... »), (« Demandons-lui, ô mon ame, & il nous dira... »), et d'une « résolution » terminale (« Seigneur, faites-moi cette faveur que [...] Je fais à vos pieds la résolution de... »).

DES IMAGES

Durant la célébration eucharistique, et tout comme dans les méditations plus usuelles, le fidèle est aussi invité à « produire » un certain nombre d'images (intérieures, imaginaires, spirituelles) qui peuvent interférer avec les représentations (réelles) de l'autel et de son retable: l'image « réelle » (le tableau peint), absent mais suggéré par la gravure, est quasi présent et, pourrait-on dire à nouveau, en état « d'imminence » (P.-A. Fabre) dans la gravure. Dans les *Tableaux de la croix*, nous l'avons vu, les images sont celles de la Vie et Passion du Christ: chacune des étapes de la messe renvoie à l'une des scènes de la Passion que le fidèle est censé se représenter en esprit, au besoin par l'usage des

gravures des *Tableaux de la Croix*. Ces scènes imaginaires sont aussi celles qui figuraient sur les retables des autels. L'iconographie du tableau central des grands maîtres-autels parisiens du XVII^e siècle, nous l'avons vu dans le cas des jésuites de saint Louis, était par exemple consacrée de façon dominante à ces épisodes de la Vie et de la Passion du Christ. Si prier tendait à privilégier les statues latérales, suivre le déroulement de la messe impliquait cette fois une attention dirigée vers le tableau central.

Tableaux de la croix et images d'autel partagent bien une même iconographie, mais là où les retables existant, à quelques exceptions près que nous avons signalées⁵⁵, proposent une image unique, une sorte « d'arrêt sur image », les *Tableaux de la croix* donnent une série d'images, instaurant un rapport dynamique et évolutif, mais peut-être aussi contradictoire, entre fidèles et représentations. La difficulté principale était en effet de penser le rapport entre la *pluralité* des scènes gravées de la Passion dans les *Tableaux de la croix* et l'*unicité* de l'image effectivement peinte dans le retable. La solution de l'édition de F. Mazot était de *dissocier* les scènes de la Passion de l'image du retable en les présentant *au-dessus* du retable « vide » du sanctuaire. Le fidèle était alors amené, durant le déroulement effectif de l'office, à *mettre en relation* la scène de la Passion et l'image « réelle » du retable. La solution que présentent les cycles de Le Clerc ou de Le Pautre est différente. Elle consiste, d'une part, à *démultiplier* les retables représentés dans chacune des 35 gravures, et d'autre part à disposer les différentes scènes de la Passion à *la place* du tableau du retable : à chaque retable correspond une image différente, et c'est la rupture de l'unité de lieu qui permet d'évoquer le déroulement temporel sans la « contradiction » que représenterait la variation, dans un même retable, du tableau central généralement unique et fixe. Celui-ci donne une valeur privilégiée à une scène particulière que le fidèle, lors de la messe, est cependant tenu de réinsérer mentalement dans le cycle plus vaste qui lui donne tout son sens. Percevoir un autel et son retable c'est donc faire coexister deux images, l'une réelle, l'autre (les autres) imaginaire(s). La première contient et concentre en elle, virtuellement, l'ensemble des images du cycle : elle assume une fonction d'« ancrage » narratif et spatio-temporel par rapport à la succession des scènes de la Passion (telle scène représentée sur le retable), elle donne un cadre formel et plastique (couleurs, échelle, registre expressif, etc.), et un espace possible de déploiement qui est l'espace même du retable. Ce dernier, vers lequel sont orientés les fidèles, jouerait ainsi comme une surface disponible, quoique déjà occupée, où projeter en imagination les épisodes de la Vie et Passion du Christ au cours des différentes étapes de la messe, les images virtuelles se *superposant* (le cas des *Tableaux de la croix* de Sébastien le Clerc ou de Pierre Le Pautre), ou se *juxtaposant* (le cas de F. Mazot) à l'image réelle du retable.

Plus précisément, on peut faire l'hypothèse que la « composition du lieu », qui est le préalable à la méditation, est ici réalisée grâce à la double médiation de la gravure et du tableau. La gravure fournit les éléments essentiels de la scène à méditer que le fidèle est invité à « déplacer » vers la surface picturale, dans un « entre-deux » et une sorte d'espace imaginaire où se construit cette image mentale dans un mouvement d'aller-retour d'un pôle à l'autre. Dans ce déplacement du livre vers le tableau du retable et vers l'espace du sanctuaire, la scène élémentaire trouverait à se déployer et à s'actualiser dans un espace plus concret, redimensionné à l'échelle du fidèle et enrichi qualitativement du point de vue perceptif, lui permettant de développer avec succès son entretien spirituel et sa méditation.

Au cours de ces opérations, il faut sans doute également tenir compte des autres images présentes dans le sanctuaire et l'espace global de l'église. Notons tout d'abord que les scènes de la Passion que l'on trouve, sous une forme schématique, dans les gravures des *Tableaux de la croix*, peuvent bien entendu trouver une forme *indépendante* dans

d'autres gravures. Ce sont les innombrables versions des « grandes » ou « petites » Passions illustrées, au XVIII^e siècle, par exemple dans le fameux *Théâtre de la Passion* (1664) de Grégoire Huret, ou encore dans les propres *Figures de la Passion de Notre Seigneur Jesus Christ* de Sébastien Le Clerc qui a réalisé un cycle de 35 gravures qui reprend très exactement, mais spectaculairement enrichis et encadrés comme des tableaux, les épisodes présents dans ses *Tableaux de la croix*. La Passion prend ici une forme *indépendante* du déroulement eucharistique qui renvoie à un modèle essentiellement *pictural*. Or un tel modèle pouvait être présent dans l'église même grâce à l'ensemble des tableaux formant, de façon délibérée (les May de Notre-Dame par exemple, les cycles de tapisseries tendues dans le chœur ou la nef, etc.) ou non (l'ensemble des tableaux des retables des chapelles), un cycle plus ou moins complet et étendu de la Vie et de la Passion du Christ. Ce qui nous incite à penser que les scènes de la Passion, que devait se représenter le fidèle lors de la messe, étaient déjà en partie présentes dans l'église et qu'elles pouvaient constituer autant de supports possibles pour sa dévotion, « complétant » d'une certaine façon l'iconographie du seul retable devant lequel se trouvait le fidèle. Réciproquement, si l'on doit étudier en elles-mêmes les différentes représentations de la Passion, elles doivent être comprises non seulement comme des scènes de la Vie du Christ mais également comme autant de scènes renvoyant, éventuellement, à autant d'actes liturgiques.

DU SENS

Les scènes de la Vie et de la Passion du Christ où le fidèle va lire et se remémorer l'histoire du Sauveur, sont aussi pour lui l'occasion de « s'élever » à « la contemplation des grandes choses qui sont cachées dans ce sacrifice⁵⁶ », ou encore de méditer plus largement sur les grands « mystères » chrétiens, comme l'y invitait par exemple Jean Suffren. Nous retrouvons sans surprise cette fonction essentielle, d'ordre sémantique, qui est celle des méditations : le sens spirituel ou mystique doit être déduit des éléments déterminants de la scène proposée à la méditation. Dans les *Tableaux de la croix*, cette méditation est prise en charge par les textes des « entretiens » qui suivent et commentent pas à pas les différentes scènes de la Passion : le premier entretien est censé rappeler au fidèle que le Christ qui se dirige, « l'âme triste », vers le Jardin des Oliviers, « représente » par sa personne « la foiblesse naturelle de ceux qui doivent être vos enfans & vos membres ». Ces entretiens ne sauraient viser cependant à un enseignement dogmatique, leur but étant tout autre puisqu'il s'agit avant tout, et là aussi nous rejoignons les principes en usage lors de la méditation, de susciter ces « sentimens de piété conformes à la sainteté de ce sacrifice », c'est-à-dire ce mécanisme d'empathie et d'identification mimétique. En revanche, les ouvrages dits proprement « d'explication » des cérémonies de la messe portent essentiellement sur ces questions d'ordre sémantique.

L'explication ne concerne pas seulement les paroles prononcées mais l'ensemble des éléments entrant en compte dans les rituels chrétiens. Durant la messe, les vêtements du prêtre, ses gestes, ses attitudes et ses déplacements ou encore le mobilier liturgique, sont dotés de significations : « il n'y a parole, ny signe, ny ceremonie qui n'ait de grandes significations & mystere », rappelle Rodríguez dans son traité de la messe⁵⁷. Pour une culture chrétienne fondée sur l'exégèse, « l'explication » de ces différents éléments se fait par degrés successifs où l'on passe, je l'ai rappelé, du sens littéral qui est celui de l'Histoire, au sens allégorique puis au sens anagogique qui est le « sens de l'élévation et transport divin ». On ne saurait retrouver aussi distinctement ces catégories successives dans les traités sur la messe, mais il y a bien cependant un même principe d'analyse dans les différentes étapes où se succèdent la description primitive de l'acte ou de l'objet utilisé dans la messe, le rapprochement qui en est fait avec un autre objet ou un autre événe-

ment, le « sens spirituel » privilégié qui est donné à ces éléments. Pour une logique moins déductive ou inductive qu'*associative*, « expliquer » c'est donner le « sens » dogmatique de la messe (la messe comme « holocauste », comme sacrifice propitiatoire, etc.), ou le sens de tel de ses éléments en jeu (le Saint Sacrement et l'affirmation de la présence réelle par exemple). Mais c'est surtout révéler ce dont la parole, l'acte, l'objet ou l'image est le « signe » ou la « figure », et ce qu'il « représente » de façon privilégiée. Chaque élément est au centre d'un système pluri-référentiel et polysémique et renvoie successivement à l'un ou l'autre des signifiés ou des référents dont il est le signe visible. Ce système référentiel n'est donc ni stable ni univoque mais il est réglé par la *circulation* du sens et une tendance à la *surdétermination* : plusieurs objets peuvent renvoyer à un même référent au cours de la liturgie, et un objet peut avoir plusieurs référents appartenant à plusieurs champs paradigmatiques. Le prêtre et la table de l'autel représentent également le Christ, mais le prêtre représente encore le peuple et l'Église assemblés et il peut aussi figurer le premier homme dans l'état d'innocence⁵⁸ ; l'autel est la « montagne » évoquée dans le Psaume *Judica me Deu* prononcé au début de l'office⁵⁹, ou encore l'Époux que rencontre l'Épouse (le prêtre), mais il est aussi, nous l'avons vu, associé au baiser de Judas... On trouverait encore le même genre d'interprétations plurielles pour « expliquer » les sens allégoriques des luminaires ou bien ceux des couleurs des parements d'autels dans le traité de Peyronnet⁶⁰, et à plus forte raison les images que porte le retable.

Les signifiés et les référents appartiennent principalement à deux champs différents. D'une part le monde supraterrrestre (ainsi l'autel où célèbre le prêtre renvoie à l'autel céleste) ; d'autre part les récits fondateurs de l'Écriture, c'est-à-dire l'Ancien Testament (encenser l'autel c'est par exemple se « figurer » « un Aaron Grand Prestre de la Loy apaisant Dieu avec son Encensoir & faisant cesser la Playe de Dieu⁶¹ »), et évidemment le Nouveau Testament avec le récit privilégié de la Passion. Le déroulement de la messe est en effet assimilé simultanément à un « accomplissement » des sacrifices de l'Ancienne Loi qui « figuraient » celui du Nouveau Testament, et à un « redoublement » du sacrifice du Christ. Méditer suppose ainsi de la part du dévot de multiples conversions temporelles où sont rendus compatibles et « compossibles » non seulement plusieurs espaces mais différentes temporalités. On reconnaît ici le fonctionnement des illustrations des *Tableaux de la croix* mais selon des modes associatifs plus complexes, moins systématiques, et selon des découpages temporels différents puisque les *Tableaux* se contentaient généralement d'associer la messe à la seule Passion.



Entre fidèles et prêtre associés durant la messe par le biais des Tableaux de la croix, une relation réciproque est établie où s'échangent mots, gestes, images et significations. Le prêtre produit ou manipule un ensemble de signes dont une partie, plus ou moins importante selon les modes d'assistance à la messe, suscite en retour chez les spectateurs-fidèles un certain nombre d'actes, de postures, de paroles, d'images et de sens. Cette relation pourrait être visualisée par un axe horizontal traversant la longueur de l'église, axe peu à peu partiellement « désencombré » de ses médiations (le jubé) vers le sanctuaire, mais axe désormais unique et obligé pour le fidèle, interdisant progressivement d'autres modes plus personnels de relation au sacré. La célébration eucharistique est censée trouver, au cours du XVII^e siècle, son aboutissement ultime dans l'union des fidèles et du prêtre lors du sacrifice et de la communion⁶². L'idéal participatif prôné par les différentes méthodes culmine dans cette dernière étape : les fidèles eux-mêmes sont tenus de se convertir en « Sacrificateurs », offrant avec le prêtre le sacrifice du Fils au Père éternel et s'unissant

ainsi à lui⁶³. Le prêtre devient ainsi le modèle dont on doit non seulement écouter les paroles, suivre voire imiter les gestes, mais encore *reproduire* intérieurement les « estats et dispositions » dans les différentes étapes de la messe : « il est très-bon, rappelle par exemple Le Tourneux, que chacun d'eux fasse *intérieurement*, ce qui est représenté par l'action *extérieure* du prêtre⁶⁴ ». Dans le sacrifice offert un second axe est créé, vertical cette fois, qui associe hommes et monde divin, « bas » et « haut », visible terrestre et invisible céleste. Cet axe, matérialisé par l'ascension verticale des retables monumentaux du XVII^e siècle (dont le retable de Saint-Louis est l'exemple le plus éminent), est celui qu'évoquent dans les *Tableaux de la croix* les représentations des scènes de la Vie et Passion du Christ. Ces images sont certes « historiques » (la messe commémore un événement fondateur), mais aussi atemporelles : elles font référence au Christ céleste et éternel présent à la droite du Père, que le sacrifice eucharistique a la puissance de convoquer « réellement » sur terre (la transsubstantiation) et de conserver de façon continue (dans le tabernacle), fondant ainsi véritablement cet axe entre les deux mondes.

Entre ces deux axes, et lors de l'acte privilégié qu'est la messe⁶⁵, se constitue ainsi une complexe « chaîne imitative » ou « substitutive » de mise en circulation du sacré⁶⁶ : le prêtre reproduit ou se substitue à la personne du Christ dont il réitère les gestes et les paroles lors de la Cène, et le peuple, imitant ou se substituant en esprit au prêtre comme il y est invité par les « méthodes » les plus exigeantes d'assistance à l'office, imite à son tour le Christ. Tout comme le prêtre opère le sacrifice du corps et du sang du Christ sous les espèces du sang et du vin, les fidèles déposent sur l'*autel terrestre* leurs prières, leurs actes de foi, d'espérance, d'amour, qui sont conçus comme autant d'« hosties spirituelles » unies au sacrifice de Jésus-Christ. Ces offrandes sont « présentées » à Dieu par le prêtre, « portées » par le ministère des Anges, et « posées » sur l'*autel céleste*. Le sacrifice de Jésus-Christ qui se déroule sur l'autel terrestre est, croyait-t-on, lui-même « porté » à l'autel céleste par l'un des anges qui assiste à la messe, « l'Ange tutélaire » de l'autel. *En retour*, sont attendus de Dieu l'apaisement, le pardon des péchés, les grâces et les bénédictions célestes.

Le prêtre célébrant (et ses « doubles » picturaux comme dans le retable de Saint-Louis⁶⁷), le Christ, les Anges, les saints représentés dans l'iconographie du retable et Dieu lui-même, sont les agents assurant la communication entre les deux mondes. Ils font essentiellement de l'autel et de ses images, et plus généralement du sanctuaire, l'objet et le lieu d'un *système d'échanges*, de *transactions*, de *communications* voire de *fusions*, entre fidèles et clercs, hommes et divin, représentations et êtres représentés.

Cet ultime accomplissement rejoint, dans un cadre liturgique et sous un mode mineur, la propre ambition de la contemplation mystique. Plus précisément, on peut prétendre que les *Tableaux de la croix* avaient vraisemblablement pour ambition de *resocialiser* et de *réintégrer* (mais aussi de *banaliser*), dans l'espace ecclésial et le rituel eucharistique, des pratiques individuelles qui avaient tendance, dans le champ mystique, à s'en détacher. Nous allons voir, avec le cas de Jean Aumont et d'une pratique mystique nouvelle qui ne cesse de clamer son orthodoxie, que *l'espace intérieur*, lieu d'inscription de *l'image mentale* donnée à la méditation des puissances de l'esprit, est réciproquement pensé comme métaphoriquement *analogue à l'espace et au rituel ecclésial*.

Notes

1. Voir par exemple, l'étonnant tableau des *Scènes de la Passion* (Paris, Louvre) d'un familier du cardinal Borromée qu'était Antonio Campi ou, en France, les tableaux liés à la dévotion du rosaire, en particulier en Lorraine, où les mystères sont représentés dans des médaillons autour de la scène centrale.
2. Le groupe de la Crucifixion constitue un héritage « déplacé » sur le sommet du retable de l'ensemble qui surmontait systématiquement les jubés des églises parisiennes et auquel avaient renoncé les jésuites. Sur cette œuvre je me permets de renvoyer à Frédéric COUSINIÉ, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, PUR, 2006, p. 214-220.
3. Jeanne DUPORTAL, *Etude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660...*, Paris, E. Champion, 1914 (reprint Slatkine, 1994), p. 245, évoque la possibilité de modèles étrangers (flamands ?), pour ce type d'ouvrages, mais sans renvoyer à des exemples précis que nous n'avons pu retrouver. Sur ces ouvrages et leur relation aux missels voir les indications présentes dans Michel ALBARIC (dir.), *Histoire du missel français*, Brepols, 1986, p. 147 et suiv. (texte de Alice Debert).
4. François MAZOT, *Tableau de la croix représenté dans les ceremonies de la Ste. Messe ensemble le tresor de la devotion aux souffrance (sic) de Nre. S.I.C. le tout enrichi de belles Figures*, 1651, Epistre. Les gravures sont signées par J. Collin.
5. L'ouvrage de Mazot sera édité à nouveau, avec de nombreuses transformations et des compléments, au sein d'un ouvrage composite intitulé *La Perpetuelle croix ou Passion de N. Seigneur Jesus-Christ [...] Traduit du Latin du Pere Ludoque Andriez* (Josse ANDRIES), Paris, Florentin Lambert, 1659, p. 97 et suiv. (voir le chapitre précédent). Le texte de la partie droite est développé dans cette édition puisqu'il comprend trois parties : « Rapport », « Considerations », et « Oraison ». Pour la première gravure le texte est le suivant : « I. RAPPORT. Le Prestre entre à l'Autel. Jesus-Christ entre dans le jardin des Olives. *Jesus passa le Torrent de Cedron, où il y avoit un jardin, dans lequel il entra.* S. Jean ch. 18.V. I. CONSIDERATIONS. I. Que vous estes loüables, divin Jesus, d'estre allé au jardin, non par nécessité, mais par une franche volonté de vous disposer à vostre Passion par l'Oraison. 2. Que vostre esprit fust genereux d'y entrer pour prevenir Judas, qui devoit s'y trouver pour vous trahir. 3. Que vostre cœur fust fervent en faisant sa priere avec tant de recueillement. Oraison. Je vous supplie, mon doux Sauveur, d'appliquer à mon ame le merite de vos souffrances, affin qu'elle obtienne plus facilement la premission de ses offenses ». Les Litanies aux saints ont en revanche disparues. Un commentaire supplémentaire est également introduit sous la gravure pour réinscrire la scène dans le contexte plus large de l'histoire du Salut : « Jesus entre dans le Jardin pour guerir le péché du 1^{er} homme commis dans un Jardin. O le doux et charitable medecin ».
6. Antoine GODEAU, *Instructions et Prieres Chrestienne pour toutes sortes de personnes par Ant. Godeau, Evêque de Grasse*, Paris, Veuve Jean Camusat et Pierre Le Petit, 1646, « Pour le commencement de la messe », « Au confiteor », « Au Kirie eleison », « Au Gloria in excelsis », « Durant les Oraisons », etc. Voir aussi, sur un modèle semblable associant ici brève explication de chaque étape de l'office et « aspiration » à prononcer, les « Prieres durant la messe » dans François L'HERMITE, *L'Office de la Sainte Vierge. Accompagné de Prieres, Meditations & Instructions Chrestiennes, tant en Vers qu'en Prose. Par. F. L'Hermite, Enrichy de Figures, Dessinées par le Sr. Stella & gravées à l'eau forte par A. Bosse*, Paris, Pierre Des Hayes, 1646, p. 79-98.
7. Simon MARTIN, *Les Saints Évangiles et Epistres des Dimanches et Festes. Ensemble celles des Feries de l'Advent, du Caresme & des Quatre-Temps pour toute l'Année, selon le Messel Romain [...] Traduction nouvelle exactement corrigée & collationnée sur le Latin de l'édition vulgate, approuvée au Saint Concile de Trente...*, Paris, Frederic Leonard, 1664, p. 10.
8. *Ibid.*, p. 11.
9. *Ibid.*
10. Paul PELLISSON-FONTANIER, *Courtes Prieres durant la Sainte Messe*, Paris, Veuve de Edme Martin et Jean Boudot, 1696 (1^{re} éd. 1677).
11. Sur cette tradition voir l'article consacré à la Messe (*Expositiones Missae*) de A. A. HAEUSSLING, dans le *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique...*, Paris, Beauchesne, t. X, 1980, col. 1083-1090 ; ainsi que Jean DE VIGUERIE, « La dévotion populaire dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Histoire de la messe*, Actes de la 3^e rencontre d'Histoire Religieuse organisée à Fontevraud le 6 octobre 1979, Université d'Angers, Centre de recherche d'Histoire Religieuse et d'Histoire des Idées, Angers, 1980, p. 7-25 et, dans le même recueil, Dom OURY, « Les explications de la messe en France du XVI^e au XVII^e siècle », p. 81-93.

12. Sur ces questions, voir F. COUSINIÉ, *Le Saint des Saints...*, *op. cit.*, chap. II et III.
13. Nous citons d'après Epiphane FRENICLE, *Explication des ceremonies et des offices de l'église avec leur origine et antiquité...*, Paris, Florentin Lambert, 1657, Avertissement, n. p.
14. Voir sur cette question: Bernard CHÉDOZEAU, *La Bible et la liturgie en français - L'Église tridentine et les traductions bibliques et liturgiques (1600-1789)*, Paris, Cerf, 1990, p. 286 et, du même auteur, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Cerf, 1998, p. 76 où l'auteur rappelle que la suppression du jubé ne va cependant pas nécessairement de pair avec l'acceptation des traductions de l'ordinaire de la messe et du bréviaire. Le jubé n'est cependant qu'un élément parmi d'autres dans une religion traditionnellement fondée sur une culture de la médiation, des hiérarchies, des intermédiaires, mais aussi de la *sujétion*, qui joue entre fidèles, clercs, et la divinité: Voir l'interprétation de Herman A. P. SCHMIDT, *Liturgie et langue vulgaire. Le problème de la langue liturgique chez les premiers Réformateurs et au Concile de Trente*, Romae, Analecta Gregoriana, 1950, ainsi que Henri-Jean MARTIN, *op. cit.*, t. I, p. 104 et t. II, p. 609 et suiv. pour les traductions après les années 1640, et René TAVENEAUX, *Le catholicisme dans la France classique (1610-1715)*, Paris, Sedes, 1980, t. II, p. 335.
15. Voir la somme de Joseph-Andréas JUNGSMANN, *Missarum Sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, Paris, Aubier, 1951-1954 et en particulier le t. I, p. 166 et suiv. sur la messe après la réforme de Trente, ainsi que: *Histoire de la messe, op. cit.*, ou encore Lionel DE THOREY, *Histoire de la messe de Grégoire le Grand à nos jours*, Paris, Perrin, 1994. Sur la liturgie et l'art voir Joseph-Andréas JUNGSMANN, *La liturgie de l'Église romaine*, Mulhouse, Salvatore, 1957; et surtout Richard KRAUTHEIMER, *Introduction à une iconographie de l'architecture médiévale*, Paris, Gérard Monfort, 1993 (voir en particulier le post-scriptum de 1987); Carol HEITZ, *Recherche sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, SEVPEN, 1963; Staale SINDING-LARSEN, *Iconography and Ritual - A Study of Analytical Perspective*, Oslo, Universitetsforlaget AS, 1984; l'analyse anthropologique de Alphonse DUPRONT, *Du Sacré. Croisades et pèlerinages. Image et langages*, Paris, Gallimard, 1987, p. 498 et suiv. (« Le langage liturgique »). Voir également sur la relation aux images et plus généralement au sacré Frédéric COUSINIÉ, « Voir le Sacré: Perception et visibilité des maîtres-autels parisiens du XVII^e siècle », *Histoire de l'Art*, n° 28, décembre 1994, p. 37-49 et n° 29, mai 1995, p. 33-44; ainsi que ma contribution intitulée « La constitution d'un système dévotionnel. L'exemple du maître-autel de la maison professe des jésuites à Paris », dans *Memory & Oblivion*, XXIX th. International Congress of The History of Art, Amsterdam, sept. 1996, Amsterdam, 1999.
16. Jean SUFFREN, *L'Année Chrestienne, ou le Saint et Profitable employ du temps pour gagner l'Éternité. Où sont enseignées diverses pratiques & moyens pour saintement s'occuper durant tout le cours de l'année, inspiré par le S. Esprit à l'Église Chrestienne. Par le R.P. Jean Suffren de la Compagnie de Jesus*, Paris, Claude Sonnius, 1640, t. I, p. 385-400.
17. Ce souci unanime de « compréhension » n'est qu'un souhait, autant pour le peuple illettré que pour la communauté des « lisants ». François de Harlay constate par exemple que « la plus grande partie du Peuple qui est dans l'Église ne sçait ce que veut dire ni l'Épistre ny l'Évangile, & n'y entendent rien », d'après les *Conférences ou Leçons Spirituelles du Saint Sacrifice de la Messe. Faites par [...] François Archevesque de Rouën, Primat de Normandie: Et recueillies par les R.C.D.P. Necessaires à toutes sortes de personnes pour bien dire & bien entendre la Messe*, De l'Imprimerie de Gaillon, 1640, p. 63-64. Le Sieur Du Molin, dans l'ouvrage qu'il adresse au clergé pour son instruction, doit remarquer que « jusque à present nos Ceremonies ont paru des énigmes », notamment pour les prêtres des « moindres Églises & dans les Villages », mais aussi pour ceux qui occupent les premières dignités et n'ont plus le temps de s'instruire, d'après le Sieur DU MOLIN, *Pratique des Ceremonies de l'Église, selon l'usage Romain. Dressé par Ordre de l'Assemblée du Clergé de France*, Paris, Gabriel et Nicolas Clopejau, 1667 (2^e éd.), Epistre. On trouverait encore de semblables remarques chez Arnaud Peyronet qui accuse les « Gens d'Église » d'une « ignorance crasse touchant les mysteres de leur profession », d'après Arnaud PEYRONET, *Manuel du Breviaire Romain; Où sont exposées clairement & methodiquement les Raisons historiques & mystiques des Heures Canoniales par M. Arnaud Peyronnet, Chanoine Theologal du chapitre cathedral de Montauban*, Tolose, Jean Boude, 1667 (2^e éd.), « L'auteur au Lecteur ecclésiastique », a ij.
18. J. SUFFREN, *op. cit.*, t. I, p. 379.
19. Alphonse RODRIGUEZ, *Pratique de la Perfection et des Vertus Chrestiennes et Religieuses. Composee en Espagnol par le R.P. Alphonse Rodriguez, de la Compagnie de Jesus [...] Traduite*

- en François par le P. Paul Duez de la mesme Compagnie..., Paris, Charles Chastellain, 1636, p. 664. Une telle attitude supposait de porter attention à l'ensemble des éléments chargés de significations qui entrent dans la célébration de la messe mais Rodrigueuz conseille de s'attarder sur « un mystère ou deux, qui luy rapporteront plus de devotion, tirant d'iceux quelque fruit pour soy [...]; ce qui sera plus utile que de passer en courant par dessus plusieurs mysteres, ne faisant que les effleurer » (*ibid.*, p. 664). Une telle méthode est en réalité sensiblement différente de celle des *Tableaux de la Croix*, où l'ensemble des mystères est présenté. Chez Rodrigueuz, un nécessaire décalage est introduit entre le déroulement effectif de l'office et le choix du fidèle, un fidèle qui reste bien en présence de l'autel et assiste bien à la célébration mais n'utilise que quelques éléments de la messe comme supports pour développer ensuite une méditation toute personnelle.
20. François COSTER, *Les Cinq Livres des Institutions chrestiennes...*, Rouen, Manassez de Preaulx, 1629, Livre I, chap. X, p. 38-41 (« Explication des mysteres du Sacrifice de la Messe »).
 21. Lecture à laquelle se réfère encore explicitement plusieurs traités du XVII^e siècle. Voir Pierre FLORIOT, *Traité de la Messe de paroisse...*, Paris, Helie Jossset, 1679, seconde partie, p. 179 : la messe « est disposée avec un ordre si admirable, qu'elle enferme presque tout ce que Jesus Christ a fait depuis qu'il est venu du Ciel jusqu'au jour de son Ascension, & c'en est comme un Tableau racourci que nous avons tous les jours devant nos yeux ». Floriot associe par exemple les étapes de la messe qui précèdent la consécration à la vie et aux miracles du Christ, la consécration elle-même est associée à la Mort, à la Résurrection et à l'Ascension du Christ. La suite de la messe est mise en rapport avec « la promesse du Pere », la descente du Saint-Esprit, la « conversion des Gentils » et « l'union des fidèles ». Dans le détail même de la messe le parallélisme peut s'affiner et autoriser des rapprochements entre l'eau et le vin que mélange le prêtre et les représentations de l'eau et du sang qui coulaient du flanc du Christ. Les mêmes éléments peuvent encore être assimilés aux figures du peuple et du Christ associées dans le sacrifice, d'après François DE HARLAY, *op. cit.*, p. 103. Voir aussi Jean-Jacques OLIER, *Explication des ceremonies de la grand'messe de paroisse, selon l'usage romain...*, Paris, Jacques Langlois, 1687, p. 56, où le prêtre auprès de l'autel au début de la messe correspond au Christ « prosterné devant son Pere au moment de sa venue au monde », tandis que l'*Introït* correspond pour Floriot, qui évoque Amalarius, à la « sortie du sein de son Pere & son premier avènement dans le monde » de Jésus-Christ.
 22. Voir AMALAIRE, *Amalarü episcopi Opera liturgica omonia*, édité par J.-M. Hanssens, Vatican, Biblioteca apostolica vaticana, 1948, t. II, et notamment le Livre III sur les étapes de la messe. Amalaire est évoqué notamment par Pierre Floriot et Pierre Le Brun. Sur cette lecture voir E. MAZZA, *L'action eucharistique. Origine, développement, interprétation*, trad. de l'italien par J. Mignon, Paris, Cerf, 1999, p. 178-188 (sur Amalaire) et p. 227-232 sur saint Thomas d'Aquin qui reprend des positions analogues.
 23. Concile de Trente, XXII^e Session, 17 septembre 1562, chap. V : « Des cérémonies de la messe » et Canon 3 : « une seule et même hostie, et le même l'offre maintenant par le ministère des prêtres qui s'offrit alors lui-même sur la croix, la seule différence étant dans la manière de l'offrir », voir *Le Saint Sacrifice de la Messe. XXII^e session du Concile de Trente...*, éd. Sainte Jeanne d'Arc, Vailly sur Sauldre, 1982.
 24. Il appartenait, adolescent, à la Congrégation des Jésuites de Metz selon son biographe. Sur cet artiste et sa situation spirituelle, je me permets de renvoyer au premier chapitre de Frédéric COUSINIÉ, *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses objets-limites aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, G. Monfort, 2005.
 25. Voir Maxime PRÉAUD, *Inventaire des fonds français du XVII^e siècle*, t. 8. Sébastien Leclerc I, Paris, BNF, 1980, p. 55-73 : *Tableaux parlants ou sont representees la passion [...] et les actions du prestre a la Messse [...] par L. Mengin Pretre*, Metz, C. Bouchard, 1657 (suivi d'autres états en 1661, 1665, 1685); édition suivie d'une seconde version en 1661 (Metz, C. Bouchard, 1661) et d'une troisième, nettement simplifiée (Metz, F. Bouchard, 1680). M. Préaud reproduit encore une édition antérieure, de 1655, incomplète (9 planches), qui ne représente pas les scènes de la messe sauf une gravure où la messe est représentée *au fond* de la scène principale de la vie du Christ (n° 83), inversant le schéma qui sera adopté par la suite.
 26. Voir *La Sainte Messe ou sont représentés par les actions du Prêtre les Misteres de la Passion [...] Avec les Oraisons appliqué...*, Paris, François Jouenne, s. d. (introduction suivie de la mention « chez Pierre Landry »).
 27. « ... je vous supplie en toute humilité, qu'il vous plaise graver en mon cœur le souvenir de votre douloureuse passion, & me faisant la grace qu'assistant à cette offrande non sanglante

- de votre corps & de votre sang précieux, qui se fait sur vos autels par les mains de vos Prêtres, je sois pénétré des mêmes sentimens que j'eûs pû avoir, si j'eusse été present à l'offrande sanglante que vous fîtes de ce même corps & de ce même sang sur l'arbre de la croix pour nôtre amour... », d'après Sébastien LE CLERC, *Tableaux où sont représentés la Passion de N.S. Jesus-Christ et les actions du Prestre a la Messe. Avec des prières correspondantes aux Tableaux...*, Metz, Claude Bouchard, 1685 (3^e éd.), p. 6.
28. Pierre LE LORRAIN DE VALLEMONT, *Eloge de Mr Le Clerc...*, Paris, N. Caillou et J. Musier, 1715, p. 134-137.
29. S. LE CLERC, *op. cit.*, Avertissement, p. 3-4.
30. Pierre FLORIOT, *Traité de la Messe de paroisse...*, Paris, Helie Josset, 1679: « toute l'Eglise est offerte à Dieu comme un Sacrifice universel, & quoique ce Sacrifice soit tous les jours reiteré & offert plusieurs fois, par plusieurs Prêtres, en plusieurs Eglises particulieres, par tout le monde, toutes ces Eglises neanmoins ne font qu'une seule Eglise, & tous ces Prêtres ne sont qu'un seul Prêtre de Jesus-Christ, comme tous ces Sacrifices particuliers ne sont qu'un seul & même Sacrifice » (« Discours sur le dessein general de cet ouvrage », n. p). Une telle explication est avant tout un moyen de répondre à la critique des protestants à l'égard de la multiplication abusive des messes et en particulier des messes basses.
31. Le terme de « parlants » disparaît des éditions suivantes. La deuxième inscription se disant parfois au sein même de la scène représentée.
32. François COSTER, *Les Cinq Livres des Institutions chrestiennes...*, Rouen, Manassez de Preaulx, 1629, Livre I, chap. IX, « La maniere d'ouyr la messe », p. 37-38. Mais d'autres divisions sont aussi retenues, par exemple par l'oratorien Pierre LE BRUN dans son *Explication literale, historique et dogmatique des prieres et des ceremonies de la Messe...*, Paris, Florentin Delaulne, 1716-1726, t. I, qui divise la messe en 6 parties: 1- La préparation publique au bas de l'autel (jusqu'à l'Introit); 2- Une partie « Contenant les Prieres & les Instructions depuis l'entrée du Prêtre à l'Autel jusqu'à l'Oblation » (de l'Introit au Credo); 3- « Le commencement du Sacrifice ou Oblation » (de l'Offertoire à la Secrette); 4- « Le Canon ou la regle de la Consecration précédée de la Préface » (de la Préface jusqu'à l'Oraison dominicale); 5- « La préparation à la communion » (De l'oraison Dominicale ou *Pater* à la communion du prêtre); 6- « L'Action de grace » (« de l'Antienne appelée Communion » à la fin de l'office).
33. Mais aussi par la multiplication des clerics qui entourent le prêtre ou l'éminence de l'autel qui évoque l'autel principal et une messe cette fois-ci solennelle?
34. Umberto ECO, *Le Signe*, Paris, Labor, 1988, p. 42-44.
35. Au détriment sans doute des fonctions expressives et surtout poétiques de ces gravures dont on pourra constater sans doute la « faible » valeur esthétique.
36. Sur cette dimension prescriptive du rituel, voir Tufan OREL, Philippe OLIVIERO, « L'expérience rituelle », *Recherche de science religieuse*, t. 78, n° 3, 1990, p. 333: « le rite est comme un tissage créé par l'objectivation et la réification, tissage dont l'existence même fait que les individus ne s'interrogent plus sur son comment et son pourquoi, mais sur l'efficacité attendue de son usage. Puis, par la prescription qu'il impose, le rite devient non seulement "ce qui est", mais aussi "ce qui doit être" ».
37. Cité dans Pierre FLORIOT, *Traité de la Messe de Paroisse. Où l'on découvre les grands Mysteres cachez sous le voile des ceremonies de la Messe publique & solennelle; & les instructions admirables que Jesus-Christ nous y donne par l'unité de son Sacrifice*, Paris, Helie Josset, 1679, p. 46.
38. La messe est donc une expérience corporelle et psychologique fondée sur l'empathie et à laquelle participent bien évidemment encore les images, autant par « l'expressivité » plastique que par le jeu des « expressions » corporelles. Telle manifestation douloureuse d'un visage, telle insistance sur les plaies ou la souffrance du Christ ou de la Vierge, tel geste de déploration, sont à comprendre au vu des exigences d'une spiritualité qui cherche cette adhésion affective et ce bouleversement intérieur du fidèle lors de l'office. Voir sur cette question André FÉLIBIEN, *Entretiens...*, t. III, 6^e entretien, p. 171: « Lors qu'un Peintre représente le martyr de quelque Saint, ou bien quelque accident fâcheux; il faut qu'il y ait toujours quelques-uns de ceux qui sont présens qui soient touchez de compassion, parce qu'on a pitié des personnes qui souffrent, principalement si ce sont des gens de bien qui soient injustement affligez. » Voir aussi Gabrielle PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane...*, Bologne, Alessandro Benacci, 1582, Livre I, chap. XXV: « Che le Imagini christiane servono molto a movere gli affetti delle persone », p. 75-77 et notamment p. 76 sur les images des martyres.
39. Comme traité comportemental modèle voir l'ouvrage d'Érasme sur *La civilité puérile* dont le chapitre III concerne « la manière de se comporter dans une église ». Sur cet « appren-

- tissage corporel [...] générateur d'automatisme à la vue des signes chrétiens », voir Robert MUCHEMBLED, *L'invention de l'homme moderne. Sensibilités, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1988 ; voir également Olivier CHRISTIN, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Minuit, 1991, p. 29-30, qui indique que certains traits comportementaux des chrétiens devant les images (ne pas se découvrir, ne pas s'incliner) permettaient de repérer les réformés lors des guerres de religion.
40. Voir les recherches originales de Marcel JOUSSE, en particulier *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, et *La Manducation de la Parole*, Paris, Gallimard, 1975, où l'auteur montre comment, dans ce qu'il nomme une « culture païenne » souvent analphabète, le sens, « la leçon », sont mémorisés par le geste, l'attitude du corps, le souffle, le rythme, l'absorption (« manger la parole »), « les œuvres », au sens large des « inscriptions corporelles ». Ce type de rapport physique est fondamental dans le christianisme où l'homme résulte d'une série de contacts par « modelage », insufflation, imposition, manducation et où l'idéal du chrétien est de « rejouer » un certain nombre de scènes archétypales de la Passion et d'« imiter » le Christ. Sur le geste et son rapport à la Parole, voir également les analyses de Pierre CHAUNU, *Eglise, culture et société. Essais sur Réforme et Contre-Réforme (1517-1620)*, Paris, Sedes, 1984 (1981), p. 364-366, et A. DUPRONT, *op. cit.*, p. 506-514 (« Le langage de la gestuaire »).
 41. Louys MOLIN, *Pratique des Ceremonies de la Sainte Messe Selon l'usage Romain*, Lyon, Horace Huguetan, 1658, p. 23-24.
 42. *Ibid.*, p. 24. Pour le jésuite François COSTER, *Livre de la Compagnie*, 1588 (cité par Louis CHATELLIER, *L'Europe des dévots*, Paris, Flammarion, 1987, p. 56-57), ployer le genou et rester prosterné à terre signifie que le fidèle se reconnaît coupable de la mort du Christ, debout il se reconnaît comme ressuscité avec Jésus-Christ et prêt à accomplir ce qu'on lui commande, les yeux levés signifient que sa pensée est aux cieux et les yeux baissés expriment la crainte de la sévérité divine et la honte de ses péchés, on lève les mains pour montrer qu'il faut avoir le cœur levé vers Dieu, on les joint pour manifester que son « esprit est resserré et non distrait ni transporté par diverses pensées », se frapper la poitrine c'est déclarer sa haine à ses péchés et sa volonté de faire pénitence ; prier les bras en croix signifient « qu'ils sont crucifiés avec Jésus-Christ, duquel ils représentent la croix et la passion ».
 43. Lors de la Préface le prêtre « élève la voix pour advertir tous les Assistans de se rendre attentif à la grandeur des Mysteres qui se celebrent », d'après François DE HARLAY, *op. cit.*, p. 130-131.
 44. Les gestes et les attitudes sont des signes visuels qui assurent une communication entre prêtre et fidèles mais ils ne sauraient cependant se réduire à une « mise en scène » religieuse plus ou moins « théâtrale » à usage simplement communicationnel. Les actes du prêtre sont des actes sacrés et, à ce titre, certains sont dotés d'une « efficace » surnaturelle permettant une « présentification » de la divinité et une sacralisation des objets et des matériaux utilisés. Les paroles de la consécration, en tant que paroles-actes, sont évidemment les plus spectaculaires, mais il en est de même du signe de la croix qui a pour effet de « sanctifier les choses », de l'encensement de l'autel qui obéit à un ordre précis, ou encore de l'usage de l'eau pour la bénédiction.
 45. Arrivée du prêtre à l'autel/arrivée du Christ au Jardin des Oliviers ; déplacement du prêtre vers l'Épître/Christ amené par les soldats ; prêtre se déplaçant vers l'Évangile/Christ « renvoyé » à Pilate.
 46. Inclinaison du prêtre au Confiteor/Christ prosterné devant l'Ange.
 47. Face à face du prêtre et de l'autel qui répond au face à face du Christ présenté à Anne, Caïphe, Pilate, Hérode ; orientation du prêtre vers les fidèles qui correspond au regard du Christ à saint Pierre, mais également à la présentation du Christ devant le peuple, à son apparition à sa mère et aux disciples après la résurrection, et à son ascension et à la communication du Saint-Esprit aux apôtres.
 48. Baiser de l'autel par le prêtre/baiser de Judas au Christ (!) ; découverte du calice/Christ dépouillé de ses vêtements ; lavement des mains du prêtre et de Pilate, élévation de l'hostie/élévation de la croix, etc.
 49. Lorsque le prêtre « lève les yeux » avant la consécration, François de Harlay indiquait ainsi qu'il était bon d'exécuter « cette mesme action pour vous représenter celle de nostre Seigneur », d'après François DE HARLAY, *op. cit.*, p. 170 ; il en est de même dans le traité souvent réédité de Nicolas LE TOURNEUX, *De la meilleure maniere d'entendre la Sainte Messe*, Paris, Lambert Roulland et Helie Josset, 1680, p. 129.
 50. Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, p. 51-52 et p. 64 et suiv. (« Mimétisme »).
 51. S. LE CLERC, *op. cit.*, p. 9.

52. À l'Épître: « *Suivons, ô mon ame, nôtre Sauveur que l'on conduit lié & garoté à Pilate. Regardons-le paroître debout, & tête nuë, en presence de Juge, devant lequel il est accusé de sédition, de rebellion, & d'impité. Admirons sa patience digne d'un Dieu. Il se voit chargé d'injures & d'oprobres par des personnes qui lui avoient rendu des honneurs divins cinq jours auparavant, & il supporte tous ces affronts sans se plaindre. »*
53. Par exemple « Quand le P. tourné vers le peuple dit: *Orate fratres*/JC paroist couvert d'un Lambeau de pourpre »: « *Regarde, ô mon ame, cet Homme de douleur [...]. Écoute Pilate qui le montre aux Juifs, & qui leur dit, Voilà l'Homme: Ou plutôt écoute le Pere Eternel, qui te presentant son Fils unique, te dit... etc. »*. La même écoute est demandée dans la scène où le prêtre rompt l'hostie (voir note suivante).
54. Cette structure dialogale atteint sa plus grande complexité lors de la mort du Christ, le fidèle, comme s'il devait suppléer à cette disparition et à la perte de son interlocuteur privilégié, multiplie les interlocuteurs imaginaires: « *Aprochons de la croix, ô mon ame & considerons attentivement Jesus-Christ qui ayant crié à haute voix, Mon Pere, je remets mon ame entre vos mains, permet à la mort de s'aprocher de lui & de finir la plus précieuse vie qui fut jamais. Déjà la pâleur se répand sur son visage, le froid le saisit de tout son corps, ses yeux se ferment, ses lèvres se flétrissent, il baisse doucement la tête, il ne lui reste qu'un soupir pour donner congé à son ame de sortir & de se séparer de son corps. Helas! il expire, il meurt, il est mort, il est passé, il n'est plus. O pitoïable mere! vous n'avez plus de fils. O bien-aimé disciples! vous n'avez plus de maître. O Madeleine! il n'y a plus rien d'aimable pour vous sur terre. O apôtres! vous n'avez plus de chef? O hommes! ô pecheurs! votre redempteur est mort, & il est mort pour vous meriter une vie bien-heureuse & éternelle: comment peux-je vive, voïant Jesus mourir pour mon amoru: O Jesus, je ne veux plus vivre que pour vous aimer! », (p. 59) (« Quand le P. rompt l'Hostie »/« JC mourant sur la croix depose son ame entre les mains de son Pere »).*
55. Voir les quelques cas où un ensemble d'images pouvait se déployer sur certains retables de maîtres-autels comme, à Paris, ceux des Filles de la Visitation (la *Visitation* y était associée à une dizaine de tableaux représentant les principaux épisodes de la vie du Christ et de la Vierge), du Calvaire du Marais, des Jésuites de Saint-Louis, ou des Jacobins réformés (l'*Annonciation* était accompagnée de quatre scènes complémentaires – *Naissance du Christ, Circoncision, Présentation au Temple, Retour d'Égypte* – représentées sur les piédestaux de l'autel principal), ou encore les quelques cas où plusieurs tableaux pouvaient se succéder au cours de l'année comme à Saint-Louis des Jésuites, aux Minimes de la Place Royale ou aux Mathurins.
56. Concile de Trente, XXII^e Session, 17 septembre 1562, chap. V: « Des cérémonies de la messe » et Canon 3: « une seule et même hostie, et le même l'offre maintenant par le ministère des prêtres qui s'offrit alors lui-même sur la croix, la seule différence étant dans la manière de l'offrir », voir *Le Saint Sacrifice de la Messe. XXII^e session du Concile de Trente...*, éd. Sainte Jeanne d'Arc, Vailly sur Sauldre, 1982.
57. A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 664.
58. Joseph DE VOISIN, *Messal Romain, selon le reglement du Concile de Trente. Traduit en français. Avec l'explication de toutes les Messes, & de leurs Ceremonies, pour tous les jours de l'année. Par le Sieur de Voisin Prestre, Docteur en Theol. Conseiller du Roy...*, Paris, Rolin de La Haye et Simeon Piget, 1660, t. I, p. 41.
59. F. DE HARLAY, *op. cit.*, p. 23.
60. A. PEYRONET, *op. cit.*, p. 152-253.
61. F. DE HARLAY, *op. cit.*, p. 38.
62. La personne du prêtre était intensément valorisée au XVII^e siècle, notamment par Edmond Richer au début du XVII^e siècle mais aussi par les jansénistes ou par Bérulle. Voir Raymond DARRICAU, « La messe et le prêtre dans l'esprit de l'école française de spiritualité », dans *Histoire de la messe...*, *op. cit.*, p. 51-66, ainsi que Paul BROUTIN, *La réforme pastorale en France au XVII^e siècle. Recherches sur la tradition pastorale après le concile de Trente*, Tournai, Desclée & Cie, 1956.
63. Cette méthode est de façon unanime privilégiée par tous les auteurs: elle correspond à la seconde méthode de Rodriguez, et on la retrouve chez l'italien Giovanni Bona qui affirme que les fidèles « passent en quelque maniere pour Sacrificateurs & offrans par le Ministère du Prestre, non comme leur Ministre, mais comme leur député, ou leur mediateur », d'après le *Traité du Sacrifice de la Ste. Messe, ou Pratique pour la bien celebrer. Traduit en François du Latin du Cardinal Bona*, Lyon, Michel Mayer, 1672, p. 5. Voir encore N. LE TOURNEUX, *op. cit.*, p. 187-188; Jean-Elie AVRILLON, *Méditations et Sentimens sur la Ste Communion. Pour servir de préparation aux personnes de piété qui s'en approchent souvent. Avec les Réflexions &*

- les Sentimens d'un Solitaire en Retraite pendant l'Octave du saint Sacrement...*, Paris, Pierre-Augustin Le Mercier, 1713, p. 429-430; P. FLORIOT, *op. cit.*, p. 22-23 et voir aussi p. 460-463; ou encore François DE HARLAY qui défendait déjà une conception de la messe comme « Oblation du Peuple bien & deuëment instruit » (*op. cit.*, p. 64.). Dans cet idéal, c'est le modèle participatif supposé de l'Église primitive qui sert de référence (comme il servira de référence aux architectes du XVIII^e siècle). Lors de la communion, l'imitation et la relation atteignent leur point extrême en devenant alors *union*. L'union se réalise non seulement avec le prêtre, mais surtout avec le Christ, « par une conjonction la plus intime qui se puisse imaginer » hormis l'union hypostatique (selon A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 632), et au-delà encore avec les saints, les apôtres et les martyrs dans un même « corps mystique » où les hommes sont persuadés d'avoir « part à leurs grâces, & au merite de leurs souffrances & de leurs bonnes œuvres, puisque n'étant avec eux qu'un en Jesus-Christ » (P. FLORIOT, *op. cit.*, p. 471).
64. N. LE TOURNEUX, *op. cit.*, p. 99.
65. Dominique Viaux a relevé une « focalisation tout à fait impressionnante du sentiment religieux » sur la messe qui est conçue aux XV^e et XVI^e siècles comme le principal suffrage permettant « d'attirer la miséricorde divine ». Ce privilège explique le succès des fondations de messe et, à un moindre échelon, des fondations de lampes ou de luminaires auprès de l'autel. Voir Dominique VIAUX, « L'économie du salut dans les textes des fondations de messes aux XV^e et XVI^e siècles. Essai théologique », *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuse*, v. 72, n° 2, 1992, p. 151-163. Sur la pratique des fondations voir Jean-Loup LEMAITRE, « Les obituaires français. Perspectives nouvelles », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, t. LXIV, n° 172, janvier-juin 1978, p. 69-81. À Paris le sommet des fondations de messe se trouve entre 1650 et 1700, voir Pierre CHAUNU, *La mort à Paris: XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978, p. 412.
66. Cette logique de la substitution et de la circulation est au principe du christianisme, jouant encore avec le pain et le vin initialement offerts par le peuple au prêtre puis « transformés » en corps et sang du Christ. On trouverait encore ce principe substitutif dans le remplacement par un bélier d'Isaac, où dans celui du Christ qui se substitue aux hommes dans le sacrifice de soi pour éviter la perte du genre humain, et encore une fois dans le sacrifice effectué par le prêtre lors de la messe qui se substitue à celui du Christ. Dans ces différents actes, la violence est chaque fois atténuée ou éliminée : sacrifice d'un animal plutôt que d'un homme, sacrifice d'un homme plutôt que de tous, sacrifice non sanglant du prêtre. Voir l'interprétation du sacrifice comme « mise en acte de la puissance » par G. VAN DER LEEUW, *La religion dans son essence et ses manifestations. Phénoménologie de la religion*, Paris, Payot, 1948, p. 344-349.
67. Le « canal » du prêtre comme le nomme encore F. DE HARLAY, *op. cit.*, p. 270.

L'image intérieure

L'image mentale est au cœur de la pratique méditative qui s'exerce, nous l'avons vu, aussi bien dans le cadre public de l'Église que dans celui, plus personnel, de la chapelle ou de l'oratoire particulier. Élaborée à partir d'éléments issus des sens extérieurs, et notamment à partir des représentations matérielles – crucifix, sculptures, tableaux ou gravures illustrant les traités d'oraison –, c'est cette « vive image des choses » qui est l'objet-support privilégié de l'application des différentes facultés de l'Esprit. Mémoire, Entendement et Volonté, concourent à la mise en place d'une construction imaginaire, intellectuelle et affective qui est, pour nombre de spirituels, un des moyens les plus sûrs et commodes pour accéder aux plus hauts degrés de l'oraison.

Une telle construction psychique peut difficilement être un objet d'étude pour une histoire de l'art occupée avant tout par les images matérielles, bien que celles-ci soient en relation étroite avec les images mentales lors du processus producteur : ces images matérielles en sont parfois issues, ou bien, inversement, elles-mêmes les suscitent et participent à leur élaboration. En tentant d'approcher la nature, l'origine, les procédés de formation et les usages de l'image mentale lors des pratiques spirituelles, il s'agit de contribuer à appréhender la réalité de l'image au XVII^e siècle d'une manière synthétique, en intégrant *l'ensemble* de ses multiples et dynamiques « états » et non plus seulement ses formes matérielles : celles-ci n'en sont qu'une des manifestations dont la compréhension n'est pas détachable des autres formes.

Au XVII^e siècle, au moins trois catégories d'acteurs appartenant à autant de champs intellectuels contribuent, de façon complémentaire ou partiellement concurrente, à constituer une réflexion théorique sur l'image mentale : les *artistes*, à travers la théorie bien connue de l'*Idea* et du *disegno* retracée notamment par Panofsky ; les *philosophes* qui reformulent au cours du XVII^e siècle toutes les conceptions traditionnelles de la perception et de la représentation interne ; et enfin les *théologiens* et les auteurs spirituels qui restent généralement attachés aux doctrines aristotélico-thomistes traditionnelles infléchies par la mystique moderne. Pour ces derniers, essentiels à notre propos, la production d'une image mentale est le résultat de toute une complexe conception de l'Esprit, qui découpe en diverses parties, facultés ou puissances l'âme humaine, et imagine diverses modalités, naturelles ou surnaturelles, selon lesquelles est reçue ou produite cette image. En d'autres termes, la classification *typologique de l'image* est clairement associée à une différenciation *topique de l'Esprit* qu'il est essentiel de comprendre, bien avant les topiques modernes d'un Freud, d'un Lacan (sa « topologie » dénonçant le mythe de l'intériorité

freudienne) ou celles encore de la neurobiologie. Je voudrais ici, à la suite notamment des travaux de Mino Bergamo, rappeler ces différentes conceptions en rapprochant plus étroitement conceptions théologiques et théories philosophiques, et évoquer également *l'enjeu représentatif* décisif qui leur est aussi attaché. Si abondent en effet les représentations matérielles à *partir* desquelles peuvent être conçues les représentations intérieures, est-il possible de représenter également, et sous quelles formes, ces images intérieures elles-mêmes, ainsi que l'espace mental, le lieu psychique ou encore cet « espace intérieur » (Benedetta Papasogli) qui est celui de leur déploiement ?

On sait que l'ignatienne « composition du lieu » et les diverses formes contemporaines de constructions imaginaires visent à élaborer intérieurement non seulement un « lieu », c'est-à-dire une « scène mentale », mais aussi les objets, les personnages et les actions qui vont l'occuper, issus des récits de la Mort et de la Passion du Christ qui sont privilégiés lors de ces exercices. Mais la littérature spirituelle se soucie également de déterminer en *quel espace imaginaire* ce lieu composé doit être lui-même placé, par rapport au propre corps et à l'esprit du sujet méditant. Plusieurs solutions, nous l'avons rappelé, sont proposées aux dévots désireux de se livrer à ces pratiques : soit il s'agissait de « se rendre présent » à la scène méditée, le fidèle se projetant imaginativement dans l'espace et le temps historique de la scène ; soit le fidèle devait concevoir « au pré de soy » cette scène, intégrant cette fois dans son espace quotidien et actuel l'objet de sa méditation ; soit, dernière modalité plus intime, la scène méditée devait être imaginée *dans* son propre esprit et notamment dans l'organe qui en tenait souvent lieu pour les mystiques : le cœur.

Ce dernier choix s'explique sans doute par les dévotions traditionnelles au cœur du Christ, réactualisées au XVII^e siècle par d'innombrables textes dont ceux de l'oratorien Jean Eudes, de Marguerite-Marie Alacoque ou encore d'Olier, auteur de la *Vie intérieure de Notre-Seigneur*¹. Ces textes sont à l'origine d'une iconographie spécifique qui prendra une place croissante jusqu'au XIX^e siècle : en témoignent par exemple, au XVII^e siècle, la spectaculaire *Adoration du Cœur de Jésus* par les anges (*ill. 34*) (Beaune, église Notre-Dame), tableau d'un disciple de Le Brun, Gabriel Revel, ou, plus modestement, la représentation des *Cœurs de Jésus et de Marie adorés par les saints* du provençal Michel Serre (église de Saint-Gilles du Gard). Ces dévotions rendaient plus précieuses ces représentations à fortes connotations symboliques et affectives, et tendaient à créer une forme de relation intime entre cœur du Christ – mais aussi cœur de la Vierge –, et cœur du fidèle. Si les cœurs de nombreux saints ou prétendus saints étaient également vénérés à l'instar de reliques – il en fut ainsi de celui de saint François de Sales, de Jeanne de Chantal, du cardinal de Bérulle, du grand Arnould, etc. –, le cœur était aussi un élément traditionnel déterminant du système théologico-monarchique français. On sait notamment que les monuments érigés par Jacques Sarazin pour recevoir les cœurs de Louis XIII (1643) puis de Louis XIV à Saint-Louis-des-Jésuites à Paris, église évoquée pour son immense retable dans le chapitre précédent, montraient, emportés par deux anges, l'élévation céleste des cœurs royaux enflammés de dévotion, élévation qui était donnée comme équivalente à la scène de *l'Assomption de saint Louis* qui figurait sur le retable du maître-autel qu'encadraient ces deux monuments². Si le dévot pouvait éventuellement méditer *devant* les représentations offertes par le réseau d'images du retable, il pouvait peut-être également projeter *intérieurement*, dans son cœur, ces images de la Passion afin de les méditer et de communier ainsi spirituellement avec la divinité.

Le choix du cœur comme siège de l'âme, et donc comme lieu privilégié de la communication divine, tient aussi et surtout à la permanence de la thèse cardiocentriste péripatéticienne qui, bien qu'abandonnée par les philosophes et les « médecins », avait toujours la



Ill. 34
Gabriel Revel,
Adoration du
sacré cœur
de Jésus,
Beaune, église
Notre-Dame.

faveur des théologiens. Ces derniers faisaient toujours du cœur le siège principal de l'âme et en particulier des passions, des « appetits » ou encore de la « Volonté », faculté essentielle en matière mystique. La place centrale accordée au cœur était là encore confortée par toute une abondante iconographie qui faisait notamment de cet organe, sous différentes formes, le symbole de l'Amour divin ou de la Charité dont témoignent plusieurs tableaux: *L'Amour divin et la Fidélité* de Charles Mellin (Mayence, coll. part.) (ill. 35), *L'ange de l'Amour divin* gravé par F. Torteat d'après Simon Vouet, ou la *Charité divine* également de Vouet (musée du Louvre). Le cœur était aussi l'attribut de nombreux saints mystiques. Il en était ainsi pour sainte Lutgarde, sainte Catherine de Sienne, sainte Brigitte de Suède, sainte Gertrude ou encore saint Antoine de Padoue et, au XVI^e siècle, pour sainte Thérèse ou Ignace de Loyola lui-même. Le cœur enflammé de saint Augustin, figure si importante pour le XVII^e siècle et référence justement centrale pour les théoriciens de « l'oraison cordiale », est sans doute le plus célèbre en raison de la place que le saint accordait dans ses écrits au cœur et à l'espace intérieur: c'est le fameux *cubiculum cordis*, la chambre retirée du cœur dans laquelle les chrétiens étaient appelés à se retirer, le cœur « blessé » des flèches de l'amour divin et « plein de désir » d'être à Dieu auquel fait allusion le saint dans ses

Ill. 35
Charles Mellin,
Allégorie de
l'amour divin,
Allemagne,
coll. part.



Confessions, ou encore le « temple » où Dieu doit être peint sous une forme humaine³. L'évêque Antoine Godeau, qui avait consacré un long « Panegyrique » au saint prononcé vers 1651 dans l'église des Grands Augustins de Paris, fait allusion à cet emblème important : hésitant sur le sujet de sa harangue, il évoque un tableau inopinément « rencontré dans cette Église [...] où ce grand Evêque est représenté tenant d'une main un Livre fermé, & de l'autre, un Cœur d'où sort une flamme resplendissante », tableau qui va lui servir de « figure mystérieuse » que son discours devait expliciter⁴. L'œuvre picturale de Godeau correspond aux schémas iconographiques alors consacrés. Un tableau célèbre de Philippe de Champaigne (*ill. 36*) (vers 1642) (Los Angeles), montre par exemple le saint dans son cabinet de travail tenant de sa main son propre cœur, qu'embrase, *via* la tête également illuminée du saint, une lumière surnaturelle : cœur et cerveau, tous deux soumis à l'influence divine illuminante (« *Veritas* »), associent ici leurs facultés pour inspirer le saint. La même iconographie familière se retrouve dans un dessin de La Hyre, son *Saint Augustin* conservé au musée du Louvre, ou dans l'intéressant tableau du même artiste, *La présentation de la Vierge au temple* (Moscou, musée Pouchkine) où la scène se déroule en présence d'un abbé tenant dans sa main gauche un cœur enflammé et vêtu d'un froc sombre qui pourrait évoquer l'ordre des capucins, dont l'artiste était proche, ou celui des Ermites de Saint-Augustin. Dans un contexte régional, les œuvres toulousaines d'Ambroise Frédeau, peintre qui appartenait lui-même à ce dernier ordre, reprennent des éléments semblables. Son tableau de *Saint Augustin présentant son cœur à la Vierge* (Toulouse, musée des Augustins), où le saint, comme le faisaient les souverains français, offre son cœur à la divinité, est lui-même, en tant qu'*ex-voto* explicitement désigné comme tel par une inscription au bas de la toile, une offrande adressée au saint et à la Vierge⁵.

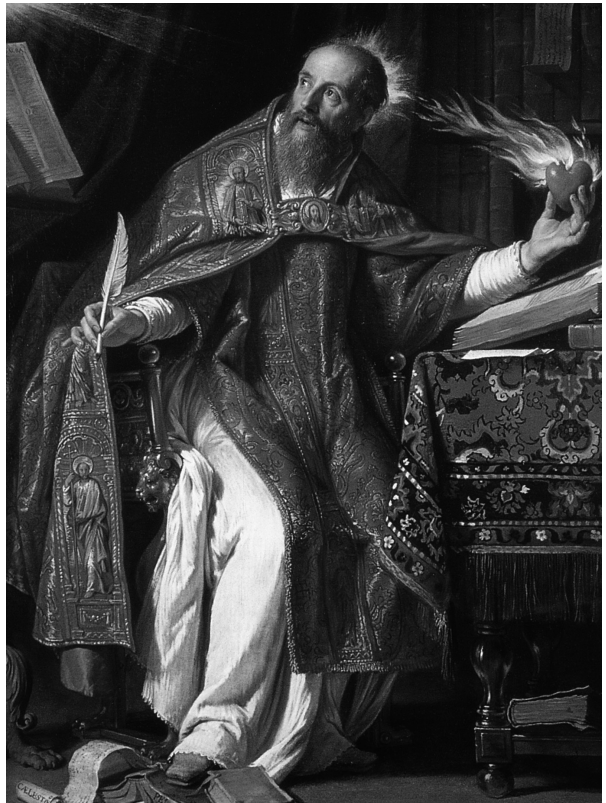
C'est ce dernier lieu, mais cette fois évoqué non plus sous sa forme extérieure superficielle mais sous son apparence *intérieure*, qui avait été choisi par le mystique parisien Jean Aumont auquel je voudrais ici m'attacher plus particulièrement. Alors même

que le genre du traité d'oraison illustré avait, semble-t-il, perdu de son actualité après l'efflorescence du début du siècle, Jean Aumont est l'auteur d'un exceptionnel ouvrage illustré de gravures, *L'ouverture intérieure du royaume de l'Agneau occis dans nos cœurs* (1660), suivi de *l'Abbregé de l'Agneau occis* (1669), où vient s'enraciner une nouvelle conception de l'oraison dite « cordiale » où *l'espace du cœur* est donné comme le lieu d'accueil, rendu visible par le graveur, de *l'image mentale*. Soumis à l'influence divine la plus abstraite mais préservant la dimension visuelle et iconique de l'image, cette voie méditative et contemplative proposait une synthèse exemplaire entre la mystique la plus exigeante du XVII^e siècle et les techniques plus usuelles d'une oraison qui restait profondément attachée aux images et aux sens.

LE LIEU DE L'IMAGE MENTALE

■ Les principaux traités portant sur l'oraison qui paraissent en France dans les années 1650-1670, au sein des diverses familles spirituelles catholiques, nous livrent l'essentiel des conceptions traditionnelles relatives à la structure de l'esprit où se constitue l'image mentale, c'est-à-dire l'objet intérieur de la méditation ou de la contemplation du chrétien⁶. Si l'on suit par exemple la synthèse sur la question que propose le théologien Henry-Marie Boudon, Grand Archidiacre de l'église d'Évreux et auteur notamment d'une importante biographie du mystique Jean-Joseph Surin⁷, trois sortes de connaissances seraient accessibles à l'homme : l'une liée à la faculté « sensitive », « composée de tous les sens intérieurs & extérieurs » ; l'autre qui est attachée à la faculté « raisonnable » (« l'entendement ») ; et la dernière, qu'il désigne comme « Intelligente » (ou intellectuelle), qui serait « le même entendement, entant qu'il connoist par une vûe simple, sans discours, d'une manière angélique⁸ ». Cette tripartition reçoit diverses dénominations, l'une des mieux établies étant celle qui distingue l'âme (*Anima*, partie inférieure de l'*homo bestialis*), l'esprit (*Spiritus*, partie médiane de l'*homo rationalis*), et une partie intellectuelle supérieure (*Mens*, la cime de l'esprit de l'*homo deiformis*, devenu semblable à Dieu). Selon encore Pierre de Poitiers, Provincial des Capucins de Touraine et auteur d'un autre monumental ouvrage de théologie mystique (*Le Jour Mystique*, 1671), ces trois parties correspondent à autant des *degrés de l'oraison* qui nous sont désormais familiers : l'oraison « accompagnée de dévotion sensible », attachée aux sollicitations des sens (et notamment aux images matérielles) ; la méditation discursive, « avec production d'actes, qui sont les bonnes Pensées, Discours & Contemplations claires », mais qui reste attachée aux images issues des sens et formées par l'imagination ; et la contemplation « pure » qui repose sur « des especes purement intellectuelles, avec lesquelles l'entendement opere sans regarder les phantômes, & les especes imaginées⁹ ».

Dans la première faculté des théologiens on reconnaît la partie « sensitive », liée à la fois aux cinq sens extérieurs, au « sens commun » aristotélicien qui en rassemble



Ill. 36
Philippe de
Champagne,
Saint Augustin,
Los Angeles,
County museum
of Art.

intérieurement les données, mais aussi à l'Imagination, généralement confondue avec la « fantaisie » au XVII^e siècle qui suit en cela saint Thomas d'Aquin. La partie dite « raisonnable » est celle où résident les facultés ou « puissances » supérieures de l'esprit que sont, selon la tripartition augustinienne (*De Trinitate*), la Mémoire, l'Entendement et la Volonté. Est éludée en revanche la partie « végétative » des philosophes qui, trop élémentaire et excessivement liée au corps et au monde matériel, n'intéresse pas la mystique même si elle était toujours décrite par la théologie scolastique¹⁰. Pierre de Poitiers par exemple, écarte d'emblée de sa réflexion cette partie, conçue comme non propre à la connaissance: « Nous ne parlons neantmoins pas icy de la premiere, parce qu'elle n'a aucune connoissance, & que ses fonctions sont indépendantes de la volonté & de la liberté de l'homme. C'est pourquoi dans l'école de Theologie Mystique, on ne parle point de cette ame ou faculté Vegetante; ne considerant que les operations libres & humaines, par lesquelles l'ame se peut unir à Dieu¹¹. »

Bien qu'amputant quelque peu les schémas habituels de la philosophie, la construction proposée se veut « encore plus subtile que celle des Philosophes¹² » et formule une autre tripartition où est en revanche *ajoutée*, et il faut insister sur ce point, le niveau supérieur (« suprême »), qu'est cette partie « Intelligente ». Celle-ci est alors désignée par la tradition mystique comme la « cime » (*apex spiritus*), la « pointe » (François de Sales), le « centre » de l'esprit, le « troisième ciel » ou le « fond » de l'âme (la tradition rhéno-flamande), ou encore comme le propre « cœur » du fidèle. Ce lieu est plus précisément décrit comme :

le Sanctuaire & la demeure secrete de Dieu present en l'ame, où il opere par luy-même, & où elle souffre & reçoit ses divines inactions. Il est là l'objet & comme le Soleil qui l'embrace d'un feu divin, & qui l'éclaire de tant & de si lumineux rayons, qu'on peut dire que c'est dans cet intime & dans ce centre que se trouve toute la gloire de la fille du Roy celeste.

Afin de justifier la spécificité et l'autonomie (relative) de cette partie suprême de l'âme, les théologiens mystiques en font le lieu où adviennent des manifestations dépourvues des formes qui caractérisent les parties inférieures :

Les especes, les figures, & les representations des choses creées n'abordent point dans l'ame dans cet état & dans cette region de paix; parcequ'elle y est élevée jusques dans sa Pointe au dessus de toutes ses autres puissances, & là elle contemple la Divinité non revestue de formes & d'images, comme dans les Oraisons de Meditation ou de Contemplation, claires & affirmatives, mais en elle même & au dessus de toutes pensées, parcequ'elle sçait bien que toutes les choses qui tombent sous le sens, ou la comprehension humaine, ne sont que des ombres & des peintures; & non la réalité ou la verité du Dieu qu'elle cherche & qu'elle veut adorer¹³.

C'est là en effet, en ce « fond de l'âme », que le fidèle tend à s'unir à la divinité lors d'une expérience contemplative qui approche celle de la condition angélique. L'union est moins la seule communication d'un sujet extérieur surnaturel qui se rendrait présent lors de l'oraison, par « infusion », « impression », communications de grâces, de lumières ou de nouvelles espèces (*species*) dites « intelligibles » (par opposition avec les espèces « sensibles »), que révélation et *retour* à une image originelle de la divinité *déjà présente*, « imprimée » bien que dissimulée, en ce lieu intime. La pensée du XVII^e siècle retrouve en effet l'idée augustinienne d'un dieu trinitaire « caché », présent « dans le fond de nos cœurs », mais dont l'homme, excessivement « répandu dans les choses extérieures », s'est éloigné¹⁴, mais aussi peut-être l'idée de la mystique issue d'Eckhart d'un Verbe divin (le Fils) « prononcé » au fond de nous par le Père¹⁵. Cette idée est devenue depuis longtemps fort commune. Avant d'être reprise notamment par François de Sales et nombre

de spirituels du XVII^e siècle qui font, si l'on suit M. Bergamo, d'un lieu métaphysique abstrait une réalité psychologique¹⁶, elle avait été adoptée par la mystique médiévale, celle d'Harpius par exemple, auquel se réfère encore Pierre de Poitiers¹⁷.

Au XVII^e siècle, poursuivant les multiples et contradictoires hypothèses émises par les grands mystiques nordiques (Harpius, Tauler, Ruusbroec), français (Richard de Saint-Victor, Gerson) ou plus récemment par Sandaeus (Maximilien Van der Sandt) ou le carme espagnol Jean de Jesus-Maria, les différents auteurs s'interrogent à nouveau sur ce mystérieux « fond de l'âme » : sur sa nature (essence, selon la tradition issue de Maître Eckhart, substance ou « puissance » de l'âme ?), sur ses divisions, ses relations aux autres parties et aux différentes puissances, sur la manière dont Dieu s'y communiquerait (par « attouchement » ?), ou encore sur les modalités de la contemplation qui s'y réaliserait (affirmative ou « négative et sans formes » selon la tradition dyniosienne ?¹⁸). Le « supplément » que constitue cette partie était, à l'exception peut-être d'un Proclus (traduit en français au début du XVII^e siècle) ou d'un « Trismégiste » (Hermès Trismégiste), inconnu des philosophes païens auxquels cette partie « a été cachée ». Elle l'était également, et Pierre de Poitiers feint de s'en étonner, de « plusieurs Philosophes & Theologiens Chrestiens », dont saint Thomas d'Aquin lui-même. La tradition scolastique ne pouvait accepter en effet une union essentielle de l'âme à Dieu mais simplement une forme d'union à travers l'amour et la connaissance où opéraient les facultés spirituelles usuelles¹⁹. Une telle « ignorance » venait marquer la supériorité de la théologie mystique non seulement sur la théologie scolastique mais également sur la philosophie ancienne ou contemporaine avec laquelle il est significatif de la comparer.

Le philosophe Scipion Dupleix, auteur d'une *Physique* (1640) d'esprit encore aristotélicien qui est l'une des plus diffusées de la première moitié du XVII^e siècle, reprend par exemple l'organisation tripartite usuelle pour les philosophes de l'âme : âme dite « végétative » (et ses facultés liées à la nutrition, à la croissance et à l'engendrement), âme « sensitive », âme « intellectuelle²⁰ ». À l'exception des systèmes brutalement simplificateurs d'un Thomas Hobbes ou de Descartes, qui ne s'embarrassaient plus des divisions et subdivisions jugées inutiles et infondées de la scolastique, une telle structure de l'âme reste plus ou moins reçue par les philosophes du XVII^e siècle²¹. On retrouve généralement dans l'âme intellectuelle les facultés de l'Entendement, de la Volonté et de la Mémoire²², tandis que l'âme sensitive retrouve plus ou moins sa division entre sens extérieurs et sens intérieurs, ces derniers étant cependant bien souvent réduits à trois et répartis différemment selon les auteurs. Dupleix retient par exemple le sens commun, l'imagination et la mémoire²³, tandis que le philosophe et médecin parisien Marin Cureau de La Chambre, auteur d'un traité important sur *Le système de l'âme* (1664) que connaissait Le Brun, distingue le sens commun, l'imagination (« Phantaisie ») et la faculté dite estimative²⁴.

Si l'on est proche des catégories des théologiens, notamment pour la partie « intellectuelle » qui est analogue, on peut cependant constater un net infléchissement, que l'on dira corporel et mondain, voire anti-contemplatif, des préoccupations des philosophes. Une telle orientation n'est certes pas nouvelle et, comme l'avait déjà souligné Eugenio Garin, elle marque déjà l'évolution de la pensée de la Renaissance, de Pietro Pomponazzi et des réflexions sur la nature et l'immortalité de l'âme aux philosophes de la nature comme Fracastor ou Telesio dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle²⁵. Elle paraît bien se radicaliser sous l'influence de la philosophie « mécaniste » et expérimentale du début du XVII^e siècle. Appliquée au problème de l'âme, on constate que le niveau ultime de la structure de l'âme, la « pointe de l'âme » chère aux mystiques, est en effet éliminée, tout comme d'ailleurs les fameux cinq sens dits « spirituels » impliqués lors de l'union divine et auxquels ne font plus allusion les philosophes²⁶. Dans la partie inférieure de l'Esprit,

l'âme végétative, jugée indigne de considération par les théologiens, est non seulement réintégré dans la tripartition générale des philosophes mais elle est même, pour un Cureau de La Chambre, associée à une forme de connaissance, certes élémentaire et dite « naturelle », qui se fait « sans la participation des Sens, et de l'Esprit » et qui est parallèle aux deux autres degrés plus élaborés de connaissance qui concernent les parties sensitives et intellectuelles²⁷. Pour cet auteur encore, la connaissance qui est propre à l'homme n'est pas l'intellectuelle comme pouvaient le prétendre des théologiens soucieux d'éliminer toute forme sensible, mais celle qui tient à l'*union* des connaissances intellectuelles et sensitives : « on ne peut rien concevoir de spirituel où il n'entre quelque notion corporelle. Qu'on se figure de la façon qu'on voudra l'Âme, l'Ange, Dieu même, on se les représentera toujours comme des choses matérielles²⁸ ». La même affirmation était naturellement présente chez un philosophe matérialiste et mécaniste comme Hobbes ou bien pour un épicurien comme Gassendi qui pouvait affirmer, dans des termes semblables, que toutes les idées présentes dans l'Entendement, y compris celle de Dieu, tirent leur origine des sens, soit directement soit indirectement par le biais des diverses opérations intellectuelles où sont ré-élaborées les images initiales²⁹.

Certes, la composante divine ne saurait être totalement ignorée par les philosophes. Dupleix, par exemple, ne peut que rappeler le privilège, qui distingue l'homme des autres créatures, d'un être doté d'une âme spirituelle et immortelle, « vif pourtraict » de la divinité que chacun porte en soi et « qui donne la vie et le mouvement à ce corps mortel et corruptible³⁰ ». Il attribue également à la divinité la création et infusion « en un instant » de cette âme rationnelle, là où les « brutes » (les animaux) ne disposent que des composantes végétatives et sensibles qui périssent avec eux. Mais l'examen de cette âme immortelle ne saurait être un objet d'étude pour la physique, science « naturelle », qui « ne considère pas l'ame comme une substance entièrement séparée de sa matière et purement intellectuelle (car cela est propre à la Métaphysique ou science sur-naturelle) ains comme estant la forme du corps vivant et la principale pièce des choses animées³¹ ». En reprenant la définition aristotélicienne de l'âme (l'âme comme « forme du corps vivant »), Dupleix adhère à son présupposé matérialiste qui fait l'économie de quasiment toute explication surnaturelle et tend, bien qu'incomplètement, à détacher le discours philosophique des constructions théologiques. Des positions analogues, où se maintient la tension entre philosophie naturelle et référence théologique, se retrouvent chez les contemporains de Dupleix comme Cureau de La Chambre ou, de façon très marquée, le Descartes des *Méditations*³². Pour Cureau de La Chambre par exemple, son traité n'a pas à se préoccuper du « fond » de la nature de l'âme et il lui suffit de supposer « que c'est une substance Spirituelle Indivisible et Immortelle », sans chercher à « affaiblir par mes preuves une vérité que la Religion a établie ». Néanmoins, lorsqu'il aborde l'examen de la partie intellectuelle de l'âme et le mode de connaissance qui lui est propre, il ne peut s'empêcher de traiter le cas de « la Connoissance de l'Âme séparée », c'est-à-dire de l'âme qui n'est plus unie au corps. C'est à l'évidence une question théoriquement hors de portée de la philosophie naturelle, et, de fait, afin de pouvoir expliquer d'où proviennent des Idées qui ne peuvent être issues ni des sens ni de l'imagination, il reprend les différentes hypothèses issues de la scolastique médiévale : *vision en Dieu* des choses, idées *infuses* lors de la création ou/et « au temps et dans l'occasion qu'ils doivent connoître actuellement », etc.³³. De telles hypothèses seront, à nouveau, revisitées dans les années 1670 par le cartésianisme réformé et rechristianisé de l'oratorien Malebranche. Il réintroduira en effet l'hypothèse de l'intervention divine, non seulement pour les apparitions surnaturelles mais également comme condition nécessaire de la perception de toute image, que celle-ci soit sensible, imaginaire ou « purement intellectuelle³⁴ ».

Si l'on revient aux conceptions des théologiens mystiques, la tripartition proposée perd rapidement la simplicité de son ordonnance lorsqu'on lit plus attentivement la littérature spirituelle. Les différents auteurs utilisent en effet une terminologie variée voire contradictoire, et ils ne s'accordent guère sur les composantes des différentes parties de l'âme ni forcément sur leur nombre et leur autonomie les unes par rapport aux autres. Dans le cas par exemple de Boudon, qui se réfère au Père capucin Simon de Bourg en Bresse³⁵, à saint François de Sales et à son disciple Jean-Pierre Camus, les deux dernières parties de l'Esprit n'en forment en réalité qu'une seule, reconduisant la structure de l'âme à un schéma binaire (inférieur/supérieur), voire unitaire. Partie « raisonnable » et « cime de l'esprit » sont en effet les deux composantes d'une *même* partie supérieure qui est celle de « l'intelligence » mais qui s'exercerait sous *deux modalités différentes*. Quand l'intelligence agit « par la seule force & lumière intérieure » qui est celle de l'entendement rationnel qui, lui-même, « déduit ses connoissances des objets sensibles, & de l'imagination », « il est nommé la *portion inférieure de l'intelligence* ». En revanche, « quand cela arrive par une lumière infuse & surnaturelle que la volonté embrasse, il est appelé *portion supérieure de l'intelligence*, suprême ciel, pointe d'esprit³⁶ ». Une même position, qui était peut-être une façon de ne pas être en contradiction excessive avec les positions unitaires des philosophes, est adoptée par Pierre de Poitiers et plus généralement par les « nouveaux mystiques » pour lesquels la suprême Pointe de l'esprit « n'est pas une puissance de l'âme distincte réellement des trois autres, Mémoire, Entendement & Volonté³⁷ », mais n'est autre « que la volonté & l'intellect » (la mémoire est ici exclue), ces puissances étant lors de la contemplation mises « hors de leurs opérations ordinaires³⁸ ».

Une même ambiguïté terminologique et conceptuelle, partagée d'ailleurs ici par les philosophes, se retrouve quant aux « sens » et aux « facultés » ou « puissances » propres aux différentes parties de l'âme. Si les différents auteurs s'accordent sans mal pour distinguer cinq sens extérieurs liés à autant d'organes de la sensation, ils ne s'entendent pas sur la définition et le nombre des « sens intérieurs ». Par sens intérieurs est entendu d'une part, et selon une vieille tradition médiévale qui se fonde notamment sur saint Bernard, saint Bonaventure ou saint Grégoire, les « cinq sens » internes qui relèvent de la partie supérieure de l'âme³⁹. Ils sont dans une position structurelle analogue aux sens externes : c'est la vision spirituelle, le toucher spirituel, etc., qui jouent un rôle fondamental en tant que mode d'*appréhension interne* non rationnel de la divinité. Mais ce terme sert aussi à désigner d'autres composantes internes de l'âme, dont le choix varie parfois selon les auteurs. Selon Boudon par exemple, ou encore le mystique marseillais François Malaval, qui suivent tout deux saint Thomas d'Aquin⁴⁰, les sens internes, au nombre de quatre, désignent aussi le traditionnel « sens commun » (« où se ramassent les images que reçoivent les sens intérieurs⁴¹ »), et les autres « sens » que seraient l'Imagination (ou « phantaisie », capable de former de nouvelles images à partir de celles qui sont recueillies dans le sens commun⁴²), « l'estimative » (« qui juge si les images du sens commun, & les phantôme de l'imagination sont bons ou mauvais »), « la mémoire » (« qui conserve les images & les phantômes, & tout ce que l'estimative a trouvé bon ou mauvais⁴³ »).

On voit les confusions possibles auxquelles se prêtent ces divisions, ces définitions et ces terminologies relativement multiples et instables qui suscitaient l'ironie ou le rejet des « nouveaux » philosophes du XVII^e siècle, même s'ils avaient eux-mêmes bien du mal à s'en dégager. Ce qui est appelé « sens intérieurs » recoupe en partie certaines des « facultés » de la partie sensitive (c'est le cas de l'Imagination), mais aussi, semble-t-il, de l'Entendement puisqu'elle intègre la Mémoire. Or celle-ci est généralement assimilée à un « sens » éminent de la partie « intellectuelle » de l'âme aux côtés de l'intellect et de la volonté, sauf à considérer, ce que faisaient bien souvent les théories classiques de

l'âme, que la mémoire se divisait en une mémoire « intellectuelle » et en une mémoire « sensitive », cette dernière correspondant dès lors à l'un des sens intérieurs⁴⁴. La même division concernait « l'appétit », source des multiples « passions », divisé en un appétit *raisonnable* (c'est la « Volonté » de la faculté intellectuelle dont le rôle est déterminant dans les pratiques méditatives et contemplatives), et en appétit dit *irraisonnable* relevant de la partie sensitive – et à ce titre proscrit –, se dédoublant lui-même en « concupiscible » et « irascible ». D'autres auteurs, comme Honoré de Sainte Marie par exemple, désignent encore comme « sens », mais des « sens spirituels », ces facultés supérieures (Entendement, Mémoire, Volonté), par rapport aux sens intérieurs et inférieurs de la partie sensitive : nous aurions ainsi des sens extérieurs, des sens intérieurs de la partie sensitive, et des sens intérieurs « spirituels » au sein de la partie supérieure de l'esprit..., auxquels s'ajoutent encore les « cinq sens spirituels » (vue spirituelle, toucher spirituel, etc.⁴⁵). Ce dédoublement des sens et des facultés n'est pas simplement le résultat d'une incertitude conceptuelle, mais il traduit aussi le souci des théologiens d'arriver à articuler le sensible et l'intelligible, en tentant de rendre compte des moyens par lesquels s'opère ce passage du monde terrestre au monde supra-sensible vers lequel tend le chrétien.

LA FORMATION DES IMAGES

■ La mise en place de tout cet appareillage complexe est également ce qui permet d'élaborer et de justifier un système, tout aussi sophistiqué, permettant d'expliquer les modes de formation de l'image intérieure en fonction de ses différentes origines et des diverses facultés impliquées. Henry-Marie Boudon, comme ses contemporains, reprend sans surprise l'antique conception augustinienne, développée par saint Thomas d'Aquin⁴⁶ et toute la tradition de l'Église, sur laquelle nous reviendrons dans notre dernier chapitre. On sait que saint Augustin distinguait les *images corporelles* des objets extérieurs, où entrent donc aussi les images matérielles, accessibles au sens de la vision, les *images spirituelles* (ou imaginaires) que forme intérieurement la puissance imaginative, et les *images intellectuelles* (mystiques) propres à l'entendement⁴⁷. Cette tripartition, qui représente autant de modes possibles d'accès à la divinité *via* les objets de la création, *via* les images spirituelles intérieures où peut être conçu Dieu, ou *via* l'union mystique par communication surnaturelle, est reprise par Boudon :

Pour les visions, il y en a de trois sortes, les unes corporelles extérieures, qui se voyent des yeux du corps; les autres sont corporelles intérieures, ou imaginaires, & elles arrivent par des espèces ou images des choses que nous avons déjà en réserve au dedans de nous par l'entremise des sens extérieurs, ou bien par l'entremise de nouvelles images introduites par le ministère des Anges, ou par la vertu divine; enfin il y a des visions intellectuelles, & elles arrivent à l'entendement par une lumière surnaturelle, ou espèce que Dieu y met sans l'aide d'aucun sens corporel, ny intérieur, & sans que l'âme fasse rien de sa part activement⁴⁸.

Si l'on rapporte cette tripartition aux trois parties de l'Esprit, les deux premières catégories d'images relèvent de la partie sensitive (sens extérieurs et sens internes de l'imagination), et la dernière appartient aux deux parties supérieures (entendement et « cime » de l'esprit), ce qui n'est pas, nous le verrons, sans poser un certain nombre de difficultés. Ce schéma est en effet rien moins qu'univoque. L'origine des images *corporelles* paraît relativement fixe, ce sont les objets naturels et, plus généralement, tout ce qui est accessible au sens de la vision (dont les artefacts que sont les images matérielles). D'autres auteurs que Boudon précisent, cependant, que Dieu même, par le biais d'apparitions *surnaturelles*, peut aussi se rendre accessible par ce biais corporel, ajoutant une nouvelle catégorie d'images. Les choses sont plus complexes pour les images *spirituelles*

puisque leur origine est double, sinon triple: soit l'imagination reçoit les images des objets extérieurs, soit elle en reçoit de la part de la divinité ou des anges, soit encore, et Boudon n'évoque pas cette hypothèse, l'imagination produit d'elle-même de nouvelles et inédites images. S'agissant enfin des images *intellectuelles* d'origine surnaturelle, qui adviennent de façon exceptionnelle dans l'état d'oraison dite « passive » (contemplative), elles sont censées être indépendantes aussi bien des sens extérieurs que de l'imagination pour affecter directement, et sans activité de sa part, « l'Intelligence ». Cette image ne se réduit pourtant pas nécessairement à une abstraction conceptuelle (un mystère, une notion, un concept) car elle peut prendre la forme, figurative ou iconique, des personnes divines et plus généralement de toutes les choses corporelles:

Quand on dit vision intellectuelle, ce n'est pas donc que cette vision se fasse sans aucune espece: mais c'est qu'elle n'est *ny corporelle ny figurée dans l'imagination*. Or cette vision ne laisse pas de faire voir *Nostre-Seigneur, la tres-sacrée Vierge & les Saints*: mais c'est sans aucune image tirée des sens. Il n'y a que Dieu qui la puisse faire, d'autant que ces choses n'ayant point de dépendance des sens & de l'imagination, les creatures & même les Anges n'y peuvent rien.

L'ambiguïté concernant les visions intellectuelles (la *visio intellectualis* de saint Thomas) est d'autant plus grande que la partie supérieure de l'esprit dont elles relèvent (entendement et « cime » de l'esprit) peut cependant rester liée à la partie inférieure (sensitive) où est située l'imagination et où se forment les images spirituelles ou imaginaires (*visio imaginaria*):

Il est vray que ces visions intellectuelles *commencent ou se terminent par l'imagination*, pour lors les bons Anges, & même les diables y peuvent cooperer; parce que les choses spirituelles y sont proposées sous des especes tirées des sens. Si on étoit donc assuré que la vision fut purement intellectuelle, on seroit certain qu'elle viendroit de Dieu: mais il est tres-difficile de discerner au vray si elle est purement intellectuelle, & tres-aisé de s'y tromper⁴⁹.

Un tel maintien, chez certains auteurs, de la relation entre partie sensitive (imagination) et partie intellectuelle lors de la relation à la divinité tient sans doute au souci de ne pas heurter la position d'autorité qui était celle de saint Thomas d'Aquin. On sait que pour le dominicain, dont on connaît la prudence à l'égard des tendances les plus mystiques du christianisme, « la contemplation mesme des choses divines ne se peut faire sans l'usage des phantosmes interieurs », c'est-à-dire ceux de l'imagination⁵⁰, et ne saurait jamais atteindre la claire vision céleste de Dieu – la vision béatifique –, inaccessible en sa perfection durant la vie terrestre⁵¹. Deux situations principales se présentent, accompagnées de leurs multiples variantes déjà exposées par saint Thomas d'Aquin et la tradition scolastique à laquelle se réfère explicitement Boudon: soit les « lumières » surnaturelles ou « les especes intelligibles », qui « sont formées de Dieu », sont « *infuses* sans l'entremise de l'imagination; & il y a un dénûement de toutes formes imaginaires »; soit, et le cas est plus fréquent, « s'il n'y a point d'infusion de nouvelles especes, celles de l'imagination sont *éclairées* extraordinairement⁵² ».

Nombreux sont les auteurs français du XVII^e siècle à reprendre et raffiner ces idées qui articulent l'héritage augustinien, scolastique, celui de la mystique des XIV^e-XV^e siècles et celui des grands spirituels du XVI^e siècle. Un jésuite comme Jacques Nouët, auteur d'un autre ouvrage de référence sur l'oraison (*L'Homme d'Oraison*, 1666, édité en 1674), s'inscrit dans un même système conceptuel où l'intervention divine, pensée sur le mode de « l'infusion » ou de « l'impression », est susceptible d'agir sur de multiples niveaux: sur les sens extérieurs, sur les sens intérieurs (sur l'imagination mais aussi, ce que ne

retenait pas Boudon, sur le « sens commun »), et bien sûr directement sur l'entendement. Là encore, cette intervention peut prendre plusieurs formes où Nouët complète la construction déjà complexe de Boudon : agissement sur les espèces *déjà* présentes dans l'imagination, « illuminées » par la divinité, puis « présentées » à l'esprit (entendu comme la partie rationnelle de l'homme); introduction dans cette même imagination d'espèces *nouvelles*; action, dans l'entendement, par utilisation d'espèces cette fois « intellectuelles » et présentes dans la mémoire; et enfin production et infusion de nouvelles et inédites espèces intellectuelles⁵³.

La situation devient ainsi particulièrement complexe, démultipliant la tripartition élémentaire de saint Augustin, puisque nous aurions : des visions intellectuelles *sans forme* d'origine surnaturelle issues des lumières ou des espèces intelligibles infuses (lumières, sentiment de « présence », concept) (1); des visions intellectuelles *dotées de formes* (iconiques) issues des espèces surnaturelles (2); des visions intellectuelles sans espèces intelligibles surnaturelles mais qui résultent d'une action de la divinité sur des espèces *déjà* présentes dans l'imagination (don de lumières extraordinaires) (3). À ces visions intellectuelles se rajouteraient : les visions spirituelles issues d'espèces surnaturelles introduites dans l'imagination (4); les visions spirituelles non surnaturelles de l'imagination créées par elle (5), ou issues des sens (6); et enfin les visions corporelles qui résultent soit de la perception des corps naturels (7), soit des apparitions suscitées par la divinité (8).

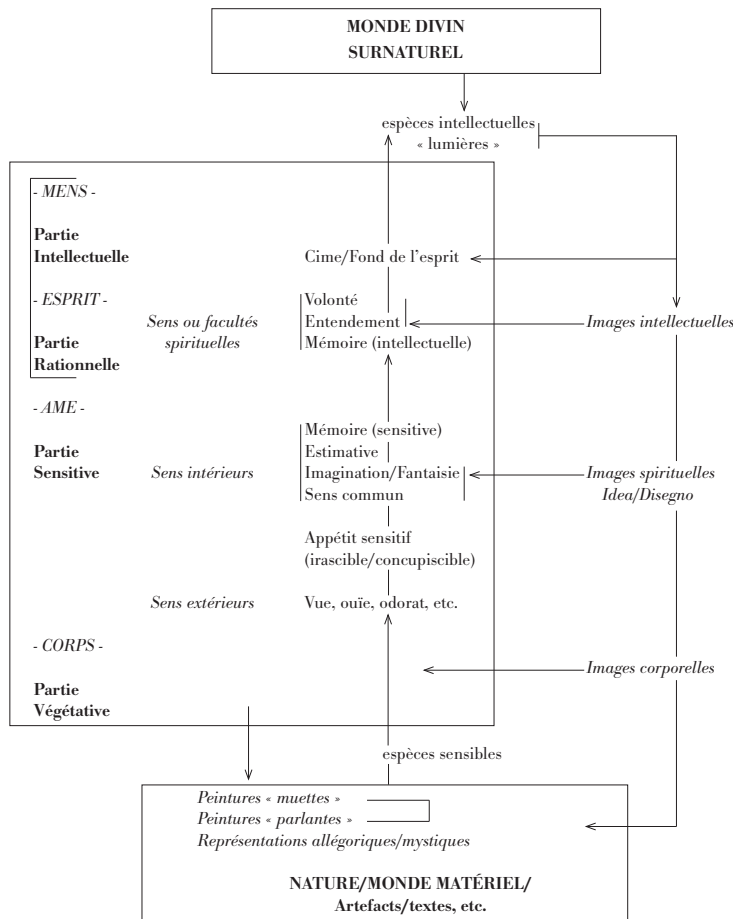
Cette classification, élaborée en fonction des différentes *puissances cognitives*, peut encore être complétée par celle qui repose sur une base cette fois *sémiotique*, déterminante pour les pratiques artistiques⁵⁴. Je ne reviendrai pas ici sur ce point traité par ailleurs⁵⁵, mais rappellerai simplement que la classification à laquelle font référence les grands auteurs spirituels des XVI^e et XVII^e siècles (Richeome, mais aussi François de Sales ou encore Bellarmin) comme certains théoriciens de l'art comme Roger de Piles est ici décisive. Elle met en effet en rapport différents types de *référents* (objets « naturels »; sources textuelles; êtres imaginaires, surnaturels ou concepts), à autant de catégories d'*images* (images « naturelles » ou « peintures muettes » de nature iconique; représentations verbales ou « peintures parlantes », pouvant donner lieu à des peintures « d'histoire »; et enfin représentations allégoriques ou mystiques), selon des *relations* fixes (« ressemblance naïve », transcodage intersémiotique, rapport dit « de signification » motivé). L'intégration de cette dernière catégorie viendrait ainsi compléter ce que l'on pourrait désigner comme le « système général des images » en usage à l'époque moderne, système dynamique dont l'image intérieure occupe l'une des places fondamentales (voir *Tableau*).

Entre le triple niveau d'intervention possible de la divinité, et la porosité ou la dépendance entre elles des différentes parties de l'âme comme des différentes catégories d'images, on voit ainsi la difficulté, voire, dans bien des cas, l'impossibilité, de distinguer ces différentes images. Et de fait, même si l'expérience est sans doute possible, il n'est guère aisé, particulièrement dans le cas d'un tableau à thématique extatique ou visionnaire, de décider s'il s'agit d'une apparition surnaturelle corporelle, d'une vision spirituelle interne mais que le peintre doit externaliser pour la rendre visible aux yeux du spectateur, ou d'une vision intellectuelle mais qui se manifeste sous une forme iconique. La question se poserait par exemple pour la scène de *La Pentecôte* de Le Brun, scène miraculeuse qui servait à saint Augustin même pour distinguer visions corporelles et visions spirituelles⁵⁶, et elle se posait également pour saint Thomas d'Aquin qui tentait de distinguer le statut des différentes visions de Moïse, Pharaon, Nabuchodonosor, Balthasar ou Daniel.

Quoi qu'il en soit, ce qui apparaît clairement, c'est la *sur-valorisation de la partie intellectuelle* de l'Esprit et des modes de *relations surnaturelles* à la divinité et, inversement, la *sous-évaluation de la partie sensitive*, des images corporelles et, en général,

du monde matériel. Les philosophes, et aussi bien les artistes et les théoriciens de l'art, ramenaient les images mentales à une origine avant tout *naturelle*, issue de la perception sensorielle des « images, especes ou ressemblances des objets » dont ils tentaient de discerner la nature, les modes de transmission, la façon dont les différentes facultés de l'esprit recevaient et organisaient ces données. En revanche, nous l'avons vu, les théologiens n'insistent guère sur ce second pôle originaire des images mentales. Bien au contraire, les impressions issues des sens corporels, « quoy qu'elles ne soient pas des pechez », sont considérées comme « des taches dans l'ame, qui la troublent, l'obscurcissent, qui rendent ses fonctions languissantes, ses actions affoiblies, les connaissances impures, ses sentiments terrestres, en sorte que Dieu ne peut s'y représenter que tres-imparfaitement, non plus que dans un miroir terny⁵⁷ ». Or ces représentations sont pourtant revendiquées par nombre de spirituels qui défendent, nous y avons déjà insisté (chap. 2), les visions corporelles et l'imagination pour leur utilité lors de la méditation, mais aussi par nombre de mystiques qui, suspectés de mépriser excessivement le monde corporel, les sens, les images et la médiation même du Christ, exprimèrent avec force leur attachement à ces éléments matériels. Tel est notamment le cas de Jean Aumont qui, au sein d'un traité d'orientation clairement mystique, accorde une place décisive aux images et résout de façon singulière l'enjeu représentatif qui est celui de l'image mentale.

Système de l'âme et système des images à l'époque moderne



L'ENJEU REPRÉSENTATIF : LE CERVEAU DES PHILOSOPHES ET LE CŒUR DES MYSTIQUES

■ De toutes les conceptions de l'organisation de l'esprit humain et des images mentales élaborées à l'époque moderne aussi bien par les théologiens que par les philosophes ou les artistes, rares sont celles qui donnèrent lieu à représentations graphiques. La visualisation de ces représentations intérieures, et des « lieux » mentaux où elles adviennent, atteint nécessairement un *seuil mimétique* difficile à franchir et relève de ce type d'objets que nous avons qualifiés d'« objets-limites » pour la représentation⁵⁸. Plusieurs modèles, où nous pourrions retrouver certaines des catégories de la classification des images « naturelles », « allégoriques » ou « mystiques », existent cependant et permettent d'atteindre à une forme de figuration de ces objets.

LE MODÈLE ALLÉGORIQUE

Une première forme, la plus familière pour les artistes, est celle de *l'allégorie* et de *la personnification* : c'est la solution par exemple d'un Simon Vouet lorsqu'il s'essaie, en reprenant les codifications de l'*Iconologie* de Cesare Ripa, à représenter les principales puissances de l'esprit : *L'Entendement, la Mémoire et la Volonté* (avant 1625) (Rome, Galleria Capitolana⁵⁹). Cureau de La Chambre adopte une convention analogue pour le frontispice de son ouvrage sur *Le système de l'âme*, donné comme un « Caprice du Graveur⁶⁰ » (ill. 37). C'est une femme ailée qui représente l'âme, « parce que sa principale fonction est de concevoir » et dont les ailes dénotent la vitesse. Une nuée à ses pieds, forme intermédiaire entre monde naturel extérieur et intériorité de l'esprit, évoque les « phantosmes », issus des objets naturels et élaborés par l'Imagination, « sur lesquels se fondent ses actions ». Le miroir où elle se regarde est censé signifier « qu'elle ne peut rien voir sans les Images qu'elle forme » et « qu'elle-mesme est un miroir où tout ce qui est dans l'Univers est représenté ». Tous les autres éléments de la gravure – lumière, position entre ciel et terre, ténèbres, petite lumière qui l'éclaire, etc. –, renvoient à des significations analogues.

Ill. 37
Allégorie
de l'âme (*non
signé*), dans
Marin Cureau
de La Chambre,
*Le système de
l'âme*, 1664.



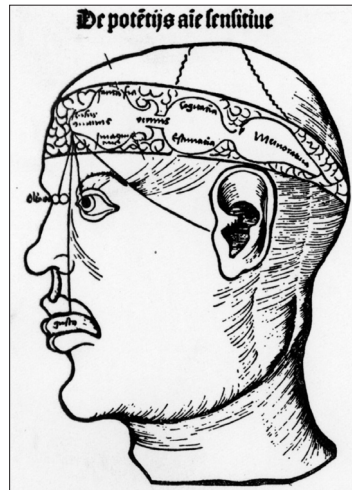
LE MODÈLE ANATOMIQUE

Un second modèle, qui a la faveur des philosophes et des médecins, est celui, « naturel » et cervical, des anatomistes. On sait que nombreuses sont les représentations qui, s'inspirant des hypothèses issues de Poseidonius, Némésius d'Éphèse et de saint Augustin, croisèrent descriptions anatomiques sommaires et répartition fonctionnelle des facultés intérieures. Le résultat est la superposition des trois ventricles principaux internes du cerveau (antérieur, moyen, postérieur), et des trois principales facultés de l'esprit : Imagination, Intellect ou raison, Mémoire. Les

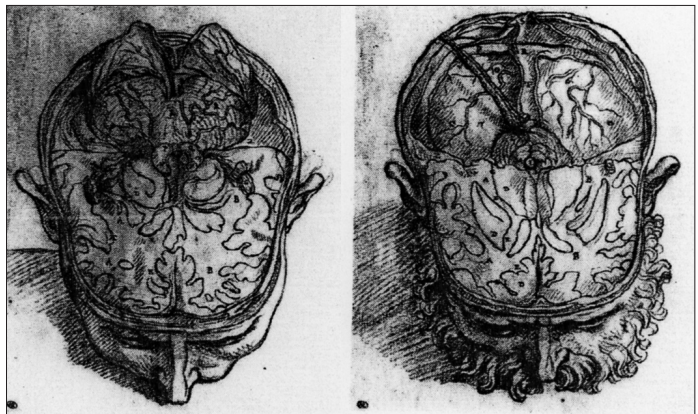
traités du chartreux fribourgeois Gregor Reisch (*Margarita philosophica*, 1513) (ill. 38), de l'italien G. Rusconibus (1520) ou encore le fameux dessin de la structure du cerveau par Léonard de Vinci, adoptent encore cette convention. Ils placent, dans une même circonvolution frontale, l'Imagination aux côtés de la « Fantasia » et du Sens Commun où aboutissent les sens matérialisés par de petits filets, puis les facultés « Cogitative » et « Estimative » dans le ventricule central, et enfin la *Memoria* dans le dernier ventricule⁶¹.

Ces tentatives dites « localisationnistes » restent d'actualité au XVII^e siècle où se juxtaposent, dans les principaux traités de philosophie édités en France – ceux notamment de Gassendi, Pierre Chanet ou Marin Cureau de La Chambre –, de multiples hypothèses quant aux lieux et aux facultés associées. Cureau de La Chambre par exemple, rappelle la « fameuse controverse » sur le véritable emplacement de ces facultés, certains les disposant dans « toute la substance du cerveau » ou dans les parties antérieures, médianes ou arrières du cerveau (les trois lobes frontaux). Il reste cependant fidèle à la vénérable théorie ventriculaire médiévale⁶², pourtant mise en cause depuis le XVI^e siècle et rejetée en particulier par Vesale. Plus tard, à la fin du XVII^e siècle, Malebranche refuse de se prononcer sur cette épineuse question et se contente de faire allusion aux plus récentes et divergentes conceptions de Fernel, Descartes (déjà jugé erroné) ou de Thomas Willis (*De anima brutorum*, Londres, 1672). On sait que le célèbre anatomiste anglais livre ce qui est sans doute la première représentation intégrale du cerveau, en rendant visible les centres internes (thalamus, corps striés, corps calleux, etc.). Il abandonne définitivement la théorie ventriculaire et propose de situer le Sens Commun dans le corps strié, la Mémoire dans les sinuosités du cerveau, et l'Imagination dans le corps calleux.

Si l'on se tourne vers les représentations contemporaines, de nouvelles images bien plus détaillées s'étaient également substituées, dès le XVI^e siècle, aux schémas élémentaires antérieurs. Celles de Charles Estienne (1545) et plus encore d'André Vesale sont parmi les plus importantes, non seulement pour les anatomistes mais également pour les artistes, au moins jusqu'à la fin du XVII^e siècle. On sait notamment que Charles Le Brun, dans ses recherches sur la théorie de l'expression, s'inspire encore très fidèlement des planches de Vesale dans ses dessins du cerveau, tout en tentant d'y distinguer la « glande pinéale » cartésienne, siège principal de l'âme où se réalise la vision, l'entourant dans l'une de ces œuvres d'un cercle à la sanguine (ill. 39). Si Le Brun opte clairement pour le modèle anatomique, Descartes, qui est l'un des rares philosophes du XVII^e siècle à faire un usage abondant de la gravure d'illustration, choisit une solution représentative médiane ou mixte. À un modèle iconique il superpose une iconographie que l'on



Ill. 38
Représentation des trois ventricules cérébraux (non signé), dans Gregor Reisch, *Margarita philosophica nova*, Strasbourg, 1512.



Ill. 39
Charles Le Brun, Représentation du cerveau et de la glande pinéale, dessin, Musée du Louvre, cabinet des dessins, album II, fol. 73-74, inv. 28234-235.

Ill. 40
 Coupe du
 cerveau et
 mécanisme de
 la perception
 visuelle
 (non signé), dans
 René Descartes,
 L'homme (1664),
 fig. 27, 28, 29.

Fig. 27.

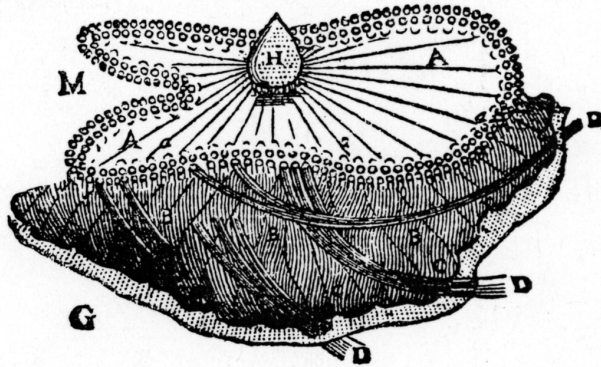


Fig. 28.

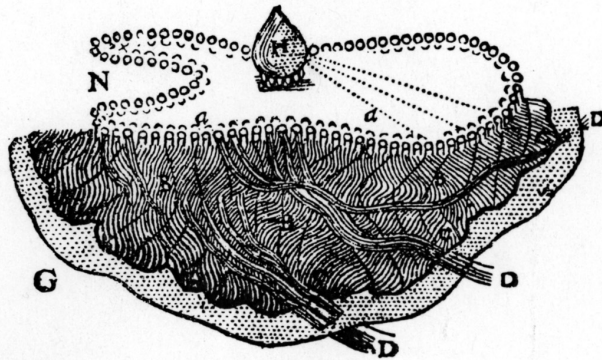
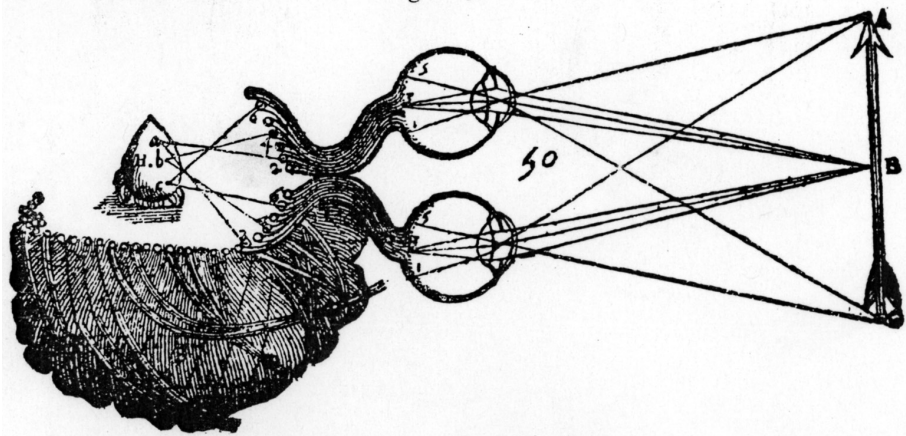


Fig. 29.



qualifiera, selon les termes de François Dagognet, d'« ordinatrice », liée à ce qu'il désigne comme un « transcodage diagrammatique ». À une image inspirée des planches anatomiques brutalement simplifiées et réagencées, il associe sur les masses organiques un système conventionnel de lettrage et de schémas géométriques, tenu de représenter les circulations et les interactions existantes entre parties fixes et naturelles du cerveau (*ill. 40*). Quelle que soit la convention adoptée, toutes ces images du cerveau en exposent les organes et le fonctionnement mais non la production principale à savoir *l'image mentale*, réduite, chez Descartes, à son *trajet* géométrique, à ses *effets dynamiques* (les supposés « mouvements » de la glande pinéale), et à ses *marques mnésiques* (les pores du cerveau analogues à une « toile percée », mais ayant perdu toute référence iconique).

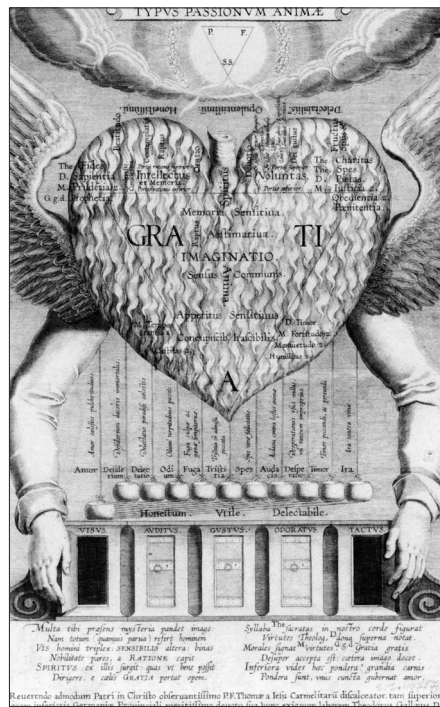
LE MODÈLE CARDIOCENTRISTE

Un dernier modèle, lui aussi « mixte » (iconique-organique/symbolique) mais que l'on pourrait qualifier d'« image mystique⁶³ », est adopté par les théologiens, les dévots ou certains artistes (le *Saint Augustin* de Champaigne) afin de représenter l'âme : non plus la métaphore architecturale du « château intérieur », du « cabinet », de la chambre, du temple ou du « jardin clos » mais celle, corporelle, du *cœur*⁶⁴.

À la différence des représentations picturales qui s'arrêtent à la surface extérieure de cet organe, nombre de gravures tentent d'en pénétrer l'intériorité. Ralph Dekoninck a récemment publié et commenté un ensemble de gravures flamandes du début du XVII^e siècle qui, issu sans doute de traditions plus anciennes (les miniatures du *Mortifement de vaine plaisance* de René d'Anjou par exemple) et de modèles gravés présents dès au moins la seconde moitié du XVI^e siècle (Antoine II Wierix, *Cor Jesu amanti sacrum*, vers 1585-1586) (*ill. 41*), partagent et contribuent à diffuser ce cardiocentrisme dominant au sein des milieux spirituels. Une étonnante représentation de Théodore Galle (*ill. 42*), élaborée



Ill. 41 – Antoine II Wierix, L'Enfant Jésus peignant les quatre fins dernières, dans *Cor Jesu amanti sacrum*, vers 1585-1586.



Ill. 42
Théodore Galle,
Typus passionum
animæ, Anvers,
vers 1617-1623.

semble-t-il dans un milieu carmélite et consacrée à « l'image des passions de l'âme » (*Typus passionum animae*), cumule les différents systèmes représentatifs : *iconique* (référence organique du cœur comme représentation de l'âme), *schéma diagrammatique* plus abstrait (inscriptions des différentes parties et facultés de l'âme au centre du cœur), et allusions *allégoriques* (ailes célestes et bras terrestres du cœur), voire *cosmologiques* (nuée et triangle trinitaire à la fois au sommet extérieur et au centre intérieur du cœur, flammes couvrant le cœur). Le cerveau, comme le reste du corps, a disparu de la représentation. Mais l'on retrouve toutes les divisions familières à la théologie ou à la philosophie contemporaine évoquées précédemment : au bas de l'image, hors du cœur, apparaissent les passions et les cinq sens extérieurs (figurés sous forme de portes) ; au sein du cœur, et de bas en haut, on retrouve l'appétit sensible (irascible et concupiscible), puis les sens intérieurs verticalement hiérarchisés (sens commun, imagination, faculté estimative, mémoire sensitive), et enfin au sommet et sur un même plan les facultés spirituelles supérieures (intelligence, mémoire, volonté). L'ensemble culmine tout en haut de l'image où se situe la Trinité, terme ultime visé par les facultés supérieures de l'esprit qui, par diverses modalités inscrites au sommet du cœur (*Beatitudo, Contemplatio, Raptus, Devotio*, etc.), permettent d'atteindre l'union divine. La double origine des images – naturelle ou surnaturelle –, est ainsi visualisée par cette organisation bi-polaire et verticale du cœur, ouvert à la fois à son sommet vers le monde divin et à sa base vers le monde matériel par ses sens.

Ces représentations, tout comme celles des philosophes-anatomistes, rendent donc visibles, sous deux formes différentes, le *lieu*, les *facultés* et éventuellement les *organes* associés à la réception ou à la production des images, mais non cependant ces *images* elles-mêmes. Celles-ci, dont la philosophie contemporaine admet la nature conventionnelle et distincte des objets extérieurs (le refus cartésien des espèces sensibles, des « petits tableaux » mentaux et de l'existence « d'autres yeux dans notre cerveau »), sont généralement devenues non représentables si ce n'est sous la forme de leur *extériorisation* matérielle ou corporelle. Une telle solution correspond soit aux expressions physiologiques auxquelles s'intéressait par exemple Charles Le Brun, soit au *disegno*, au « dessein », à l'*Idea* ou encore, selon l'expression de Nicolas Poussin, au « squitze » graphique (*schizzo*, esquisse) des artistes, issu d'une « idée » d'origine divine ou, plus généralement, des formes choisies et amendées de la Nature (*ill. 43*). D'autres gravures flamandes de nature cardio-centriste n'hésitent pas en revanche à représenter « naïvement » ces images mais non cette fois, au risque sans doute de saturer de données les gravures, les facultés qui leur sont associées. Deux modèles sont possibles : l'un où le « producteur » de l'image intérieure est le fidèle, l'autre, et c'était le cas du recueil d'Antoine Wierix, où ce rôle est assigné au Christ lui-même qui prend possession de l'esprit-cœur du dévot pour s'y représenter ou y dépendre diverses scènes sacrées. Mais les deux possibilités sont nécessairement associées, les deux instances productrices devant collaborer au sein de l'esprit humain : dans les pratiques méditatives, l'intervention divine du *divine pictor* est en effet indispensable dans les degrés supérieurs de l'oraison afin d'atteindre la perfection intérieure.

Les exceptionnelles gravures du recueil d'Antoine Sucquet, *Le Chemin de la vie éternelle* (Anvers, 1623), privilégient la première option⁶⁵. On sait qu'elles présentent le dévot sous l'apparence d'un peintre contemplant différents spectacles sacrés et les représentant dans ce qui est son propre cœur, « cœur-tableau » monumental soutenu par une figure allégorique (*ill. 44*)⁶⁶. Le modèle cardio-centriste chrétien s'associe ici au *paradigme pictural* donné, pour les philosophes comme pour nombre de théologiens, comme le modèle du fonctionnement de l'esprit. Ce qui est donné à voir, c'est la scène familière de l'activité méditative du fidèle qui, conformément aux méthodes d'oraison, se fait le témoin *extérieur* d'une scène édifiante, avant de se la représenter *intérieurement* au sein de son « âme-cœur »



Ill. 43
Nicolas Poussin,
Christ au Jardin
des Oliviers,
dessin, Saint-
Pétersbourg,
musée de
l'Ermitage.

au moyen de sa faculté imaginative. Le dévot applique ensuite à ce spectacle sacré son Entendement (qu'évoquent, inscrites sur le cœur même, les inscriptions en forme d'interrogations sur le sujet, le lieu, le temps, les circonstances, etc.), il doit susciter les mouvements affectifs de sa Volonté, et il est censé tirer un profit spirituel des « leçons » issues de ce spectacle. Le but ultime de cette pratique est la conformation intérieure au modèle christique (qu'explicite la métaphore de l'auto-représentation cordiale) et l'atteinte éventuelle de l'union à la divinité. À la différence des gravures plus communes, *transitives*, qui « illustrent » la plupart des recueils de méditation des XVI^e et XVII^e siècles en donnant simplement la représentation de la scène sacrée qui va servir de support à la



Ill. 44
Boëtius a
Bolswert,
La Façon de bien
méditer, dans
A. Sucquet,
Le Chemin de
la vie éternelle,
Anvers, 1623.

méditation, cette gravure est de nature *auto-réflexive* et *cumulative*. Elle représente simultanément le *protagoniste* de l'exercice méditatif (l'orant), le *sujet-support* de son oraison (la scène sacrée), le *lieu intérieur*, résultat de la « composition du lieu », où doit être transportée cette scène, les *prescriptions* textuelles aidant le fidèle à élaborer intellectuellement cette scène, et jusqu'au *but ultime* visé par le dévot (la gloire céleste).

L'IMAGE AU CŒUR : JEAN AUMONT

■ Il est sans doute difficile d'évaluer l'impact de ce type de représentations en France où l'on sait cependant que les gravures de la série du *Cor jesu amanti sacrum* furent adaptées par le père jésuite Étienne Luzvic (Paris, 1626) puis par le français Étienne Binet (Paris, 1626; Mons, 1628⁶⁷). Ce modèle de méditation doit également être rapproché du type d'oraison dite « cordiale », étudié en particulier par Louis Brémond, P.-J. van Schaix et par Anne Sauvy. Cette orientation spirituelle se développe en France au milieu du XVII^e siècle sous l'influence, notamment, de saint François de Sales. Reprenant les métaphores traditionnelles de saint Paul (le chrétien comme temple de la divinité), de saint Matthieu (6, 5), de saint Augustin (*Confessions*, *Sermons*, etc.), de saint Jérôme, de saint Grégoire dans ses *Homélies sur Ézéchiel*, mais aussi les lieux communs de la philosophie post-aristotélécienne de l'esprit, on sait que François de Sales incitait le dévot à se retirer dans cet espace intime où il devait se représenter intérieurement, sur la surface du cœur, l'image christique sur laquelle pouvait porter la méditation⁶⁸. Entre les années 1660 et 1680, dans un contexte dévotionnel et éditorial où se sont raréfiés les traités d'oraison illustrés, paraissent plusieurs traités qui promeuvent ce nouveau type de pratique. Tous ces ouvrages partagent la même préoccupation d'une pratique méditative et contemplative plus adaptée aux besoins du commun des chrétiens, du fait de sa (relative) simplicité et de son orientation moins discursive qu'affective. Aux côtés de traités non illustrés dus, entre autres, au prêtre Louis Bail, au père récollet Victorin, ou père Éloy Hardouin de Saint-Jacques, à un autre prêtre du nom de Saint-Mamert Beausseiu ou, plus tard, à un chanoine d'Arras dit le « Sieur de Montfort », deux ensembles de représentations gravées reformulent la tradition flamande. Les représentations les mieux connues, grâce aux travaux d'Anne Sauvy, sont celles de Maurice Le Gall de Querdu, prêtre de Morlaix, qui fait paraître en 1670 son *Oratoire du cœur*⁶⁹. Le même auteur, par une demande de privilège faite dix ans plus tôt, est lié à l'édition de deux ouvrages fondamentaux qui sont directement à l'origine de son propre texte illustré : *L'ouverture intérieure du royaume de l'Agneau occis dans nos cœurs* (1660) et *L'Abbrégé de l'Agneau occis* (1669), tous deux également illustrés et dus à Jean Aumont⁷⁰. Avec cet ouvrage, viennent se conjuguer deux traditions jusque-là généralement disjointes : la tradition iconographique de l'âme-cœur renouvelée au cours du XVI^e siècle et qui affectait d'ignorer le « désenchantement anatomique du cœur » (Peter Sloterdijk) que réalisait alors la recherche médicale⁷¹, et celle d'une pratique méditative qui faisait du centre intérieur du sujet l'espace central de sa projection imaginative et le lieu inter-subjectif de son union à la divinité.

« L'OUVERTURE INTÉRIEURE » (1669) : ORAISON ET MÉDIATION DE L'IMAGE

Jean Aumont est sans doute en France l'un des principaux promoteurs de cette nouvelle conception de l'oraison dite « cordiale ». L'espace du cœur est conçu comme l'organe, la forme et l'espace privilégié de l'esprit où agissent ses principales facultés. Il est aussi donné comme le lieu de formation et d'accueil de l'image mentale, celle-ci étant à la fois *produite* par l'activité imaginative du fidèle informé par les données sensorielles, et *soumise* aux influences surnaturelles qui se communiquent dans le « fond » le plus intime de cet espace intérieur. Aumont se présente comme « un Pauvre Villageois, sans

autre science ny estude que celle de Jesus Crucifié ». Il aurait été, d'après une mention manuscrite inscrite sur le volume de la Bibliothèque nationale de France, « vigneron à Montmorency, depuis relevé à Paris chez M. Prevost marchand de fromage rue des Prestres », avant de mourir en 1689 à l'âge de 80 ans. L'absence de « culture » de Jean Aumont, revendiquée par l'auteur, doit être évaluée avec prudence. Une telle affirmation, comme Michel de Certeau l'a souligné, est en effet l'un des lieux communs de la mystique la plus ancienne. Elle vient manifester, face aux prétentions savantes des théologiens, non seulement la capacité de tous à accéder au sommet de la vie spirituelle, mais également le souci qu'à la divinité de se communiquer, souvent de façon privilégiée, à ceux qui apparaissent comme les plus démunis⁷². De fait, Aumont déploie avec aisance une écriture et des procédés rhétoriques et poétiques très maîtrisés et, même s'il se montre discret quant à son savoir, ne manque pas de faire allusion à plusieurs savants modèles. Outre saint Jean l'Évangéliste et saint Paul, deux noms bien sûr décisifs pour la mystique, il évoque saint Augustin, référence première pour Aumont, mais aussi saint Thomas, saint Bonaventure, saint Bernard, Albert le grand, Thomas à Kempis, etc. Parmi les « modernes », saint François de Sales est bien sûr une référence fondamentale pour Aumont, tout comme « Jeanne Fremiot » (sainte Jeanne de Chantal) dont la pratique de la retraite spirituelle au sein des plaines du Christ paraît avoir inspiré, par analogie, la propre retraite cordiale d'Aumont⁷³.

Un portrait posthume, gravé par (Cornelis?) Vermeulen d'après un certain « A. Berault », sans doute le portraitiste André Bérault⁷⁴, montre la figure « extérieure d'Aumont », « vigneron » (symbolique?) vêtu semble-t-il en ecclésiastique avec calotte et soutane⁷⁵, âgé, regard tourné vers le spectateur (ill. 45). Sur la gauche, une curieuse figure géométrique, absente d'un autre état de la gravure⁷⁶, est placée sur le fond de ce portrait: elle présente une série de cercles concentriques emboîtés ou superposés les uns sur les autres, évoquant une sphère armillaire, au centre desquels se trouve la forme d'un cœur et un crucifix. Il ne s'agit pas d'une « apparition » surnaturelle. Aux côtés de la représentation extérieure, « mondaine », du dévot – cette « vie à l'extérieur que les hommes voyent » écrivait Aumont –, apparaît l'image intérieure et secrète de son âme – la vie « en l'intérieur que Dieu voit, & que Dieu agréé⁷⁷ » –, et plus précisément son centre intime confondu ici avec son cœur. Une telle option figurative est évidemment inédite au XVII^e siècle, prétendant rendre visible l'intériorité du sujet (son « âme »), non par le recours à la métaphore usuelle du corps/visage comme miroir de l'âme (la théorie physionomique), mais par cette figure schématique placée à côté du visage.

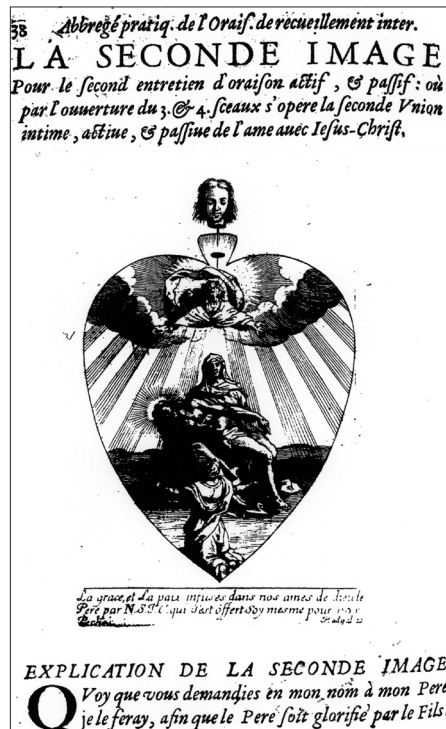
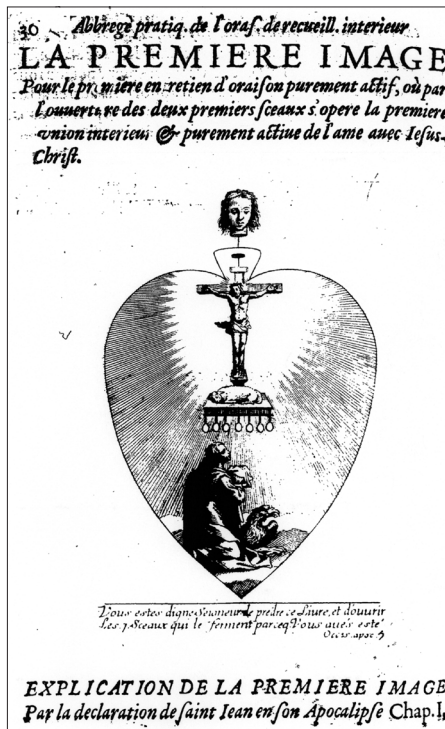
Ill. 45
Cornelis
Vermeulen
(d'après André
Bérault), Portrait
de Jean Aumont,
BNF, Est,
N2 Aumont
(cliché BN,
72 B 59662).

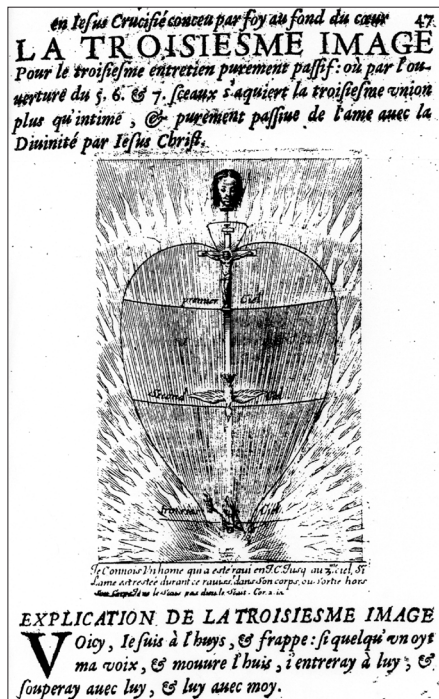
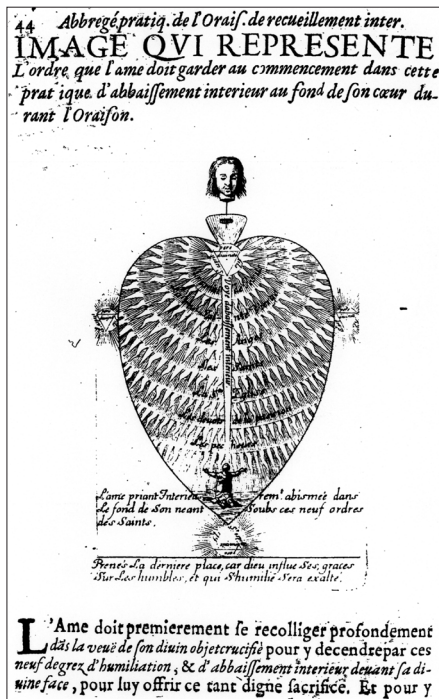


Cette figure quelque peu énigmatique est issue du second ouvrage d'Aumont, son *Abbrégé de l'Agneau occis*, où se retrouvent trois gravures analogues que nous étudierons plus loin. Ces gravures sont elles-mêmes inspirées du premier livre d'Aumont que l'*Abbrégé* est censé « résumer ». *L'ouverture intérieure du royaume de l'Agneau occis dans nos cœurs* est en effet illustré d'une première version des images, sensiblement différente, que nous retrouvons sur le portrait de Jean Aumont. L'une est disposée en ouverture de l'ouvrage où elle synthétise tout l'itinéraire spirituel exposé par la suite. Elle est signée de « Landry », probablement le graveur et éditeur parisien Pierre Landry (vers 1630-1701), qui est aussi l'auteur d'une version des Tableaux de la croix inspirée de Sébastien Le Clerc⁷⁸. Quatre autres gravures, non signées mais sans doute également du même graveur, sont placées en fin de volume où se trouve déjà un premier « abrégé d'Oraison » destiné « aux âmes simples, & desireuses de pratiquer l'oraison de recueillement intérieur en Jesus crucifié⁷⁹ ».

La première des quatre illustrations de *L'ouverture intérieure* présente une structure élémentaire: un cœur où saint Jean l'Évangéliste est à genoux, devant l'Agneau sacrifié couché sur le Livre fermé des sept sceaux, et que surmonte le Christ crucifié, rayonnant d'une lumière qui illumine tout l'espace intérieur (ill. 46). Au-dessus, comme en suspension, une tête coupée, yeux baissés, est reliée au cœur par un discret filet noir. Les trois autres images reprennent la même structure, seuls variant les éléments intérieurs du cœur: un personnage agenouillé (« l'âme qui prie ») devant une Piéta surmontée d'un Dieu le Père en Gloire dans la deuxième gravure (ill. 47); une autre figure, à nouveau « l'âme priant », agenouillée bras écartés devant sept cercles lumineux (représentant les « neufs ordres des saints ») et reliée par un axe vertical au triangle trinitaire placé à la fois au sommet du cœur et sur les trois côtés extérieurs du cœur (troisième gravure) (ill. 48); et enfin une composition associant, dans un cœur divisé en « trois cieux », le Christ crucifié

Ill. 46 & 47
Pierre Landry
(?), dans
Jean Aumont,
*L'ouverture
intérieure
du royaume
de l'Agneau
occis...*, *Abbrégé
pratique...*,
Paris, Denys
Bechet &
Louis Billaine,
1660, p. 30,
« première image »
(1^{re} gravure)
du cœur
correspondant
à l'oraison active
et p. 38,
« seconde image »
(2^e gravure)
du cœur
correspondant
à l'oraison
active/passive.





Ill. 48 & 49
 Pierre Landry
 (?), dans
 Jean Aumont,
 L'ouverture
 intérieure
 du royaume
 de l'Agneau
 occis.... Abbrégé
 pratique....
 1660, p. 44,
 autre image
 (3^e gravure)
 du cœur
 correspondant
 à l'oraison
 active/passive.
 et p. 47,
 « troisième
 image »
 (4^e gravure)
 du cœur
 correspondant à
 l'oraison passive.

au sommet du cœur, la colombe du saint Esprit au centre, le Christ ressuscité, tête en bas, et dirigé vers le triangle trinitaire situé à la pointe du cœur (quatrième gravure) (ill. 49). La Trinité illumine dans cette dernière image aussi bien l'espace intérieur du cœur que tout l'espace qui l'environne.

À l'évidence, ces représentations évoquent bien l'espace intérieur de l'âme ou de l'esprit du fidèle, empli d'éléments figuratifs et symboliques analogues au résultat de la « composition du lieu » ignatienne. Les gravures ne font pas allusion aux différentes parties, puissances ou facultés de l'esprit évoquées par Théodore Galle, mais intègrent en revanche la divinité conçue, sur le modèle augustinien, comme déjà présente au sein du fidèle. Nous sommes proches encore du modèle d'Antoine Wierix associant l'image intérieure et son espace d'inscription, avec une différence majeure qui est la présence de cette tête décapitée sous-dimensionnée qui flotte au-dessus d'un cœur gigantesque. Cette présence est difficile à expliquer. Elle est bien sûr la tête du dévot dont le cœur est présenté à la vision du fidèle, et elle répond, dans un face à face immédiat, au propre visage du spectateur qu'elle invite, notamment par les yeux baissés, à se tourner, par identification, vers sa propre intériorité⁸⁰. Placée au sommet de l'image, cette tête fait aussi pendant à la présence de saint Jean, placé au bas de la première image. Il est dès lors difficile de ne pas songer à l'autre saint Jean – saint Jean-Baptiste, annonciateur de « l'agneau de Dieu » placé au-dessous –, que cette tête coupée ne peut manquer d'évoquer même si Jean Aumont, dont les deux saint Jean étaient les intercesseurs personnels, n'y fait pas allusion dans son texte. Enfin, la « coupe » que représente cette tête n'est sans doute pas insignifiante d'un point de vue spirituel. Elle manifeste la séparation/articulation de l'âme et du corps, de la tête et du cœur, mais elle rend visible aussi, au même titre que l'ouverture supérieure du cœur (l'artère sectionnée de la gravure de T. Galle), « l'ouverture » du fond du cœur qui se réalise lors de l'union mystique, ou encore les propres « plaies » ou blessures du Christ, un des lieux de passage et de transition privilégié

entre les différents « lieux » – interne/externe/humain/divin –, entre lesquels est censé se déplacer le dévot.

Une telle introduction, au-dessus du cœur, peut aussi se comprendre comme une solution de compromis ou de synthèse entre les deux sièges de l'âme, analogue à ce que réalisait, selon d'autres modalités, Philippe de Champaigne dans son portrait de saint Augustin, ou proche encore de la dialectique « esprit »/« cœur » qui sous-tend alors les conceptions d'un La Rochefoucauld ou d'un Pascal⁸¹. Là où Galle et Sucquet, dans les gravures du *Chemin de la vie éternelle*, semblaient faire du cœur le lieu commun des différentes facultés de l'âme⁸², Aumont paraît en faire essentiellement celui de la Volonté. Et à lire les textes d'Aumont, le cerveau est bien en effet l'un des « lieux » possibles de l'âme, siège pour Aumont de la Mémoire et de l'Entendement, mais un lieu secondaire et incapable de conduire aux « choses invisibles ». Le cœur est en revanche ce lieu central, siège de la Volonté, où se fixe l'image intérieure et où la relation au monde divin est possible⁸³. Cette tête et ce regard jouent un rôle transitionnel pour les lecteurs-spectateur, les « âmes simples » auxquelles ces gravures sont destinées et qui ne peuvent accéder aux représentations intérieures que par la médiation des sens extérieurs auxquels fait allusion la tête. Même si Aumont ne l'explique pas formellement, c'est du cerveau, via l'Imagination et la Mémoire, qu'est issue l'image intérieure (le Christ crucifié ou les autres scènes de la Passion) que le dévot est amené à localiser dans son cœur afin d'y appliquer sa méditation.

Si l'on se réfère aux différents niveaux de textes qui précèdent ou accompagnent les illustrations, les différentes gravures évoqueraient trois degrés différents d'oraison auxquels les fidèles pouvaient se livrer « environ une demie heure le soir, & le matin, & de fois à autre pendant la journée⁸⁴ ». La construction de l'image mentale pouvait être réalisée grâce à l'aide d'un support visible préalable, le fidèle étant invité à se retirer « en quelque lieu, où Oratoire de vostre maison devant quelque Crucifix où autre Image devote de la tres-sainte Mort, & Passion de nostre Seigneur Jesus Christ; pour vous faciliter dans ces commencements l'application interieure par la foy à Jesus souffrant au fond du cœur, dont vous avés regardé l'Image au dehors par les yeux des sens⁸⁵ ». Le premier degré d'oraison correspond à la première image, le second degré aux deux suivantes qu'Aumont a en effet dédoublé afin de pouvoir « représenter toutes les figures necessaires » et « afin de n'y rien embroüiller », le dernier degré à la quatrième image.

L'ORAISON ACTIVE

La première gravure, comme les deux suivantes, reprend le schéma traditionnel verticalisé de l'intercession : un personnage en prière devant le Christ mort ou mourant et sollicitant un intercesseur (la Vierge et son Fils dans la seconde gravure, les « neufs ordres de saints » dans la troisième), pour atteindre le Père qui répond par un rayonnement lumineux descendant au mouvement ascensionnel de la prière⁸⁶. Dans le projet mystique qui est celui d'Aumont, l'intercession demandée ne vise bien entendu pas l'obtention de biens quelconques, mais la communication des dons, grâces, vertus et avant tout de l'amour divin, principal « moyen⁸⁷ » qui permet d'accéder à l'union divine. Le premier degré de l'oraison évoqué par cette image (*ill. 46*) serait une oraison « purement active », où seraient ouverts les deux premiers des sept sceaux symbolisant autant d'aliénations de l'homme à sa condition pécheresse. Comme souvent dans les techniques d'oraison, le processus méditatif reste attaché à un parcours ascétique, le « purgatif » étant la condition de « l'illuminatif », même si, dans le cas d'Aumont, ce parcours n'est pas simplement une condition préalable de la méditation mais en est indissociable *tout au long* des degrés de l'oraison. Là encore, il s'agissait sans doute pour Aumont, par ailleurs « novateur » du fait

de « l'invention » de sa méthode et de sa visualisation⁸⁸, de manifester clairement son orthodoxie à l'égard des pratiques usuelles de l'Église, en répondant aux critiques qui accusaient les mystiques de négliger les pratiques pénitentielles. Cette double ouverture – libération à l'égard du « péché mortel » et de « l'attache aux biens de la Terre⁸⁹ » –, permet d'atteindre à une première forme d'union avec le Christ, intérieure et « purement active », où les « œuvres & souffrances » du dévot s'unissent aux « propres œuvres & souffrances » du Sauveur.

Dans la représentation d'Aumont viennent s'associer deux univers de référence généralement dissociés. D'une part, bien sûr, l'itinéraire méditatif du fidèle vers Dieu qui, comme dans les autres traités d'oraison, prend pour support initial une image intérieure (une gravure, un tableau) sur laquelle il exerce ses diverses facultés. Ici, cette image est celle de la *Crucifixion* qui est donnée comme l'image première et ultime, « *abregé* de tous les volumes, & le *racourcy* de tous les Mysteres », qui est « posé » dans « cette forme de cœur⁹⁰ ». Aumont admettait cependant la possibilité de lui substituer « quelqu'autre mystere de sa tres-sainte Mort & Passion, ou selon vostre devotion⁹¹ ». Il accompagne d'ailleurs son traité de quelques pages où il distribue plus traditionnellement les principaux points de la Passion en sept oraisons hebdomadaires⁹². D'autre part, et la lecture en devient d'autant plus complexe, il joint à cette référence christique celle de l'*Apocalypse* de Jean⁹³. Saint Jean, on le sait, est depuis la Cène où il figure endormi sur la poitrine et donc le « cœur » du Christ, l'un des modèles de la pratique méditative. Ici, l'Apôtre et son récit de portée *universelle* deviennent, à travers la vision inaugurale du saint, le modèle métaphorique de la *propre* et singulière action méditative du fidèle : celui-ci, nouveau saint Jean, ne peut libérer de ses péchés son « âme scellée », identifiée avec le Livre fermé⁹⁴, que par la médiation du Christ (l'agneau victorieux) qui est le seul apte à pouvoir ouvrir le Livre, c'est-à-dire, selon Aumont, à délivrer l'âme de ses fautes et attaches⁹⁵.

L'ouvrage d'Aumont ne peut donc se concevoir comme un simple traité d'oraison, livrant à la méditation du dévot diverses scènes gravées de la vie du Christ accompagnées de leurs commentaires. Ces scènes, et en premier lieu celle de la *Crucifixion*, sont bien sûr toujours présentes : ce sont les *images-supports* d'une possible méditation. Au-delà, et de façon semblable à ce que proposait Antoine Sucquet dans les gravures de son propre traité, sont également associés, aux côtés du *lieu d'inscription* de ces scènes (le cœur), le *modèle biblique métaphorique* de cette activité (saint Jean), les différents *pôles de référence* axiologiques et topologiques entre lesquels se situe le fidèle (intérieur/extérieur, haut/bas, etc.), *l'âme même* du fidèle sous ces divers états possibles (cœur, tête, corps), *l'itinéraire* enfin que celui-ci doit parcourir. Toutes ces données sont présentées dans un seul et même espace intérieur, excluant notamment l'espace extérieur réduit au vide entourant le cœur et faisant sans doute allusion à la fermeture des sens extérieurs. Par là, Aumont renonce à la variété des lieux et à la dialectique complexe intérieur/extérieur des représentations de Sucquet, variété qui facilitait la distribution spatiale de ces éléments et, sans doute, en rendait relativement plus accessible la signification.

L'union visée au terme de ce parcours est certes d'un statut modeste. Elle est encore « active », sollicitant les facultés intérieures de l'esprit, usant de pensées et de paroles lors des « colloques », « entretiens » et autres « oraisons jaculatoires », produisant « par foy » la conception et « considération » intérieure et attentive de l'image du Christ « couvert de sang & de playes », suscitant encore divers « actes » d'amour, d'humilité, de contrition, etc. Par ailleurs, cette union ne concerne que la seule personne du Fils auquel le fidèle unit essentiellement ses « œuvres, & ses souffrances », qu'il « imite » et auquel il se « conforme » comme dans tous les traités d'oraison⁹⁶. Cette union, que l'on qualifiera « d'intermédiaire », explique l'absence du Père ou de la Trinité présents dans les autres

gravures, et buts ultimes de l'union. Bien que limitée, cette union, accessible dès cette étape, manifeste l'accessibilité de l'oraison cordiale à tous, conformément au souci « démocratique » commun à de nombreux mystiques des XVI^e et XVII^e siècles. Elle est aussi, par la délivrance à l'égard des « objets extérieurs » et par la « recollection intérieure » qui s'y substitue, le véritable point de départ de l'oraison cordiale qui signe ce retour du sujet au centre de son âme.

L'ORAISON ACTIVE/PASSIVE

Le second degré d'oraison évoqué par les deuxième et troisième images (*ill. 47-48*), correspond à un « entretien d'oraison actif, & passif ». Deux nouveaux sceaux libérateurs sont ouverts – ceux « de l'attache au plaisir des sens extérieurs » et « de la complaisance des sens intérieurs, ou passions du cœur⁹⁷ » –, permettant d'accéder à un second type d'union, là aussi mixte, « active & passive », de l'âme avec le Christ. De la première aux deux gravures qui suivent, une substitution importante s'est opérée puisque le sujet principal de l'oraison représenté au bas du cœur (« l'âme priante »), a remplacé la figure qui lui servait de modèle fondateur pour son activité (saint Jean en prière). D'un modèle culturel légitimant mais extérieur, nous sommes passés, par mimétisme et identification, à un modèle personnalisé où le fidèle est désormais directement engagé dans le processus dévotionnel. L'auteur-narrateur (Jean Aumont), dont le lecteur est censé s'approprier le discours méditatif lors de la lecture, s'identifie (position intradiégétique) à la figure du dévot représenté au sein du cœur. Cette opération ne va pas sans ambiguïté puisque l'âme, que « représente » déjà l'espace intérieur du cœur et la tête sans corps, est désormais également représentée par ce nouveau personnage qui réintroduit, d'une certaine façon, le corps intégral du fidèle au sein d'une âme bicéphale et désincorporée⁹⁸. Un tel statut intérieur/extérieur du sujet de l'oraison tient peut-être aux préoccupations particulières d'Aumont attaché aux manifestations corporelles et imagées de la dévotion. Dans ses écrits il revendiquait, contre les tendances mystiques par trop spiritualistes et en accord à nouveau avec les préoccupations de l'institution ecclésiale, la double nature du culte divin : *intérieure* par l'oraison cordiale, *extérieure* par le biais des sacrements ainsi que par l'usage légitime des images matérielles. Celles-ci pouvaient être en effet le modèle initial de l'image intérieure⁹⁹ et, comme bien d'autres mystiques, il justifiait le propre usage qu'il faisait des gravures dans son œuvre comme étant le moyen d'une « démonstration figurative¹⁰⁰ », « [l']objet pratique des choses intérieures, mais représentées par les extérieures », apte à « faire atteindre les choses invisibles par les visibles¹⁰¹ ».

Le schéma général de ces deux gravures reste celui de l'intercession mystique. Conformément à la promesse du Christ rappelée dès « l'explication » de la seconde image (« Si vous me demandez quelque chose en mon nom, je le ferai »), l'âme en prière « demande » (c'est « l'entretien »), au Père cette fois présent dans l'image (2^e gravure) ou à la Trinité (3^e gravure), « l'advenement de son Royaume en nous ». Mais cet avènement ne peut être directement obtenu de l'orant. Une fois de plus, tout comme Aumont insistait à la fois sur les dévotions « extérieures » engageant le corps, sur les vertus de l'image, ou sur celles du parcours pénitentiel, il réaffirme ici la fonction décisive des médiateurs traditionnels de l'Église : le Christ, la Vierge, « les neufs ordres de saints ». Il s'agit pour le fidèle de demander au Père sa compassion, ses grâces et dons surnaturels, « *au nom* » du Fils¹⁰², et en se *joignant* intimement à la Vierge (« nous nous soujoignons intérieurement », « soujoints conjoints en esprit au fond de nos cœurs¹⁰³ »), pour « offrir et présenter par elle, & avec elle », la « toute puissante victime » sacrifiée. On retrouve ici, mais appliqué à l'oraison intérieure, le schéma du sacrifice eucharistique « extérieur » (public, collectif) qui est explicitement revendiqué à plusieurs reprises comme modèle par Aumont, rejoignant

gnant certaines conceptions présentes dès l'époque médiévale (saint Augustin, Adam de Dryburgh, Bernard de Clairvaux, etc.) où l'Arche de l'Église (Tabernacle matériel) est donnée comme analogue au « Tabernacle » de l'âme (spirituel, intérieur) offert à la vie contemplative¹⁰⁴.

La démarche de l'orant est désormais, comme l'indique Aumont, active et passive : active en ce sens que le dévot est toujours tenu de se « joindre » intérieurement à l'action de la Vierge ; passive, car s'exerçant par « des pauses, & attentes passives d'environ la longueur d'un *Pater*¹⁰⁵ », « demeurant intérieurement, ouverts silencieux, & intimement attentifs à recevoir passivement dans nos cœurs tout ce qu'il luy plaira d'y verser pour sa gloire, & notre salut¹⁰⁶ ». La relation du fidèle à la divinité tend désormais à se renverser. Active et dirigée vers le Christ, elle devient passive et dirigée du Père vers le fidèle. De même, l'union initiale « d'œuvres et de souffrances » au Christ, devient désormais union plus intime encore « de puissances & de volonté¹⁰⁷ ». Elle devient également union à la Vierge et aux principaux intercesseurs, et elle tend à se transformer, plus essentiellement, en une union au Père et au Dieu trinitaire. Plus précisément, comme le laisse entendre à plusieurs reprises Aumont, cette relation aspire à l'union au « cœur du Père¹⁰⁸ » *via* « le cœur du Fils¹⁰⁹ », mais aussi aux « cœurs » de toute la hiérarchie des « neufs ordres des saints¹¹⁰ », réalisant ce que nous pourrions désigner comme une sorte de réunion « inter-cordiale », chaque cœur ouvrant et s'articulant aux autres¹¹¹. La « subjectivité cordiale » ainsi créée n'est en rien un repliement et une clôture du sujet sur lui-même mais, bien au contraire, une « structure intime interpersonnelle et intersomatique radicalisée¹¹² ».

La troisième gravure, qui vient théoriquement « compléter » et se juxtaposer à la seconde dans ce même deuxième degré d'oraison, reprend le schéma général de l'image précédente. L'âme en prière prend une taille beaucoup plus réduite, elle s'adresse à la divinité, *via* des « médiateurs » secondaires et démultipliés, classés par degrés d'éminence croissante : « les pécheurs », « les dévots de la passion », « la sainte Église », « les saints », « les anges », « la très sainte Vierge », « la très-sainte Humanité de Jesus » et enfin la divinité trinitaire et plus seulement le Père anthropomorphe de l'image précédente. À l'abstraction diagrammatique croissante de l'image, qui met désormais au second plan les éléments figuratifs, correspond précisément l'usage de l'inscription verbale au sein de l'image qui rend possible une identification minimale des éléments symboliques présentés. Par rapport à l'image précédente, où le fidèle s'adresse au Père *via* le Christ et la Vierge, ce nouveau schéma multiplie les médiateurs secondaires (Église, saints, anges), et transforme la relation semi-directe entre fidèle et divinité en un véritable et difficile itinéraire ascensionnel vectorialisé fondé sur le modèle, commun à la mystique, de l'échelle de Jacob. Une telle décomposition est tenue de rappeler au fidèle sa véritable et humble situation, l'incitant non seulement à la prière mais avant tout à ce cheminement ascétique que désigne l'axe vertical qui relie la Trinité au fidèle sous le nom de « Voie d'abaissement intérieur ». Ce parcours pénitentiel, voie d'humiliation et « d'anéantissement » partagée par la mystique française (Canfield, Bérulle, etc.), apparaît clairement comme la réponse et la condition même du mouvement ascensionnel de l'âme vers Dieu et du mouvement descendant de la grâce de Dieu vers l'âme, mouvement qui s'opère ici à « travers tous ces ordres, & degrez¹¹³ », selon un thème dionysien familier. Est ainsi mise en place une économie dynamique et synchrétique où s'articulent étroitement ces trois mouvements pour atteindre le but ultime visé : l'union mystique. Cette union est déjà préfigurée dans cette gravure par l'extension lumineuse qui embrasse désormais quasiment tout l'espace du cœur, mais également par un second changement qui affecte l'espace extérieur qui environne le cœur. Occupé seulement par la tête isolée, cet espace l'est désormais par trois nouveaux triangles trinitaires qui bordent la paroi extérieure du cœur : Dieu est désormais au sein

même du cœur du fidèle, en son sommet, mais également autour de lui emplissant et absorbant progressivement tout l'espace interne et externe du sujet mystique.

L'ORAISON PASSIVE

Dans la dernière gravure (*ill. 49*), se réalise l'ultime état de l'oraison où s'ouvrent les derniers sceaux: l'attache « à l'employ propriétaire de ses puissances », « à sa propre vie », « aux dons de Dieu ¹¹⁴ ». C'est là enfin qu'est atteinte la troisième union « purement passive » avec la Divinité: union ou « insinuation ¹¹⁵ » « intime de l'essence de l'âme avec l'essence divine ¹¹⁶ », réalisée, précise à nouveau Aumont, « par Jesus Christ ¹¹⁷ ». Le christocentrisme constant et répété d'Aumont ¹¹⁸, réponse là aussi aux accusations des courants orthodoxes à l'égard de mystiques accusés d'abandonner la médiation christique, est évident dans cette dernière image. À la fermeture désormais (presque?) complète des sens extérieurs et des sens intérieurs réalisée lors des deux premières étapes de l'oraison, répond désormais, et grâce à la médiation charitable du Christ ¹¹⁹, l'ouverture de « l'huys » des « puissances » intérieures de l'âme humaine, et avant tout de sa « Volonté ¹²⁰ », à l'influence surnaturelle du Dieu trinitaire. Dans cette phase ultime ces facultés vont être suspendues – c'est l'oraison passive –, et livrées à la seule action de la divinité: « & que j'y entre; & que y aneantissant leurs propres actes, Je m'en puisse emparer imperieusement, & les mouvoir, & les manier à mon plaisir, & à ma maniere divine, & infinie ¹²¹ ».

Cette ouverture ne se réalise cependant pas immédiatement par la seule action du Christ. Elle suppose encore une fois un parcours progressif décomposé en trois phases qui correspondent au franchissement d'autant de cieux intermédiaires, référence au ravissement et à l'extase de saint Paul (II Corinthiens 12, 2), qui sont distingués par la gravure ¹²². L'opérateur de cette traversée est bien évidemment à nouveau le Christ souffrant, mourant, puis ressuscitant à sa vie divine et retournant ainsi au Père. À son action s'adjoint cependant celle de la colombe du Saint Esprit dispensatrice d'indispensables « dons » et grâces, ainsi que la Trinité céleste dont « le divin attrait » est à l'origine de « l'ouverture » du fond du cœur par où passe le Christ et où se réalise l'union. C'est là un modèle de « coopération » des différentes personnes de la Trinité – chacune étant dotée de fonctions spécifiques ¹²³ –, qui contribue à cette traversée mystique. Le Christ est à la fois le crucifié représenté intérieurement au sommet de l'image mais aussi – et Aumont ne manque pas de faire allusion au sacrifice eucharistique qui s'articule ainsi, à nouveau, au culte intérieur de l'oraison –, le Christ que s'est incorporé le fidèle lors de la communion. Ainsi présent dans le corps et dans l'âme du fidèle, le Christ ressuscité renouvelle son ascension glorieuse vers sa nature divine, *emportant* avec lui l'âme du fidèle. On devine en effet, au bas de l'image, le Christ portant de sa main droite l'étendard de la Résurrection et, de sa main gauche, presque indistincte, la petite âme du fidèle qu'entraîne le Sauveur:

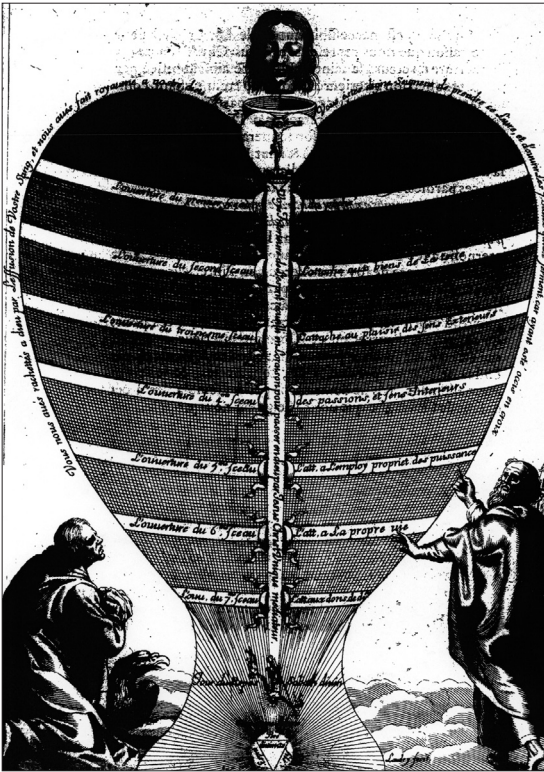
pour la faire passer outre elle-mesme avec luy en sa Divinité, qui l'environne, & qui la penetre des ardeurs lumineuses de son pur Amour, dilattant le cœur à l'infini: & pour lors l'ame s'y voit comme abismée, & engloutie d'un globe de lumiere qui l'insinue, & la perd dans l'immensité de ce divin Ocean, & là y estant dépoüillée de son fini, elle y perd son infinie petitesse, & entre glorieusement avec son victorieux Jesus dans les espaces infinies (sic) de sa Divinité: où l'ame est revestue, & remplie, & aggrandie dans la grandeur de Dieu mesme ¹²⁴.

L'ascension du Christ, ascension paradoxale puisque « descendante » (« nouvelle ascension *outre le fond de l'ame* en sa divinité ¹²⁵ »), vient renverser le relatif équilibre des actions réciproques de l'âme et de la divinité et, littéralement, comme le souhaitait

explicitement Aumont, contribue à bouleverser et désorienter le fidèle¹²⁶. Dans les trois premières gravures, les émanations lumineuses surnaturelles répondaient aux prières et aux différentes actions intérieures du dévot : un double axe ascendant (fidèle) et descendant (divinité) organisait l'image. Désormais, la suspension des « puissances » de l'âme rend totalement disponible son espace intérieur aux actes surnaturels qui l'emplissent complètement de lumière. La divinité est dès lors la seule puissance active, et elle génère seule les deux mouvements. Le premier est un mouvement descendant : c'est l'ascension « descendante » du Fils qui emporte le fidèle. Ce dernier, jusque-là tendu dans un mouvement ascensionnel contraire de bas en haut, est réorienté en une paradoxale « ascension » de haut en bas à partir de « l'entrée » que constitue désormais le haut du cœur. À ce premier mouvement, s'associe un second mouvement, cette fois ascensionnel : c'est l'émanation rayonnante de la Trinité *du bas vers le sommet* de l'image¹²⁷, qui se substitue au mouvement inverse des autres gravures. Ces deux mouvements contraires mais tous deux divins se rejoignent non plus au sein de l'âme du fidèle, comme dans les étapes antérieures, mais « outre » encore ce « fond » désormais entrouvert. Le renversement des directions qu'opère cette dernière image rend plus sensible l'ambiguïté ou la réversibilité terminologique et conceptuelle qui désigne ce point ultime – le « triangle sémiotique » qu'est le fond, la cime ou pointe de l'âme – qui occupait tant les théologiens mystiques¹²⁸. Ce qui était en effet le bas de l'âme *d'où* s'adressait le fidèle en devient son « fond » ou sa « cime » inversée, tandis que ce qui en était le sommet où apparaissait la divinité dans les premières gravures en devient « l'entrée ». Si l'on compare la représentation de Jean Aumont avec celle du cœur de Théodore Galle on constate une *inversion* de la structure de l'âme : les facultés supérieures de l'esprit où se réalise l'union mystique sont placées par Galle au sommet du cœur, alors qu'elles le sont dans sa partie inférieure pour Aumont.

C'est là, dans ce qu'Aumont appelle ailleurs « le centre increé du centre créé », que les « puissances », suspendues et ouvertes, sont possédées par l'influx divin, entraînant la disparition fusionnelle de la petite âme corporelle que « ravit » le Christ. Dans ce nouvel état, ou ce nouveau « lieu », en soi/hors de soi, le « soi » paraît s'annihiler, ou se réaliser, dans cette ouverture intégrale à l'autre qui l'oppose sans doute à l'expérience moderne d'une subjectivité recentrée sur elle-même. Extérieur et intérieur deviennent indistincts et paraissent échanger paradoxalement leurs propriétés, l'espace du cœur est censé perdre ses limites humaines pour atteindre l'infini et se confondre avec l'infinité de Dieu. C'est ce que tente d'exprimer la gravure en montrant ce rayonnement qui, limité à l'espace intérieur du cœur dans les gravures précédentes, s'étend à l'ensemble de l'espace intérieur et extérieur¹²⁹, traversant le cœur et tendant à absorber dans sa luminosité l'âme-cœur centrale.

L'ensemble de ce parcours est synthétisé dans la gravure introductive de l'ouvrage qui reprend des éléments issus essentiellement de la première et de la quatrième gravure de « l'Abbégé » final (*ill.* 50). Les deux figures situées à l'extérieur du cœur reprennent les éléments de la vision de saint Jean (*Apocalypse*, 4-5) : celle du Livre écrit au recto et au verso et fermé des sept sceaux que porte la main droite de Dieu sur son trône céleste. Saint Jean est cette fois accompagné de deux des 24 Anciens (5, 1-5) lui annonçant que l'Agneau égorgé était capable de briser les sceaux et d'ouvrir le Livre. La place de saint Jean est désormais extérieure : à sa contemplation, *au sein* du cœur du fidèle, de l'Agneau reposant sur le Livre, est *substituée*, par métaphore et condensation, celle du cœur/Livre fermé des sept sceaux/« captivités ». De *modèle* universel pour le fidèle, saint Jean paraît presque être devenu un « adorateur » du parcours intérieur singulier du fidèle, occupant la place qui pouvait être celle des anges situés à l'extérieur du cœur du fidèle dans les gravures du *Cor Iesu amanti sacrum* d'Antoine Wierix.



Ill. 50
Pierre Landry,
frontispice de
*L'ouverture
intérieure du
royaume de
l'agneau occis...*,
1660.

L'espace intérieur du cœur reprend l'essentiel du contenu de la quatrième gravure. La division en trois ciels de la quatrième gravure est remplacée, non sans difficulté, par les divisions des sept sceaux, moyen de rappeler la traversée de la totalité du parcours à travers leur ouverture progressive qui marque la libération du fidèle.

Les autres éléments sont identiques : d'une part le *crucifix médiateur*, cette fois placé au sein d'un second petit cœur qui l'entoure, et toujours disposé à l'entrée du cœur du fidèle ; d'autre part *l'itinéraire spirituel* descendant/ascendant du fidèle ; enfin le *Christ ressuscité* accompagné de l'âme pénétrant dans l'infinité divine au « fond » ouvert de l'âme.

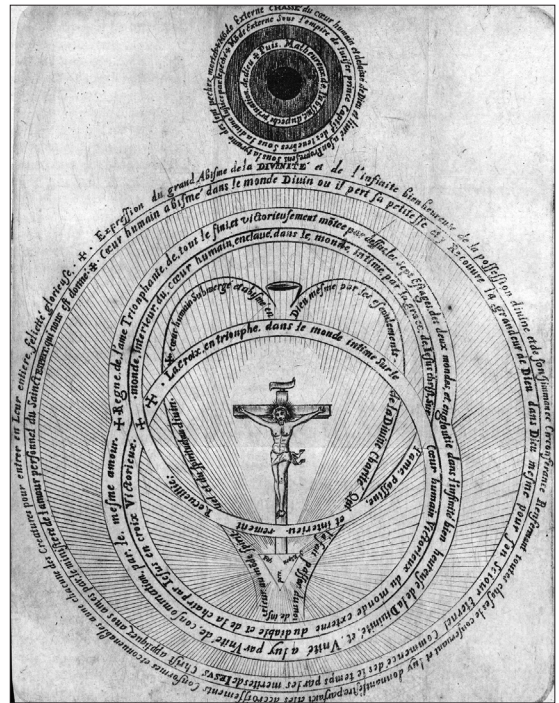
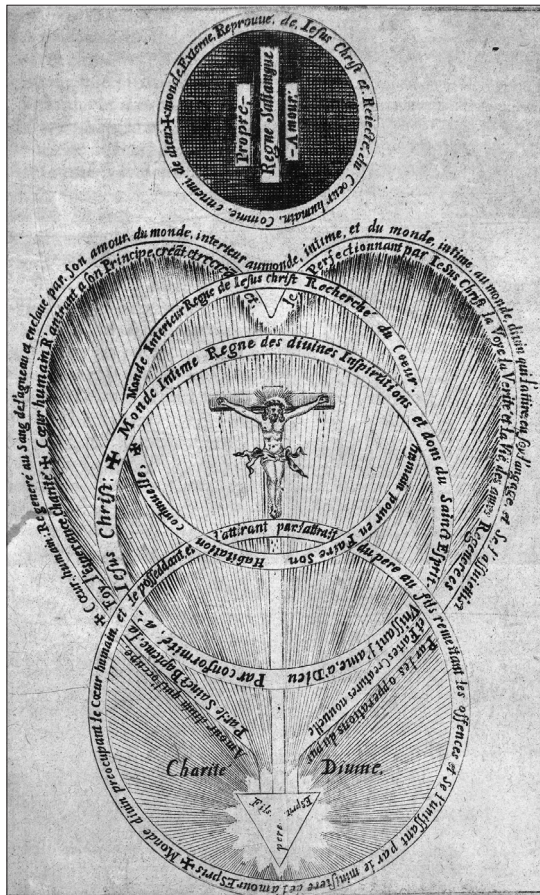
Le lieu de jonction ou d'union entre « fond » de l'âme et divinité trinitaire est plus minutieusement représenté : on perçoit bien l'ouverture de la base du cœur et sa confusion avec l'espace englobant et rayonnant du divin. De façon originale, le graveur a représenté quelque peu différemment cet espace divin. Dans les quatre gravures de *l'Abbégé*, toute la composition se déploie sur la seule *surface* de l'image, y compris pour le rayonnement de la divinité dans la dernière image qui se déploie de bas en haut. Monde divin et monde humain intérieur paraissent

appartenir à un même et commun espace qui s'unifie dans la dernière gravure. En revanche, dans l'image qui ouvre le traité, la Trinité paraît issue de la *profondeur* même de l'image, les rayonnements étant issus d'un centre, qui est le point de fuite perspectif d'un nouvel espace exogène, lieu inédit qui se manifeste par surgissement spectaculaire sur la surface de la gravure, manifestant cette fois, peut-on avancer, le caractère plus proprement extra-ordinaire, sur-naturel et miraculeux de cette conjonction des deux mondes.

En une seule gravure est évoqué le parcours en sept étapes, que décrit longuement la partie principale de l'ouvrage d'Aumont, avant sa réduction en trois phases qu'évoquent les gravures de *l'Abbégé pratique* qui clôt ce même livre. *L'Abbégé pratique* apparaît ainsi non seulement comme une méthode « simplifiée » et donc plus accessible, ce qu'imposait la lourdeur du vaste traité qui la précédait, mais peut-être aussi comme un *correctif* qui vient insister sur des éléments « orthodoxes », non présents dans la gravure introductive, et qu'il était essentiel de rappeler aux « simples » : le rôle également central des autres médiateurs (Vierge et saints), la place fondamentale de l'humilité, de la pénitence et de « l'anéantissement », et enfin, pouvons-nous supposer, le caractère relativement plus accessible du surnaturel au sein de l'humain.

« L'ABBÉGÉ DE L'AGNEAU OCCIS » (1669) : ORAISON ET DISPARITION DE L'IMAGE ?

L'Abbégé pratique qui suit les dernières pages de *L'ouverture intérieure* de 1660 est suivi, neuf ans plus tard, d'un second *Abbégé de l'agneau occis* (1669) qui en reprend l'organisation tripartite générale mais transforme assez radicalement les conventions représentatives des gravures. Les trois images, non signées, qui illustrent le nouveau traité ne conservent en effet des premières représentations d'Aumont que deux éléments iconiques (ill. 51-52). On retrouve le seul *cœur-âme* du fidèle, centre organique et spirituel au sein



duquel s'opère la relation du fidèle à la divinité, et dont la taille va décroissante d'image en image au fur et à mesure de son absorption-expansion – forme de *dilatatio cordis* – dans le monde divin¹³⁰.

Ill. 51 & 52
Mondes extérieur, intérieur, intime, divin (non signé), dans Jean Aumont, Abbégé de l'Agneau occis..., Rennes, Jean Vatar, 1669 (cliché Bibliothèque de Troyes, G-16-4505).

Le sujet priant est ainsi réduit à son cœur, sans les dédoublements tête/cœur et corps/âme de la première série de gravures. Le *Crucifix* médiateur, « schème opérateur » syntaxique et sémantique central de cette transformation unitive est également réintroduit, dans toutes les images. Le *Crucifix* acquiert même une place centrale dans cette dernière étape où il contribue à créer une figure duelle et symétrique de la divinité – *Crucifix/Trinité* –, plus simple et équilibrée que la figure composite de la dernière image du cycle précédent où étaient associés *Crucifix*, colombe du saint Esprit, Christ ressuscité, triangle trinitaire.

Mais l'essentiel du nouveau système d'Aumont se fonde désormais sur un schéma essentiellement géométrique. Les éléments constitutifs de l'économie mystique sont matérialisés par quatre cercles ou anneaux mobiles que l'on pourrait se plaire à comparer au célèbre « nœud borroméen » cher à Lacan où s'articule Réel, Imaginaire et Symbolique¹³¹. Au sommet de l'image un premier cercle, extérieur, d'échelle réduite, prend la place de la tête de la première série d'images et représente le *monde externe* et matériel, « Voye de perte » (1^{re} figure), « Regne Sathanique du propre Amour » (2^e figure), « Puis (sic) malheureux de l'abisme du peché », « Privation de Dieu », etc.¹³². Au-dessous, de grandes dimensions, trois cercles, tendant à se superposer ou à s'entrecroiser progressivement, représentent le monde intérieur, le monde intime et le monde divin¹³³. Le *monde intérieur*, le plus proche du cercle du monde externe, correspond à l'espace intérieur du cœur de la première série de gravures. Le *monde intime*, part secrète du monde intérieur qu'il s'agit de reconquérir, vient cette fois rendre plus visible et distinct ce qui correspondait

au « fond » de l'âme situé à la base du cœur. Enfin, le *monde divin* qu'Aumont disposait simultanément à l'extérieur et à l'intérieur du cœur dans les gravures antérieures, rendant quelque peu complexe l'orientation et la compréhension du spectateur, est désormais situé au bas de l'image, à l'extrême opposé du monde extérieur. À ces trois derniers cercles vient s'adjoindre une nouvelle figure géométrique dans l'ultime gravure : cercle « intérieur » et cercle « intime » tendent en effet à se superposer l'un sur l'autre et de cette conjonction partielle naît une forme englobante ovoïde en forme de « 8 » ou de tore, censée représenter le « Règne de l'âme Triomphante ». Cette nouvelle représentation de l'intériorité, associant « intérieur » et « intime », est elle-même désormais inscrite dans la circonférence du monde divin qui s'est étendu jusqu'à intégrer *l'ensemble* de ces figures, s'opposant au monde « extérieur » dont il paraît protéger définitivement l'espace intérieur du fidèle, l'intérieur devenant d'une certaine façon « l'extérieur de l'extérieur » (M. Bergamo¹³⁴).

Ce double système schématique et iconique est nécessairement un système *évolutif* qui doit pouvoir représenter la progression intérieure du fidèle en méditation. Dans le premier jeu d'illustrations, l'évolution était évoquée par toute une série de moyens : par la succession des éléments constitutifs des gravures (saint Jean, Vierge, etc.), par le déplacement des positions des uns et des autres (et notamment du triangle trinitaire), par la variation des échelles (diminution de la taille de l'âme figurée sous forme corporelle), par les jeux directionnels linéaires évoqués par les multiples formes de rayonnements, et par la conjonction de deux espaces (surface/profondeur) qui venait manifester l'union du dévot à la divinité. Ici, désormais, ces moyens sont réduits et normalisés. La transformation est évoquée essentiellement par le *déplacement* des cercles les uns par rapport aux autres, tendant à une intégration de l'un dans l'autre, mais aussi par leur *changement de diamètre* (intégration, dans le grand cercle du monde divin, des autres cercles qui lui sont désormais subordonnés), changement auquel répond la réduction de la taille du cœur-âme qui est absorbé dans l'infini du monde divin. Comme Mino Bergamo l'avait déjà remarqué en analysant les conceptions de l'intériorité dans les textes mystiques du XVII^e siècle, nous assistons bien à un « total renversement des valeurs spatiales », par cette forme, si je puis dire, « d'illimitation » ou « d'infinisation » paradoxale de l'espace interne d'un cœur devenu un lieu utopique ou a-topique¹³⁵.

Jean Aumont ne renonce pas cependant à deux autres moyens utilisés précédemment. Le rayonnement surnaturel, marque à la fois de *l'irradiation* ou de *l'écoulement* des « divines inspirations » et de *l'attractivité* quasi gravitationnelle ou magnétique du « divin aimant¹³⁶ », reste en effet essentiel dans l'esthétique et la théologie solaire d'Aumont. Mais il est désormais unifié, puisque irradiant *l'ensemble* des différents espaces à partir d'un *centre unique* qui, comme dans la gravure qui ouvrait le premier texte d'Aumont, paraît émaner de la *profondeur* surnaturelle de l'image. Par ailleurs, l'axe linéaire vertical christique reste fondamental mais, là aussi, il est mieux intégré puisque cet axe se *confond* désormais avec le bois de la croix surdimensionnée qui *traverse* tous les espaces jusqu'au centre trinitaire, triangle dont la forme vient donner à cet axe l'apparence brutalement mais efficacement « signalétique » d'une flèche. Un dernier élément vient contribuer à l'effort intégrateur et signifiant du système représentatif d'Aumont : il s'agit de l'ensemble des inscriptions qui bordent systématiquement les formes géométriques. Ces inscriptions étaient marginales dans les gravures précédentes, à l'exception de la gravure synthétique de *L'Ouverture du Royaume* qui anticipe sur la solution ici développée. De telles inscriptions ont désormais pour fonction principale de rendre presque autonomes, voire « détachables », les trois nouvelles illustrations. Les explications et significations que devait nécessairement rechercher le lecteur dans les commentaires extérieurs à l'image (para-iconiques), sont désormais inscrites *sur* l'image elle-même.

Quel sens donner à ces transformations figuratives? Dès 1660, ce nouvel abrégé avait été annoncé par Aumont qui évoquait cet ouvrage, « lequel mesme sera fort portatif en la pochette pour s'en servir en tout lieu, & en tout besoin dans les occurrences, selon la devotion de chacun ¹³⁷ ». Le souci de rendre communicable aisément sa méthode, que ne pouvait satisfaire l'épais volume de *L'ouverture interieure*, explique bien cette nouvelle publication. De tels changements étaient justifiés par la complexité indéniable des premières illustrations: leur nombre, non accordé à la division en trois degrés de l'union, la juxtaposition ou la superposition en leur sein d'éléments, d'espaces, de références multiples et hétérogènes, celle encore de conventions représentatives et d'images de plusieurs statuts sémiotiques, en rend passionnante leur étude mais sans doute guère leur exploitation dévotionnelle. La brusque simplification que leur fait subir Le Gall de Querdu en 1670, dans son propre *Oratoire du cœur*, démontre, *a posteriori*, la nécessité d'une telle ré-élaboration.

Mais les transformations opérées ont aussi un certain nombre d'implications sémantiques décisives et pourraient s'expliquer par un infléchissement relatif de la pensée d'Aumont sur divers points, le mystique étant peut-être moins tenu désormais, après avoir donné des gages répétés de sa bonne foi, de manifester excessivement son allégeance à l'orthodoxie catholique. Et de fait, au moins dans les images, on peut noter une moindre insistance sur le caractère pénitentiel de sa démarche (d'où la suppressions des sept sceaux), ainsi qu'un rappel plus discret de l'importance des autres médiateurs (disparition de la Vierge et des saints) face à « l'unique médiateur ¹³⁸ » qu'est le Christ. Plus fondamentalement encore, c'est la position même du « sujet » méditant qui est affectée. Dans la première série de gravures, Aumont multipliait les différents « états » sous lesquels se manifestait « l'âme » du fidèle: d'une part le *cœur* et le *corps* en adoration dont les apparences se transformaient d'image en image en évoquant ainsi l'évolution du parcours spirituel du fidèle, d'autre part le *visage* fixe et immobile qui représentait le seul élément référentiel stable pour le dévot saisi dans ce processus intensément dynamique. Dans la seconde version, ne restent de ces éléments que le cœur et les différents cercles superposés, le sujet, faut-il avancer, perdant toute caractérisation corporelle pour devenir une sorte de « champ de forces » abstrait et exclusivement interne. Ce n'est que dans le portrait posthume d'Aumont, nous l'avons vu, que ces deux expressions du « soi » sont, à nouveau, rassemblées.

Enfin, dernière implication, l'élimination de toute référence iconique ¹³⁹, à l'exception centrale du Crucifix disposé au sein du cœur, paraît exprimer une tendance vers une expérience mystique abstraite où disparaît l'image, même si c'est encore à une image qu'est confiée la tâche d'évoquer la disparition de l'image. À l'élimination des formes iconiques correspond l'intégration de données verbales et géométriques, qui sont autant d'éléments signifiant la « spiritualisation » et l'abstraction croissante de l'itinéraire de Jean Aumont. Cette transformation du modèle figuratif de l'intériorité et de l'expérience contemplative ne signifie cependant pas nécessairement une « évolution » ou un « passage » d'une conception à une autre. Elle est en tout cas l'indice du caractère *tensif* et ambivalent de ces conceptions spirituelles qui, à mon avis, se définissent continûment alors par rapport à cette double polarisation où se situe généralement l'expérience mystique: concrète, imagée, extérieure, pénitentielle, médiatrice, etc. *et/ou* abstraite, aniconique, intérieure, personnelle, directe, etc.

Le succès de la tentative de visualisation de l'image mentale et de son espace intérieur est, en tout cas, allé de pair avec un processus d'abstraction qui tend désormais à impliquer une *disparition de l'image* aussi bien matérielle que mentale dans l'expérience mystique, ou tout au moins, ce qui nous reste à préciser, un *changement radical du statut de l'image* au sein de ces pratiques.

Notes

1. Voir en particulier la somme de Auguste HAMON, *Histoire de la dévotion au Sacré-Cœur*, Paris, 1923-1940, 5 vol., ainsi que Jean NAGLE, *La civilisation du cœur*, Paris, Fayard, 1998.
2. Voir, en dernier lieu, Claire MAZEL, « Ils ont préféré la croix au trône. Les monuments funéraires des premiers Bourbons », dans *L'image du roi de François I à Louis XIV*, actes de colloque, Paris, EMSH, 2006, p. 169-190.
3. AUGUSTIN, *Enarrationes in Psalmis* LXXIV, 9, 11. Voir aussi l'iconographie de sainte Catherine de Sienne (l'échange du cœur de la sainte et du Christ), de sainte Thérèse (cœur percé d'une flèche), de sainte Brigitte et de sainte Gertrude (cœur ouvert portant une croix ou le Christ), puis de saint François de Sales et de sainte Chantal.
4. Antoine GODEAU, *Panegyrique de S. Augustin. Prononcé le XXVIII jour d'aoust en l'Eglise des Grands Augustins de Paris...*, Paris, Augustin Courbé, 1653 (approbation de 1651).
5. Voir également de Jean TASSEL, *Le Couronnement de la Vierge par l'Enfant Jésus* (Dijon, musée des Beaux-Arts), scène qui se déroule notamment en présence de saint Augustin identifié par son cœur enflammé et en présence de sainte Marie-Madeleine de Pazzi, les instruments de la Passion serrés contre sa poitrine, à laquelle Augustin s'était manifesté en gravant dans son cœur la formule « Verbum caro factum est ».
6. Voir Mino BERGAMO, *L'anatomie de l'âme : de François de Sales à Fénelon*, traduit de l'italien par M. Bonneval, Grenoble, J. Millon, 1994; ou Ralph DEKONINCK, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 130-137 et la gravure de Théodore Galle (fig. 9) qui propose une précieuse représentation graphique de ce système. Voir également, sur la question de l'intériorité au XVII^e siècle, Benedetta PAPASOGLI, *Le « Fond du cœur ». Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2000 et Christian BELIN, *La conversation intérieure. La méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, en particulier le chap. XIV: « Quelle intériorité? ».
7. H.-M. BOUDON, *Le Règne de Dieu en l'oraison mentale* (1671), édition citée: Paris, Jean-Baptiste Delespine, 1702, ouvrage réédité à plusieurs reprises jusqu'au XIX^e siècle.
8. H.-M. BOUDON, *op. cit.*, p. 128-132.
9. Pierre DE POITIERS, *Le Jour Mystique ou l'éclaircissement de l'oraison et théologie mystique. Par le Reverend Pere de P. Provincial des Capucins de la Province de Touraine*, Paris, Denys Thierry, 1671, p. 227-228.
10. THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1985, t. III, II-II, question 78, p. 692-693.
11. P. DE POITIERS, *op. cit.*, p. 120-121.
12. *Ibid.*, p. 121.
13. *Ibid.*, p. 117-118.
14. Voir par exemple Saint AUGUSTIN, *Confessions*, Livre X, chap. XXVII, ou *De la Trinité*, XV, 20, 39 sur la correspondance entre les trois facultés de l'âme et les trois personnes de la Trinité.
15. Nous nous référons sur ce point à M. BERGAMO, *op. cit.*, p. 145.
16. *Ibid.*, p. 167.
17. « Que cette suprême Pointe de l'esprit est l'Image de Dieu en nous. L'Image de la Trinité, dit Harphius, est impressée ou imprimée en cette Suprême Partie de l'Ame, ce que plusieurs autres assurent comme luy, & quasi en mêmes termes. Cette opinion est encore fort véritable, parce que ce Fond ou cette suprême Partie contemplant Dieu, porte son Image; mais cette Image ne consiste pas seulement en cette Contemplation, comprenant encore toutes les autres qui se font avec formes & images, & les Puissances qui contemplent... » (P. DE POITIERS, *op. cit.*, p. 191-192).
18. Voir P. DE POITIERS, *op. cit.*, t. II, Livre III, Traité VI, chap. III à IX.
19. « Ce qui est étrange, c'est que plusieurs Philosophes & Theologiens Chrestiens, ignorent cette plus haute, & relevée partie de nôtre ame, & que quelques-uns même de ceux qui font oraison, & passent pour spirituels, ne reconnoissent, ni cette plus haute Pointe de l'esprit, ni sa fonction, qui est l'Oraison de Quietude, parce (disent quelques Mystiques) qu'ils n'ont pas le Sommet de leur affection immédiatement touché & ému par le feu du saint Esprit » (P. DE POITIERS, *op. cit.*, p. 121-122).
20. Ce tripartition se déroule dans le temps: l'homme dispose initialement de l'âme végétative, puis de l'âme sensitive à laquelle se joint l'âme végétative, et enfin de l'âme raisonnable: les trois composantes se confondent alors en une même « essence » au sein d'une âme « indivisible », mais se distinguent cependant par leurs effets divers, voir Scipion DUPLEIX, *La physique, ou Science des choses naturelles*, Rouen, Louys de Mesnil, 1640 (d'après l'édition du *Corpus des œuvres de philosophie en langue française*, Paris, Fayard, 1990), p. 532-533.

21. Voir Thomas HOBBS, *De la Nature humaine*, trad. de l'anglais par le Baron d'Holbach, Arles, Babel, 1997, chap. I, qui se contente de distinguer les facultés du corps (nutritive, motrice, génératrice), de celles de l'esprit (connaître et imaginer, ou concevoir et se mouvoir). Sur Descartes et son modèle mécanique voir, par exemple, René DESCARTES, *L'homme* (1664), dans *Œuvres* de Descartes, publiées par C. Adam et P. Tannery, Paris, Vrin, t. XI, 1986, p. 202 : « il ne faut point [...] concevoir en elle [la "machine" du corps] aucune Ame vegetative, ny sensible, ny aucun autre principe de mouvement & de vie, que son sang & ses esprits, agitez par la chaleur du feu qui brûle continuellement dans son cœur » ; ou *Les passions de l'âme* (1649), 1^{re} partie, art. 47 : « il n'y a en nous qu'une seule âme, et cette âme n'a en soi aucune diversité de parties; la même qui est sensitive est raisonnable, et tous ses appetits sont des volontés », etc. L'âme cartésienne, dont le siège principal est la « glande pinéale », reçoit cependant un certain nombre de divisions : elle comprend elle aussi le *Sens Commun*, *l'Imagination* et la *Mémoire* (voir par exemple *La description du corps humain*, p. 227), et son activité, la Pensée, est divisée en « Actions » (« qui se terminent en l'âme même » (aimer Dieu), ou « en notre corps »), et en « Passions » (perceptions et connaissances qui se trouvent en nous : celles « qui ont l'âme pour cause », ou celles « qui n'ont pour cause que le corps »). Parmi ces dernières (les perceptions issues du corps), se trouvent celles qui sont issues des objets extérieurs, celles qui se rapportent au corps (la faim), celles qui se rapportent à l'âme (les passions de l'âme), voir le *Traité des Passions*, Première partie, art. 17 et suiv. Nicolas MALEBRANCHE, *De la recherche de la vérité. Où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences [...] Sixième édition* (1712, 1^{re} éd. 1674), in N. MALEBRANCHE, *Œuvres*, éd. de G. Rodis-Lewiw et G. Malbreil, Paris, Gallimard, Pleiade, 1979, t. I, Livre I à III, et conclusion p. 381, partage la même aversion à l'égard de la structure traditionnelle de l'âme qu'il divise, comme Descartes, en deux parties : Passive (l'Entendement), et Passive-Active (la Volonté), l'Entendement possède trois facultés par lesquelles il perçoit différemment les Idées : par le Sens (idées sensibles), par l'Imagination (idées confondues avec des images), par l'Entendement pur (« idées toutes pures de la vérité sans mélange de sensations et d'images »).
22. C'est le cas chez Duplex mais non pour Chanet qui n'évoque pas cette division.
23. Pour S. DUPLEX, *op. cit.*, p. 556 et p. 616-617, l'âme sensitive est dotée de trois facultés générales où sont associées les facultés usuelles : la *connaissance* (divisée en sens extérieurs et sens intérieurs où se retrouvent le sens commun, l'imagination et la mémoire), l'*appétit* (concupiscible et irascible), les *mouvements* suscités dans le corps...
24. Marin CUREAU DE LA CHAMBRE, *Le système de l'âme* (1664), Fayard, *Corpus des œuvres de philosophie en langue française*, 2004, p. 84-87. L'auteur se distingue ainsi non seulement de saint Thomas et de ses quatre sens intérieurs, mais également des « médecins » qui ne retenaient que « L'Imaginative, la Cogitative, et la Memoire » ou seulement « le Sens commun, et la Phantaisie, laquelle fait toute seule les actions qu'on attribué aux autres ». Sur cet auteur voir l'étude de Albert DARMON, *Les corps immatériels. Esprits et images dans l'œuvre de Marin Cureau de La Chambre (1594-1669)*, Paris, Vrin, 1985.
25. Voir, en autres, le classique Eugenio GARIN, *L'humanisme italien* (1947), trad. de S. Crippa et M. A. Limoni, Paris, Albin Michel, 2005 (1947) ou, du même, *La cultura filosofica del rinascimento italiano*, Milano, Tascabili Bompiani, 2001.
26. *Abrege de la philosophie de Gassendi [...] Par F. Bernier*, seconde éd., t. I, Lyon, Anisson, Posuel et Rigaud, 1684 (dans *Corpus des œuvres de philosophie en langue française*, Fayard, 1992), t. VI, p. 241, indique cependant que l'Entendement est de par sa nature « purement Intelligent, c'est à dire connoissant les choses par un simple regard, et non par le raisonnement » mais que son inscription dans le corps rend impossible ce mode de connaissance des choses « simplement, nuement, et comme à découvert », ce qui correspond à l'expérience mystique que décrivent les théologiens.
27. M. CUREAU DE LA CHAMBRE, *op. cit.*, Livre III. « De la connaissance naturelle », p. 111. Cette connaissance est assimilée à « l'instinct » et consiste « dans les images naturelles ». De même, Cureau de la Chambre défend la valeur cognitive de la partie sensitive des âmes contre ceux qui ne reconnaissent de connaissance qu'à la partie intellectuelle de l'âme, voir M. CUREAU DE LA CHAMBRE, *ibid.*, Livre II, chap I, p. 56-57.
28. *Ibid.*, p. 107. La partie sensitive est découpée et complétée d'une autre façon et la faculté dite « estimative », qui est pour nombre de théologiens l'un des quatre sens intérieurs, est ici intégrée au sens commun, voir S. DUPLEX, *op. cit.*, p. 616-617 sur le sens commun qui fait « le jugement et la distinction ». On constate encore, chez Duplex, que les mouvements de l'âme, que ce soit ceux de « l'appétit » ou ceux qui se traduisent en mouvements corporels,

- sont devenus des composantes à part entière de l'âme sensitive aux côtés de la plus spirituelle « connaissance ».
29. P. GASSENDI, *Abrégé...*, *op. cit.*, t. I, p. 30 et t. VI, p. 227 : Gassendi semble notamment très dubitatif quant à l'existence des espèces dites « intelligibles » par lesquelles Dieu ou les choses incorporelles se communiqueraient à l'homme. Voir aussi Thomas HOBBS, *Leviathan, traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile* (1651), trad., intr. et notes de F. Tracaud, Paris, Sirey, 1983, Première Partie. « De l'homme », chap. I. « De la sensation », p. 11 et suiv. : « A l'origine de toutes nos pensées se trouve ce que nous appelons sensation (*sense, sensus, sensio*) (car il n'y a pas de conception dans l'esprit humain qui n'ait d'abord, tout à la fois ou partie par partie, été engendrée au sein des organes de la sensation). Les autres dérivent de cette origine. » L'imagination (ou phantasme) est aussi conçue comme un produit de la sensation : elle n'est rien d'autre, selon une formule célèbre, « qu'une sensation en voie de dégradation » (chap. II, p. 14). Gassendi est fidèle ici à la pensée d'Épicure mais aussi à celle d'Aristote : « l'homme ne pense jamais sans image » (*De l'âme*, III, 7). Plus radical que Gassendi, T. HOBBS, *ibid.*, p. 25-26, nie la possibilité « d'idée ou de conceptions d'aucune des choses que nous appelons infinie [...] jamais rien de tout cela [dont l'idée de Dieu] ne s'est jamais offert, et ne peut s'offrir à la sensation : ce sont là des paroles absurdes, reçues (malgré leur absence de toute signification) sur la foi de philosophes qui se trompent et de Scolastiques trompés ou trompeurs ».
30. S. DUPLEIX, *op. cit.*, p. 508.
31. *Ibid.*, Livre VIII, chap. I, p. 512.
32. On ne peut qu'être frappé par le parallèle, annoncé dès le titre, entre méditations cartésiennes et méditations religieuses : dans les deux cas, une identique procédure ascétique (« se détacher des sens », le rejet de la « fiction » et « fausseté » du monde, etc.), est à l'origine du parcours spirituel qui prend à plusieurs reprises une tonalité spirituelle comme à la fin de la troisième méditation : « il me semble très à propos de m'arrêter quelque temps à la contemplation de ce Dieu tout parfait, etc. ». Surtout, le recours de Descartes à la « première idée, dont la cause soit comme un patron ou un original » (Troisième méditation), réintroduit l'hypothèse surnaturelle et la doctrine de l'innéisme : « qu'il y a encore quelque chose qui existe, et qui est la cause de cette idée... », « et certes on ne doit pas trouver étrange que Dieu, en me créant, ait mis en moi cette idée pour être la marque de l'ouvrier empreinte de son ouvrage ». Voir aussi sur le même thème le *Discours de la méthode*, 3^e partie.
33. M. CUREAU DE LA CHAMBRE, *op. cit.*, Livre I, chap. II.
34. N. DE MALEBRANCHE, *op. cit.*, Préface, p. 3-4 sur l'union de l'esprit humain à son Créateur et son « étonnement » à l'égard des philosophes chrétiens ayant oublié cette union essentielle, et « Seconde Partie de l'entendement pur. De la nature des idées » où l'auteur réfute les espèces intentionnelles des péripatéticiens, mais aussi la capacité de l'esprit à produire les idées à partir des impressions issues des corps, ou celle des idées innées. Il leur substitue sa théorie de la vision en Dieu « très étroitement uni à nos âmes par sa présence » (chap. VI. « Que nous voyons toutes choses en Dieu »), Dieu intervenant aux trois niveaux de la réception des idées sensibles, imaginaires et « purement intellectuelles ».
35. Sans doute Simon DE BOURG, auteur de *Les Saintes eslévations de l'âme en Dieu, par tous les degrez d'oraison...*, Avignon, J. Bramereau, 1657.
36. H.-M. BOUDON, *op. cit.*, chap. XV : « Du fond de l'ame », p. 128 et suiv. « Le propre acte du fond ou centre, est de rendre plus subtiles & plus simples ceux des puissances ; de sorte que ce qui est distinctement dans l'entendement, la memoire & volonté, *semble comme réuni dans cette unité de l'essence de l'ame* par une simple vûë d'acquiescement ; car si la foy est dans l'entendement avec beaucoup de ratiocinations & de discours ; si la memoire se remplit des espérances des divines promesses, si la volonté nourrit la charité par divers motifs ; la cime & suprême pointe de nôtre esprit admet tout cela d'une façon si nuë, & si pure, *qu'il semble que cette multiplicité une devienne comme unité* », H.-M. BOUDON, *ibid.*, p. 129-130.
37. P. DE POITIERS, *op. cit.*, Livre II, Traité VI, chap. VI, section XII.
38. *Ibid.*, p. 198.
39. Voir par exemple Jacques NOÛET, *L'Homme d'Oraison. Sa conduite dans les voyes de Dieu. Contenant toute l'æconomie de la Meditation, de l'Oraison affective, & de la Contemplation...*, Paris, François Muguet, 1674, vol. I, Livre VI, Entretien XIV, p. 407-408 ou HONORÉ DE SAINTE MARIE, *Tradition des Peres et des auteurs ecclesiastiques sur la contemplation...*, Paris, J. de Nully, t. I, 1708, Dissertation X, p. 552-553 : « les Theologiens mystiques, par rapport aux sens extérieurs, établissent cinq sens intérieurs dans la partie supérieure de nôtre ame, par lesquels

- ils disent qu'elle s'unit à Dieu & aux choses spirituelles & divines, qu'elle les voit, qu'elle les goûte, qu'elle les sent, qu'elle les entend, qu'elle les touche. Mais ces cinq sens ne sont pas effectivement cinq autres puissances différentes de l'entendement & de la volonté ». La théologie, malgré cette distinction, et afin de maintenir la théorie unitaire de la partie supérieure de l'esprit (partie raisonnable et intellectuelle), tient à ne pas faire de ces sens internes de nouvelles puissances qui se surajouteraient aux puissances de l'entendement et de la volonté mais n'en seraient que « des actes différents qui procèdent de ces deux puissances. » (*ibid.*, p. 553).
40. Saint THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1985, t. I, Question 78, art. 4, p. 692-693 : on sait que saint Thomas rejette la division d'Avicenne des sens internes en « sens commun », « fantaisie », « imagination », « estimation », « mémoire », pour ne plus distinguer imagination et fantaisie et retenir uniquement le sens commun, l'imagination, l'estimative et la mémoire.
41. H.-M. BOUDON, *op. cit.*, p. 402.
42. *Ibid.*
43. Voir aussi François MALAVAL, *Pratique facile pour élever l'âme à la contemplation...*, Paris, F. Lambert, 1670, 1^{re} partie, p. 86-89 sur le « sens commun » où sont reçues les images des sens corporels, le sens de « l'imagination » ou « phantaisie qui est une faculté de l'âme, capable de former de nouvelles images sur celles qui se sont recueillies dans le sens commun : d'autant que puisant dans le magasin du sens commun une matière toute prête à être mise en œuvre, elle en compose ses phantasmes, ses imaginations, ses phantasies (car tout cela n'est qu'une même chose) ». Les deux autres sens intérieurs sont « l'estimative » qui compare et juge les « images du sens commun » et « les phantasmes de l'imagination » (p. 89), et la « mémoire » « qui retient & conserve toute ce que le sens commun a reçu, tout ce que l'imagination a reçu, & tout ce que l'estimative a trouvé bon ou mauvais » (p. 89). Dans la partie « supérieure » de l'âme, qui est en relation avec l'inférieure, se retrouvent, sans surprise, les facultés de l'entendement, de la volonté, et celle de la mémoire dite intellectuelle (p. 92 et suiv.). C'est dans « le sommet de l'entendement » (« l'intelligence »), mais sans raisonnement ni discours, que se fait selon Malaval comme pour ses contemporains la contemplation (2^e partie, p. 58-59).
44. Sur cette distinction entre deux mémoires voir par exemple M. CUREAU DE LA CHAMBRE, *op. cit.*, p. 160. Gassendi récusait en revanche cette division, voir P. GASSENDI, *op. cit.*, t. VI, p. 238-239.
45. Les mêmes hésitations se retrouvent chez les contemporains de Boudon qui ont du mal à opter pour des catégories et une terminologie déterminée : le jésuite Jacques Nouët, confond par exemple les termes de « puissances » et de « facultés » qui s'appliquent à la mémoire, à l'entendement et à la volonté, et hésite devant l'hypothèse de faire des cinq sens intérieurs de nouvelles « puissances » autonomes ou d'en faire simplement « des actes différents qui procèdent d'un même principe » (J. NOÛET, *op. cit.*, vol. I, livre VI, Entretien XIV, p. 411) : la position généralement adoptée, conformément, nous l'avons dit, à la tendance à comprendre dans une même unité supérieure partie rationnelle et pointe de l'âme, était en effet de rapporter ces cinq sens intérieurs aux actes des facultés existantes. Voir également HONORÉ DE SAINTE MARIE, *op. cit.*, t. I, p. 553 : « Les cinq sens spirituels, que les Théologiens mystiques mettent dans la partie supérieure de notre âme, par analogie & par proportion aux sens extérieurs, ne sont pas effectivement cinq autres puissances différentes de l'entendement & de la volonté ; mais des actes différents qui procèdent de ces deux puissances, dont la vertu est d'une si grande étendue, qu'il n'y a aucune impression surnaturelle que l'âme ne puisse recevoir, ni aucune chose intelligible qu'elle ne puisse connaître par ces deux puissances spirituelles, capables de produire cinq sortes d'actes différents qui ont du rapport aux opérations des sens extérieurs. Ces deux puissances spirituelles de notre âme, étant seules capables d'atteindre aux choses divines & d'en avoir l'expérience. » De même, on l'a vu, la « pointe de l'âme » est parfois désignée non comme une « partie » de l'âme mais comme l'une de ses « puissances », qui ne se distinguerait cependant pas essentiellement des autres puissances de la partie rationnelle de l'âme.
46. Saint THOMAS D'AQUIN, *op. cit.*, t. III, Question 173 sur « Le mode de la connaissance prophétique », p. 965-995 et voir aussi la Question 174 sur les différentes espèces de la prophétie.
47. Il existe en effet plusieurs catégories d'images que saint AUGUSTIN avait distingué dans le *De Genesi ad litteram* (Livre XII) et dans son *De Trinitate*, un des textes fondateurs de la pensée chrétienne sur la vision et l'image qui faisait autorité dans « le siècle de saint Augustin » qu'était le XVII^e siècle.
48. H.-M. BOUDON, *op. cit.*, Livre IV, chap. IV, p. 489-490. Voir également la synthèse de HONORÉ DE SAINTE MARIE, *op. cit.*, t. I, 1708, Dissertation X, p. 551-587, distinguant « vision Mystique

- intellectuelle » (ou « contemplation infuse »); « impressions mystiques qui sont reçûes dans l'Imagination »; « impressions surnaturelles qui appartiennent aux sens extérieurs » et t. II, 1708, p. 232-238 où l'auteur revient sur les *imagines corporum* (issues des objets extérieurs et qui passent dans la faculté imaginative et la mémoire), *phantasma* (issus d'idées abstraites qui sont assemblées entre-elles et traduites en formes imagées par la faculté imaginative: Dieu comme une lumière éclatante), les images produites par Dieu même, via le « ministère des Anges » dans la faculté imaginative, les images « intelligibles ou spirituelles » formées dans l'entendement par le contemplatif ou à l'initiative de Dieu. Voir encore du carme JEAN DE JESUS MARIA, *La discipline claustrale [...], traduit du latin [...]* par le R. P. Pierre Thomas de Sainte Marie..., Paris, C. Angot, 1669, 3^e partie: « De la présence de Dieu », p. 116-133, ainsi que la 5^e partie sur la Contemplation.
49. H.-M. BOUDON, *op. cit.*, p. 489-490.
50. Voir le rappel de cette position par le carme JEAN DE JESUS MARIA, *op. cit.*, p. 118-120 pour lequel il existe deux sortes de présence de Dieu: « l'une imaginaire, & l'autre intellectuelle. L'imaginaire est quand nous nous servons des Images ou representations des choses corporelles; comme par exemple, quand nous nous representons Jesus-Christ Nostre Seigneur dans la figure qu'il avoit, exerçant quelque vertu ou faisant quelque action pour le salut des hommes; comme lors qu'il souffroit dedans la Croix, qu'il ressuscita du milieu du tombeau, ou qu'il monta dedans les Cieux avec une gloire incomparable, & c. L'intellectuelle est lors que sans former aucune de ces Images l'ame s'applique en Dieu selon l'existence qu'il a en toutes choses. Mais il faut remarquer que nous ne voulons pas dire, que les images ou les phantosmes de nostre faculté imaginaire, ne se rencontrent point dans cette operation, puis que c'est la doctrine de saint Thomas & du grand saint Denis, que la contemplation mesme des choses divines ne se peut faire sans l'usage des phantosmes interieurs: mais nous voulons signifier que quand nostre entendement s'applique aux choses intellectuelles de Dieu les ayant pour objet de ses lumieres, c'est alors une presence intellectuelle de Dieu. Et cela fait la difference d'avec l'imaginaire; car celle-cy se forme de ces images sensibles & corporelles, pour les envisager, comme l'objet de ses pensées; mais celle-là prenant l'essor au dessus du corporel n'envisage que les choses intelligibles qui surpassent le sens; si bien que rendant l'homme persuadé de ce que Dieu luy est present quoy qu'il ne le voye pas, elle opere de grands effets en luy, comme on le peut comprendre par ces exemples... ».
51. Voir saint THOMAS D'AQUIN, *op. cit.*, t. III, Question 173, p. 982 où est affirmé qu'il n'y a pas de vision possible de l'essence divine par les prophètes mais des « similitudes », un miroir « en tant qu'il s'y reflète une image de la vérité, de la prescience divine », etc.
52. Voir le système exposé pour l'essentiel par saint THOMAS D'AQUIN, *ibid.*, t. III, Question 173, p. 983-984. Selon saint Thomas, en général les représentations passent par les sens, puis par l'imagination, et aboutissent enfin à « l'intellect » (avec une distinction, généralement abandonnée semble-t-il au XVII^e siècle entre intellect « possible » et intellect « agent » qui « éclaire » les représentations reçues). Mais des transformations adviennent également dès l'imagination.
53. J. NOÛET, *op. cit.*, vol. I, Entretien VIII, p. 71-73: « Comme Dieu élève l'âme à la Contemplation par l'impression qu'il fait sur le sens commun, & sur l'imagination », intéressant pour les exemples qu'il donne: la vision du plan du tabernacle de Moïse sur le Sinaï comme exemple de vision produite par de nouvelles espèces introduites dans l'imagination, visions qui peuvent se produire aussi soit durant le sommeil (Salomon, Joseph), soit lors de l'extase et du ravissement (vision d'un « linceul immonde » par saint Pierre). Signalons aussi les pages de JEAN DE JESUS MARIA, *La discipline claustrale...*, *op. cit.*, 3^e partie: « De la présence de Dieu », p. 116-133, consacrée à cette question et tentant d'éclairer quelques cas intermédiaires, chap. IV: « Si l'on peut avoir une presence intellectuelle d'un objet materiel » (cas, où il est répondu affirmativement, du corps du Christ, « vu » d'une manière intellectuelle), chap. V: « Si l'on peut avoir une presence imaginaire des objets intelligibles » (cas, avec là aussi une réponse, positive, d'avoir « presentes la nature & les perfections divines avec quelques images ou phantosmes que nos puissances interieures corporelles se forment en elles mesmes »), chap. VI: « Si l'application d'esprit à quelques Saints ou autres creatures peut estre appellée presence de Dieu ».
54. Rappelons que saint THOMAS D'AQUIN, *op. cit.*, t. III, II-II, Question 174 sur « Les différents types de prophéties », articulait les trois systèmes de classifications possibles des images: par rapport aux puissances cognitives et aux référents qui concernaient chacune d'entre elles (qui donnait lieu à la tripartition de saint Augustin), par rapport aux différentes « formes dans l'imagination » (songe, vision pendant la veille, extase), et enfin, en s'inspirant de saint Isidore de

- Séville, selon les types de signe (d'après une réalité corporelle visible, d'après un signe verbal (la voix), d'après un signe graphique (les mots).
55. Voir Frédéric COUSINIÉ, *Le Peintre chrétien*, Paris, Harmattan, 2000, chap. II.
 56. Saint AUGUSTIN, *La Trinité...*, *op. cit.*, t. I, p. 209-211.
 57. H.-M. BOUDON, *op. cit.*, p. 403. Voir encore J. NOÛET, *op. cit.*, vol. I, p. 5 sur la possibilité de monter à Dieu « sans être obligé de travailler sur des images sensibles [...] c'est en quelque façon cesser de vivre en cette vie dépendante des phantômes », voir aussi quelques tentatives de conciliation dans J. NOÛET, *op. cit.*, vol. II, Entretien IV sur l'utilité de « l'application des sens », ou JEAN DE JESUS MARIA, *op. cit.*, 3^e partie, chap. VII, sur l'excellence de la présence intellectuelle mais sur le plus d'utilité de l'imaginaire.
 58. Frédéric COUSINIÉ, *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses objets-limites aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gérard Monfort, 2005.
 59. L'Intellect est représenté avec une flamme au front, tenant une tablette vierge, la Volonté est ailée et couronnée, la Mémoire a un visage tourné vers l'avenir et l'autre vers le passé.
 60. M. CUREAU DE LA CHAMBRE, *op. cit.*, p. 19-20.
 61. Voir Henry HECAEN et Georges LANTERI-LAURA, *Evolution des connaissances et des doctrines sur les localisations cérébrales*, Paris, Desclée de Brouwer, 1977.
 62. M. CUREAU DE LA CHAMBRE, *op. cit.*, p. 90 et suiv.
 63. Les cœurs des dévots ne reprennent de la référence organique que la forme générale et schématisée du cœur : voir cependant les modèles plus organiques signalés par A. Sauvy (p. 52) à propos de C. Natoire au XVIII^e siècle.
 64. Sur ces différentes métaphores voir B. PAPASOGLI, *op. cit.*, p. 187 et suiv. et, sur ces espaces intimes, voir Alain MÉROT, *Retraites mondaines, aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle*, Paris, Le Promeneur, 1990.
 65. Voir également la gravure de H. GOLTZIUS, *Image des vertus*, 1578, publiée et étudiée par R. DEKONINCK, « *Ut Pictura/Sculptura Meditatio*. La métaphore picturale et sculpturale dans la spiritualité du XVII^e siècle », dans B. PAPASOGLI (dir.), « La Meditazione nella prima età moderna », *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, Firenze, 2006, p. 665-694, fig. 7. Il faudrait peut-être aussi comparer ces représentations avec certains des schémas ternaires, présentant des figures emboîtées en relation dynamique et où la thématique cordiale est présente, qui illustrent les œuvres du mystique allemand Jacob BÖHME (1575-1624) : voir les *Œuvres théosophiques* (Amsterdam, 1682) et en particulier le *Mysterium Magnum* ou *De la base sublime et profonde des six points théosophiques* pour le souci de « rentrer dans le fond de l'origine du cœur ». Voir encore, dans le domaine de l'emblématique chrétienne, le recueil illustré d'une centaine de gravures et dédié à Mazarin de l'italien Francesco PONA, *Francisci Ponae Cardiomorphoseos, sive ex corde desumpta emblemata sacra*, Veronae, 1645.
 66. Nous renvoyons ici également aux analyses de R. DEKONINCK, *op. cit.*, p. 190-193.
 67. *Ibid.*, p. 363-366.
 68. Saint François DE SALES, *Sermon pour la fête de saint Luc*, dans *Œuvres de saint François de Sales*, vol. IV, Annecy, 1898, p. 122-126 ou *Introduction à la vie dévote*, *ibid.*, p. 83 et 97 ou encore Jean-Pierre CAMUS, *Traité de la réformation intérieure*, Paris, 1631, Avant-Propos ou bien J. J. Surin. Sur saint GRÉGOIRE voir *Regulae past. Lib.*, II, 10. Sur l'origine augustinienne ou grégorienne de ce thème voir, en dernier lieu, Jean-Louis CHRÉTIEN, *La joie spéculative. Essai sur la dilatation*, Paris, Minuit, 2007, chap. I et II, ainsi que les chap. III et IV sur la fortune du Psaume 118 et sur la mystique des XVI^e-XVII^e siècles.
 69. Voir aussi, mais non illustré, *L'oraison du cœur, ou Manière courte & facile de faire l'Oraison mentale & intérieure [...] par un Chanoine d'Arras*, Paris, Jacques de Laize-de-Bresche, 1684 (attribué par une mention manuscrite au Sieur de Montfort).
 70. Manifestement, lorsque paraît le premier volume, la méthode publiée était déjà pratiquée par « beaucoup d'ames simples & dociles ». Aumont lui-même affirme tenir cette méthode d'une personne qui la lui aurait communiquée et qu'il aurait mise en œuvre seul durant trois années « sans revoir celui qui luy avoit enseigné cette manière d'oraison, n'y en parler à personne », voir *Abbrégé pratique...*, 1660, p. 7.
 71. Voir Peter SLOTERDIJK, *Bulles. Sphères II*, trad. de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Fayard, 2002, chap. I : « Opération du cœur ou : De l'excès eucharistique », p. 139.
 72. Dans l'*Abbrégé de l'Agneau occis...*, 1669, Advis au Lecteur Chrétien, n. p., Aumont prétend même, ce qu'il se gardait semble-t-il de faire en 1660, que cet ouvrage résulte de la « pratique, grace & divine infusion de la Sapience incréée par le ministère de son divin Esprit ». Sur ce thème voir M. DE CERTEAU, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 280-329.

73. Aumont cite longuement ce modèle, d'après la *Vie* (1644 et nombreuses rééditions) qu'avait consacré à la sainte Henry de Maupas de Tour, dans son *Abbrégé...*, 1660, p. 24-25. La dévotion aux plaies du Christ, fréquente au XVII^e siècle et illustrée par toute une littérature, est également centrale dans tout le texte d'Aumont: la plaie est la voie par laquelle est atteint le cœur du Christ. Aumont fait encore référence au « Pere d'Avilla » (*sic*), à « Balthasar Alvarez », au père Jean-Baptiste Saint-Jure, à sainte Thérèse, etc. Ces dernières références lui auraient été données par « un bon Religieux d'un Ordre Reformé », moyen de maintenir l'idéal d'une docte ignorance?: voir *L'ouverture...*, Traité septième, p. 557-558 ainsi que l'*Abbrégé pratique...*, 1660, p. 8, 10-11, 13-14, 24, 26 pour ces références.
74. La gravure indique A. Berault, sans doute André Bérault, reçu à l'Académie de Saint-Luc en 1672 dont on connaît quelques rares portraits d'après divers graveurs.
75. Le « vigneron » Jean Aumont aurait aussi été, après 1654, sacristain chez les bénédictines du Saint-Sacrement à Paris: voir Peter J. VAN SCHAIX, « Le cœur et la tête. Une pédagogie par l'image populaire », *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50, 1974, p. 461, note 13, qui se réfère à la correspondance de la Mère Mechtilde du Saint-Sacrement (note 55, p. 477) (je remercie François Trémolières pour cette précieuse référence).
76. BNF, Est. N2 Aumont (clichés 72 B 59662 avec schéma et 72 B 59661 sans le schéma).
77. *L'ouverture...*, Traité septième, p. 567.
78. Voir Roger-Armand WEIGERT, *Inventaire du fonds français. Gravures du XVII^e siècle*, t. VI, Paris, BNF, 1973, p. 186-188. L'inventaire ne signale pas la contribution de Landry à cet ouvrage.
79. *L'ouverture...*, *op. cit.*, p. 607.
80. Voir *L'ouverture...*, *Abbrégé pratique...*, 1660, p. 16: lors de la Préparation, analogue à celle des autres traités d'oraison, Aumont invite à « baisser modestement les yeux, afin de fermer les fenestres de vos sens aux choses créées, & estre par ce moyen plus libre de tendre en dedans à Dieu au fond de vostre cœur ».
81. Voir, sur Pascal, Hélène MICHON, *L'ordre du cœur. Philosophie, théologie et mystique dans les Pensées de Pascal*, Paris, H. Champion, 1996, 3^e partie, chap. II et III.
82. Par l'insertion des différentes questions qui relèvent des facultés rationnelles et discursives de l'entendement. Voir plus haut.
83. Voir *L'ouverture...*, Traité II, p. 49 et suiv. et p. 59 sur la dépréciation de la tête et des facultés rationnelles et discursives.
84. *L'ouverture...*, p. 36 et *Abbrégé pratique*, p. 17.
85. *Ibid.*, *Abbrégé pratique...*, 1660, p. 16.
86. Mais aussi, dans la seconde gravure, par ses bras écartés qui répondent aux gestes analogues du fidèle.
87. *L'ouverture...*, *Abbrégé...*, 1660, p. 28.
88. Aumont multiplie dans ces textes les marques de son attachement à la Tradition et aux habitudes de l'Église, affirmant que sa pratique était celle du Christ même, de la Vierge, des Apôtres et de « tous les premiers Chrestiens, & de toute l'Église », et tentant de la concilier avec d'autres pratiques, notamment celle de la dévotion à l'Enfance de Jésus, familière à la dévotion carmélite et béruillienne, comme de l'ensemble des autres mystères qu'il est aussi possible de concevoir au fond de son cœur. Néanmoins, la Crucifixion est donnée comme le « racourcy » de toutes ces autres scènes. Voir *Abbrégé pratique...*, 1660, p. 6-7 et 63-64. Voir aussi *ibid.*, p. 8 et 11, sur la nécessité d'avoir un « Directeur », moyen d'éviter les déviations, sur l'accessibilité pour les chrétiens des lumières surnaturelles, ou encore sur le non-renoncement complet aux « puissances », à leur activité et aux « formes et images », critique répétée des anti-mystiques, mais seulement à leurs « emplois propriétaires » (et non divin), *Abbrégé pratique*, p. 21 ou *L'ouverture...*, Traité cinquième, p. 185-191.
89. *L'ouverture...*, *Abbrégé...*, 1660, p. 27.
90. *Ibid.*, p. 32.
91. *Ibid.*, p. 37.
92. Voir l'*Abbrégé...*, 1660, p. 65-76 (la pagination donnée, 95-106, est erronée): « Les Pointcs de la sacrée passion de Jesus-Christ a rememorer au fond du cœur; divisez en sept pour les sept jours de la sepmaine... » où Aumont revient à une forme plus traditionnelle d'oraison; ainsi que p. 52 et suiv.: « Response a une objection sur cette pratique d'oraison & de recollection interieure, en Jesus Crucifié... », où il défend sa conception, notamment en vantant sa simplicité opposée aux méthodes qui multiplient « une infinité d'articles, de points, d'Actes, de preparations, etc. » (p. 61). La méthode hebdomadaire est reprise à nouveau en détail dans l'*Abbrégé* de 1669.

93. De même, tout au long de son texte, Aumont multiple les comparaisons avec de multiples figures ou éléments bibliques – Moïse, Abraham, la nef de Noé ou l'Arche d'alliance, traversée de la mer rouge, etc. – qui fondent sa pratique sur la tradition biblique.
94. *L'ouverture...., Abbregé pratique....*, p. 33.
95. *Ibid.*, 1660, p. 34 : « pour y effacer le peché, & y rescrire la vertu ».
96. *Ibid.*, p. 19 ou plus tard l'*Abbregé de l'Agneau occis....*, 1669, Advis au Lecteur Chrestien, n. p. : le Christ est donné pour l'objet de notre foi « à dessein de son imitation; & que vous conformant interieurement & exterieurement à luy au fond de vostre cœur ».
97. *L'ouverture....*, p. 46 et *Abbregé*, 1660, p. 27.
98. P. J. van Schaix interprète cette double présence comme « plus signifiant de la nécessité d'unifier le cœur et la tête en leur centre qui est Dieu », en évitant l'opposition trop radicale de la tête et du cœur, voir Peter J. VAN SCHAIX, *op. cit.*, p. 465.
99. *Abbregé pratique....*, 1660, p. 16.
100. *Ibid.*, p. 40.
101. *Ibid.*, p. 37, plus cit. p. 31, p. 40.
102. Au nom du fils mais également « par toutes ses paroles, par toutes ses larmes, & par toutes ses œuvres, & avec tout son sang, », etc., *ibid.*, p. 39.
103. *Ibid.*, p. 41.
104. Voir *L'ouverture....*, Traité second, p. 22-23 et 25 et le parallélisme entre l'Église et le cœur-Temple, son prêtre, son sacrifice, son cœur, sa nef, ses « paroissiens spirituels » que sont les puissances de l'âme, ou Traité troisième, p. 107 ou 142 sur l'importance de la communion qui introduit le corps du Christ au sein du fidèle tout comme celui-ci rend présente son image intérieure par sa foi. Sur les fondements médiévaux de ce parallélisme voir en dernier lieu Dominique IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Age (v. 800-v. 1200)*, Paris, Seuil, 2006, chap. 12 : « Architecture d'intérieur », p. 575-605. On sait que ces comparaisons sont aussi présentes chez François de Sales, modèle pour Aumont, avec la référence au Temple de Salomon.
105. *Abbregé pratique....*, 1660, p. 20.
106. *Ibid.*, p. 41.
107. *Ibid.*, p. 28.
108. *Ibid.*, p. 42.
109. *L'ouverture....*, p. 46, ou p. 26 de l'*Abbregé....*, 1660.
110. *L'ouverture....*, p. 46.
111. Voir aussi *L'ouverture....*, « Au lecteur chrestien », n. p. au sujet du Fils et à « la porte estroite de son cœur mort qui fait le passage légitime de nos Ames au cœur vivant de sa divinité outre nous-mesme », ou encore p. 4 et le passage de la plaie du Christ à son cœur, etc. La même thématique se retrouve dans l'*Abbregé de l'Agneau occis....*, 1669, Epistre, n. p.
112. Voir P. SLOTERDIJK, *op. cit.*, p. 113.
113. *Abbregé....*, 1660, p. 46.
114. *Ibid.*, p. 27.
115. *Ibid.*, p. 22.
116. *Ibid.*, p. 52.
117. *Ibid.*, p. 47.
118. Voir par exemple *Abbregé pratique....*, 1660, p. 4-5 sur cette « Humanité divisée par l'estroite alliance du Verbe [qui] est le milieu positif entre Dieu & nous, & entre nous & Dieu », comparé à l'Arche de Noé, l'Arche d'alliance, « corps du soleil de sa Divinité, travers lequel les rayons de sa Amour, de sa lumiere & de la gloire sont épanchez dans nos cœurs & dans nos ames », etc.
119. Ici le Christ est moins un simple intercesseur qu'une puissance active : celle de la Charité qui se déploie dans le cœur du fidèle, voir *Abbregé....*, 1660, p. 48.
120. *Abbregé....*, 1660, p. 48.
121. *Ibid.*, p. 48.
122. Voir *L'ouverture....*, Traité II, p. 25 et suiv. sur les trois cieux de l'âme respectivement associés au Christ, à la Vierge et à la Trinité.
123. Dans l'*Abbregé....*, 1660, p. 40, Aumont attribue « au Pere la Creation, au fils, la Redemption, & au saint Esprit, la bonté, l'amour & la satisfaction. Et partant le fils est celui, par lequel nous allons au Pere par lequel aussi nous attirons du Pere au sein de la Divinité, toutes les graces & dons surnaturels, ministrés dans nos ames par l'amour essentiel, le saint Esprit », voir aussi l'Avant-Propos, n. p. et la référence à l'ouverture des sept sceaux comparés à « sept sortes de purgations », qui permet d'accueillir les sept dons du saint Esprit. Dans le nouvel *Abbregé*

- de 1669, p. 87, une puissance particulière d'application est appliquée à chaque personne trinitaire : Dieu le Père et la mémoire (par la « cime des idées »), le Fils et l'entendement (par « illuminations »), le saint esprit et la volonté (par ardeur d'amour) ; tandis que chacun des trois mondes que distingue Aumont – intérieur, intime, divin – est associé à une personne particulière : Fils, saint Esprit, Trinité.
124. *Abbrégé...*, 1660, p. 50-51.
125. *Ibid.*, p. 50.
126. Jean AUMONT, *L'Ouverture intérieure...*, Brieve explication de l'image suivante (image qui introduit au livre d'Aumont), n. p. : « De sorte qu'il faut ici apprendre à *monter en descendant* du haut de notre esprit naturel, jusques au fond des prodigieux abaissemens du divin Jesus; & *par luy & en luy remonter outre nous-mesme en sa divinité.* »
127. Rayonnement qui est en réalité à comprendre comme multidimensionnel et universel.
128. Voir sur ce problème complexe M. BERGAMO, *op. cit.*, II. « La topologie mystique », p. 137 et suiv. Nous lui empruntons la notion de « triangle sémiotique ».
129. Ce qui pouvait être l'espace extérieur mondain « vidé » de substance dans les premières gravures est désormais empli de la seule présence infinie et rayonnante de la divinité.
130. Dans ce troisième état en effet, le cœur, « abîmé dans le monde Divin », « perd sa petitesse et recouvre la grandeur de Dieu », p. 178 et suiv. Sur cette forme de *dilatatio cordis* voir la belle étude de Jean-Louis CHRÉTIEN, *La joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, Paris, Minuit, 2007.
131. On peut y voir aussi autant d'anneaux, qui pourraient relever d'une vieille symbolique idéogrammatique à la fois trinitaire ou d'union nuptiale et mystique à laquelle ne fait cependant pas directement allusion Aumont : Il associe cependant à chacune des sphères l'une des personnes de la Trinité. On notera aussi que l'association dynamique de ces figures (combinaisons et superpositions partielles de plusieurs cercles établissant de nouvelles formes complexes) n'est pas sans évoquer les spéculations architecturales familières aux architectes des XVI^e et XVII^e siècles.
132. Ce monde « extérieur » doit cependant aussi être conçu comme potentiellement « intérieur : il est l'intériorité dans ce qu'elle a de négatif » : voir M. BERGAMO, *op. cit.*, 1994, p. 18-19 et l'image du « puits bourbeux », présence chez Aumont que l'on retrouve aussi chez le jésuite Lallemand.
133. Chaque cercle étant articulé par le Médiateur central qu'est le Christ mais soumis cependant, selon Aumont, à l'influence privilégiée d'une des personnes de la Trinité : le « regne de Jésus-Christ » pour le monde intérieur, le « regne des divines inspirations et dons du saint Esprit » pour le monde intime, et bien sûr le règne du Père et de la Trinité dans le monde divin. Voir *Abbrégé...*, « Principe fondant la seconde figure ».
134. Voir M. BERGAMO, *op. cit.*, 1994, p. 10 à propos de Surin et de Marie Baron : « Exclue du monde, dans lequel elle vit comme une étrangère, Marie Baron se trouve *en dehors* de l'espace *externe*... L'intérieur est donc l'extérieur de l'extérieur, l'espace qui s'ouvre à qui demeure enfermé au dehors de l'espace externe. » Cet espace intérieur, souligne encore Bergamo, est cependant aussi extérieur au sujet même en tant qu'il est tout autre que celui de l'expérience usuelle de soi et du monde (p. 11).
135. M. BERGAMO, *op. cit.*, 1994, p. 9-10.
136. Le Père est comparé par Aumont à cet « aimant » qui attire la « pierre d'aimant » qu'est le Fils auquel se joint l'âme du fidèle, *Abbrégé, Principe fondant la première figure.*
137. *L'Ouverture...*, *Explication*, 1660, p. 3-4.
138. Expression inscrite sur l'image d'ouverture du premier ouvrage d'Aumont.
139. Voir aussi, signalé plus haut, sa revendication d'une origine divine de sa méthode par « infusion de la Sapience divine incréée » (*Advis au Lecteur*, n. p.). Ces éléments, qui s'absentent de l'image, restent cependant présents dans le texte : l'épisode de la déploration du Christ sur les genoux de la Vierge est par exemple donné comme « le plus avantageux pour les commençans », donné presque comme équivalent à la Crucifixion : « tous les autres mystères trouvent leur consommation et terme de mérite dans cette scène » (*Abbrégé...*, 1669, p. 13). De même, les « huit degrez d'abaissement & d'ascension de l'Ame à Dieu, & de Dieu dans l'âme », thème de la troisième gravure de la première série, donnent lieu à un chapitre spécifique (chap. V).

Au-delà des images

Dans son traité portant sur l'oraison, le jésuite espagnol Alfonso Rodríguez, bien connu dans la France du XVII^e siècle, distinguait l'oraison « commune & aisee » d'une autre « tres-particuliere, extraordinaire & privilegiee¹ », en principe réservée aux « parfaits », mais qu'une M^{me} Guyon, à la fin du siècle, prétendra rendre accessible à tous². La première oraison correspond à cette *méditation* sur divers mystères (ou oraison dite « discursive ») réglée par Ignace de Loyola et développée notamment par Luis de la Puente et toute une tradition française que nous avons évoquée dans les chapitres précédents. La seconde méthode, généralement critiquée voire réprouvée (de l'élimination des *alumbrados* espagnols à la condamnation du quiétisme³), est cependant bien représentée dans la France du XVII^e siècle⁴ par de nombreuses personnalités désormais bien connues. Jean Aumont notamment, appartient à cette tradition contemplative à laquelle il faut aussi rattacher, entre autres éminents exemples, le capucin Benoît de Canfield, les oratoriens Bérulle, Condren ou Séguenot, les carmes Jean de Saint-Samson ou Laurent de la Résurrection, les jésuites Lallemand, Rigoleuc ou Surin, l'ursuline Marie de l'Incarnation, Olier bien sûr, François Malaval ou encore Jean de Bernières « trésorier de France » et jusqu'au jésuite Jean-Pierre de Caussade au XVIII^e siècle⁵. Tous ces auteurs s'appuient sur une tradition mystique flamande, italienne (sainte Catherine de Gênes) et plus encore, à nouveau, espagnole. Sainte Thérèse, dont on connaît l'importance pour Bérulle et les fondations carmélites en France, est sans doute la référence la plus citée et la mieux connue⁶. D'après les *Règles* et les *Constitutions* de l'ordre, les religieuses carmélites pratiquaient l'oraison « ordinaire », fondée sur la méditation quotidienne d'un mystère⁷. On sait que sainte Thérèse n'en faisait pourtant qu'une première étape préalable à l'oraison dite justement « extraordinaire » : c'est par les « méditations des souffrances de Jésus-Christ » que « tous doivent commencer, poursuivre, & achever, un tres-excellent & assuré chemin, *jusqu'à ce que nostre Seigneur les eleve* à d'autres [façons de prier] surnaturelles⁸ ». Cette autre méthode était définie par Rodríguez comme « une manne cachee, que personne ne cognoist, sinon celuy qui la reçoit & en gouste ; voire ny celuy-là qui la reçoit, ne peut ou entendre, ou expliquer ce que c'est [...]. Cette haute & transcendante oraison ne permet pas que celuy qui prie ressouviennent de soy, ou face reflexion à ce qu'il fait, ou pour mieux dire, il patit plustost que d'agir⁹ ». Cette oraison, nous l'avons vu avec Jean Aumont, est un don de Dieu, elle ne s'enseigne pas, même si de nombreux traités l'évoquent, et elle est moins une *méthode* à suivre qu'un *modèle* exemplaire. Elle se fait « sans discours », sans « considération » et « sans image », elle concerne davantage le

« cœur » ou les « affections » (produites par la « volonté ») que « l'entendement » et la « mémoire », elle permet d'atteindre à une contemplation de l'éclat lumineux de la divinité, voire à un état « unitif » avec Dieu. Abandonnant les lumières de l'entendement pour celles de la foi, de la grâce et en dernier lieu de la « gloire » divine, le fidèle est amené à parcourir toute une série de degrés, variables selon les auteurs : « oraison de foi », sorte de « réminiscence » de Dieu (Bernières) sans image ni raisonnement qui permet de se mettre « en présence » de Dieu (M^{me} Guyon) ; « oraison passive » ensuite où l'âme en repos ou sans quasiment plus d'actes de ses facultés (ou « puissances ») intérieures, laisse agir les « impressions » de Dieu ; oraison de « quiétude » ou de « silence » où l'âme atteint une sorte de plénitude et de paix intérieure ; et oraison enfin « unitive » (la *fruitio* divine) où, même les yeux ouverts, l'âme « ne voit rien ¹⁰ » mais est censée s'unir en sa « pointe » extrême à la divinité ¹¹.

Quoique distinguées voire opposées l'une à l'autre, méditation et contemplation partagent généralement une même défiance à l'égard des images. La méditation accorde cependant une place aux images matérielles, nous l'avons vu, via notamment les illustrations gravées qui s'intègrent à partir de la fin du XVI^e siècle dans certains recueils de méditations ou dans les « Tableaux de la croix ». Surtout, les images « spirituelles » jouent dans nombre de ces traités un rôle déterminant lors de la « composition du lieu », ce qui autorise à mon sens l'établissement d'un certain nombre de rapprochements plus ou moins fondés et féconds entre ce type de représentations et les images « matérielles ¹² ». Il n'en est apparemment pas de même dans le cas de la contemplation même si, paradoxalement, une immense iconographie traduit l'extraordinaire fascination que suscitait ce type de pratiques et d'états. Innombrables sont en effet les images évoquant les expériences contemplatives et ce sont elles qui, généralement, ont attiré l'attention des chercheurs même si, dans le cas français, une analyse systématique et comparative, portant à la fois sur les récits miraculeux et leurs représentations visuelles, resterait à mener. Se fondant sur les visions et autres apparitions de l'Ancien ou du Nouveau Testament – sommeil ou élévation du prophète Élie (Champaigne, B. Flémalle), songe de saint Joseph (La Tour, Champaigne), saint Jean à Patmos (Blanchard), conversion ou ravissement de saint Paul (La Hyre, Daret, Poussin) (*ill. 53*), extase et ravissement de la Madeleine (Baugin, Vouet, Champaigne, Horace le Blanc), et bien sûr multiples Annonciations, Transfigurations, Ascensions, Assomptions, Pentecôtes –, textes et images élaborent des dispositifs complexes que reprennent les figures héroïques de l'histoire plus ou moins récente du christianisme. Que l'on songe au peuple des saints, ou parfois aux simples particuliers (*Le Vœu de Pierre Tullier* de J. Blanchard), qui ont toujours la faveur des peintres et des dévots du XVII^e siècle : saint Ignace (Guy François, Vignon, Pierre Mignard), sainte Françoise romaine (Poussin), saint Bruno (Levieux, Vouet, Nicolas Mignard, Le Sueur), saint Martin de Tours (Le Sueur), saint Charles Borromée (Champaigne, Vouet, Guy François), sainte Julienne (Champaigne), saint François bien sûr (Bellange, Jean Le Clerc ou La Tour), saint Dominique (Mellin), etc. J'ai pu évoquer, dans le chapitre précédant, les statuts extrêmement différenciés et complexes des visions ou des apparitions qui se manifestent, extérieurement ou intérieurement au fidèle, ce qu'expriment par exemple les regards révoltés des extatiques. Sans doute aussi serait-il possible, dans certains cas, d'identifier les différents états de « foi », « passif », de « quiétude » ou de « d'union » de l'oraison. Il faudrait de même différencier, même si opèrent nécessairement de multiples transferts et empiètements entre catégories elles-mêmes fluctuantes, ce que l'on peut désigner de façon plus ou moins pertinente comme relevant de « l'apparition », de la « vision », de « l'extase » ou du « ravissement » (la Madeleine, saint Paul, saint Dominique), ou encore du « transport », de « l'enlèvement » ou de « l'apothéose » (les saint Eustache, saint Théodore ou saint Louis de Vouet).



Ill. 53 - Nicolas Poussin, Le Ravisement de saint Paul, Paris, musée du Louvre.

Toutes ces œuvres relèvent d'une « sémiotique du surnaturel » dont il faudrait, là encore, étudier plus précisément les multiples formes et mécanismes qui représentent autant de solutions plastiques au défi représentatif que constitue ce type de thématiques extraordinaires. Il serait nécessaire en particulier d'analyser gestes et regards, attitudes et situations corporelles (au sol et immobile, en élévation dynamique), les relations spatiales entre apparitions, bénéficiaires et, bien souvent, « témoins » de l'apparition (le frère Léon pour saint François d'Assise chez Le Clerc ou La Tour). De même, il faudrait distinguer les moyens de différenciation de l'apparition et de son bénéficiaire (situation, couleur, attributs, etc.) ou, au contraire, l'absence ou la faiblesse délibérée de différenciation : on pense à la plupart des scènes religieuses de La Tour et aux repas de paysans des Le Nain, ou encore à des œuvres comme le *Saint François-Xavier en adoration devant la Vierge et l'Enfant* de Michel Corneille, *La Vision de saint Dominique* attribuée à Tournier ou *L'Apparition de la Vierge à sainte Elisabeth de Hongrie* de Stella, tableaux où seule la Vierge, à la différence des saints qui l'accompagnent, apparaît dans une nuée. Semblablement, il faudrait s'attacher à repérer les modes d'inscription dans l'espace pictural de l'apparition (rupture, intégration, coexistence d'espaces différenciés, etc.), les figures et les objets médiateurs (nuées, lumières, anges ou saints médiateurs, dispositifs architecturaux et ornementaux¹³), les lieux et espaces de l'apparition (cellules, autels, « déserts », espaces délibérément indéterminés, espaces surnaturels évoqués par exemple par les fonds de marbre ou de pierre précieuse de Stella, etc.), l'objet même de l'apparition (figures divines ou simple indices de la divinité¹⁴), ou bien les circonstances et les modalités temporelles de l'apparition¹⁵.

Pourtant, et malgré le nombre extraordinaire de représentations figurées et l'accueil exceptionnel que leur fait sainte Thérèse ou, en France, un auteur comme Jean Aumont, le discours des contemplatifs est presque unanimement hostile aux images aussi bien matérielles que spirituelles. Une telle condamnation s'étend également aux raisonnements discursifs, aux « notions » et aux « concepts » jugés inutiles voire nuisibles pour ceux qui, comme les capucins Benoît de Canfield ou Pierre de Poitiers, suivent la *via negationis*¹⁶ et privilégient la contemplation mystique ou « négative », « sans forme ni image », plutôt qu'une contemplation de degré inférieur, dite « affirmative », qui admet encore « quelques images, quoy que subtiles et déliées¹⁷ ». En examinant les textes « mystiques » du XVII^e siècle français, et sans prétendre à une « synthèse » ici impossible, on peut cependant constater, malgré les différences et les variations importantes des conceptions, que la contemplation n'est pourtant pas sans relations avec les images. Au-delà des formes abondantes mais souvent superficielles que je me contenterai ici d'évoquer sous le nom « d'imagerie », l'image « survit », sous différentes formes, dans la pratique même de la contemplation et, plus encore, nous oblige à prendre à compte certaines de ses dimensions phénoménales généralement négligées par l'histoire de l'art.

IMAGERIE, IMAGES SPIRITUELLES, IMAGES INTELLECTUELLES

■ Des rapports possibles entre « images » et contemplation l'histoire de l'art retient essentiellement ce que je désignerais comme *l'imagerie* : ce sont les multiples formes des images présentes soit en amont de cette pratique, soit dans le discours même qui tente d'en rendre compte ou de la théoriser à posteriori, soit encore dans les différentes illustrations de ces mêmes discours.

Dans le premier cas, il s'agit des images qui peuvent être, bien souvent, celles qui *suscitent* une expérience mystique donnée (Olier devant la *Pentecôte* de Le Brun). Ce sont aussi les représentations – gravures, tableaux et surtout crucifix, « l'image des images » selon M^{me} Guyon¹⁸ –, qui sont tolérées dans la *phase initiale* aussi bien de la méditation

que de la contemplation pour les « commençants » ou pour ceux « qui ont des difficultés » ou des « sécheresses » dans ces pratiques¹⁹. Ce sont enfin les images qui sont à l'origine du parcours mystique comme l'important Christ de Pitié évoqué par Catherine de Sienne, sainte Thérèse ou, dans la France du XVII^e siècle, par Laurent de la Résurrection ou Jean de Saint Samson²⁰. À ces dernières images, si importantes pour la *devotio moderna*, correspondent dans la peinture du XVII^e siècle des œuvres comme *Le Christ au roseau* de Pierre Mignard (Toulouse, musée des Augustins) ou les différentes versions de *l'Ecce homo* du même peintre (Épinal, musée départemental des Vosges et musée des Beaux-arts de Rennes et de Rouen) ou bien de Champaigne (*ill. 54*) (Musée des Granges de Port-Royal



Ill. 54
Philippe de
Champaigne,
Ecce Homo,
Nancy, musée
des beaux-
arts, en dépôt
au musée des
Granges de
Port-Royal.

ou Louvre), mais aussi *Le Christ couronné d'épines* de Valentin de Boulogne (coll. privée anglaise et Munich, Pinacothèque) et les nombreuses versions bien connues du Voile de Véronique qui pouvaient sans doute jouer une fonction semblable.

Dans le second cas, il s'agit avant tout du délicat problème des *images littéraires* (métaphores, comparaisons, descriptions, prosopopées, etc.) qui abondent dans le discours mystique où elle remplissent diverses fonctions complémentaires : pédagogique, « ornementale », « exhortative », évocation sensible de ce que ne peuvent atteindre l'intellect et le discours, etc. Étudiées d'un point de vue essentiellement « littéraire », par exemple chez saint François de Sales, Bérulle, Surin ou encore Pascal²¹, ces images ont d'indéniables rapports, mais qui restent en général à préciser, aussi bien avec les images « matérielles » qu'avec les visions et les apparitions.

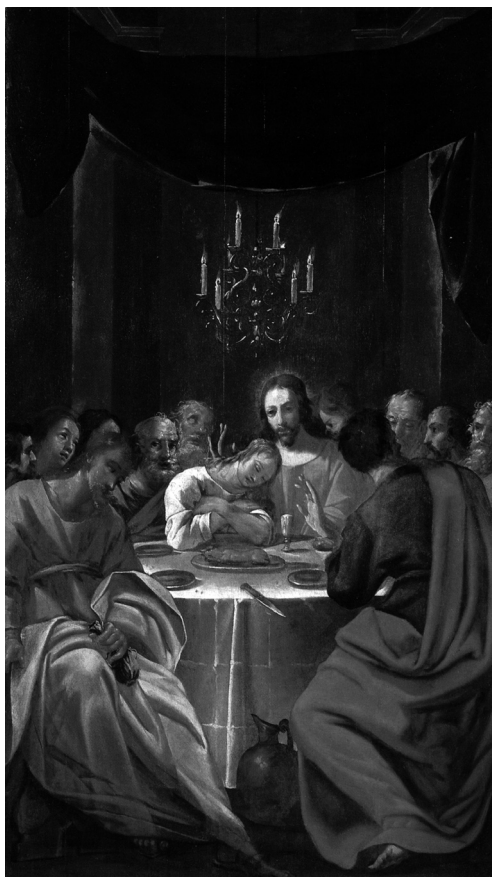
Le dernier cas est sans doute plus complexe et, là aussi, plusieurs possibilités se présentent. Évoquer par le moyen des images (« artistiques ») *l'itinéraire contemplatif* peut prendre plusieurs formes dont la mieux connue, ou en tout cas la plus abondante et la plus étudiée, est bien sûr tout cet ensemble d'images (apothéoses, assomptions, visions, extases, ravissements, songes, gloires, etc.) qui encombrant la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles et sur lesquelles je ne reviendrai pas²². Ces images « échouent » généralement, et peuvent-elles faire autrement, à « surpasser » l'image. Elles ne peuvent donner à imaginer cette absence d'image qu'au moyen d'une image, qu'au moyen d'une narration, même élémentaire (le miracle de l'apparition), et que *via* la médiation de tel ou tel personnage à *qui* est advenue cette apparition inaccessible au commun des fidèles²³. Réciproquement, ces images artistiques informaient nécessairement les discours et les expériences mystiques elles-mêmes. Nombreux sont les exemples, y compris chez sainte Thérèse et, en France, chez Marie de l'Incarnation, où la vision naît d'images réelles ou redouble une scène historique de la vie du Christ ou de la Vierge se produisant soit à la place de l'image de l'autel, soit sous les mêmes apparences que telle ou telle image matérielle²⁴. À cet égard, « l'inouï », l'indicible ou l'irreprésentable des mystiques a bien tendance à s'incarner dans des formes aussi limitées que répétitives.

À défaut de prétendre traduire verbalement ou visuellement les phases ultimes de la *contemplation* (l'oraison de quiétude et d'union à Dieu), beaucoup d'images choisissent encore d'évoquer la personne même du *contemplatif* à travers les multiples portraits d'éminents mystiques évoqués dans le second chapitre²⁵. De façon peut-être plus originale, cette personne est aussi liée à certaines figures traditionnelles de l'iconographie chrétienne : ainsi de l'Enfant au sein (et bien entendu de la Vierge à l'Enfant) évoqué par M^{me} Guyon, Lallemand ou le frère Laurent de la Résurrection²⁶, de Marie-Madeleine (opposée à Marthe) qui serait l'image exemplaire « du repos » et du « renoncement à soi²⁷ », de saint Jean dormant sur la poitrine du Christ, de Siméon portant le Christ enfant dans le Temple, sans aucun doute de saint Jérôme, du prophète Élie ou du David à la fois pénitent et auteur des Psaumes, et bien sûr du Christ lui-même priant dans le Jardin des Oliviers²⁸. Nombreux sont les tableaux représentant dans la peinture du XVII^e siècle français ces figures archétypales : les David de Valentin de Boulogne (Montréal, musée des Beaux-arts), Nicolas Tournier (copie, Londres, Walpole Gallery) ou Charles Poerson (coll. part.) ; les innombrables Madeleine en méditation (*ill. 55*) (Michel Corneille, *Jésus chez Marthe et Marie*, Paris, cab. E. Turquin), le saint Jean endormi dans la Cène de Jean Senelle (*ill. 56*) (Meaux, cathédrale) ou dans celles de Louis Bobrun (Trilport, église Saint-Pierre), Guy François (Saint-Bonnet-le-Château, collégiale), Valentin de Boulogne (Rome, Palazzo Barberini) ou Poussin (*L'Eucharistie* de Belvoir Castle). Il faudrait encore évoquer *L'Enfant au sein* de Pierre Mignard (*ill. 57*) (Angers, musée des Beaux-arts), celui attribué à Jean Mosnier (Blois, musée des Beaux-arts) ou ceux sculptés par Jacques Sarazin ou son

cercle (Louvre et Victoria and Albert Museum de Londres); ou encore les très nombreuses Présentation au temple avec Siméon peintes par Le Sueur, Quentin Varin, Champaigne (*ill. 58*) (Bruxelles, musée des Beaux-arts), mais aussi Vignon, La Hyre, Guy François, Stella, Vouet, etc. Cette dernière représentation, à la fois scène eucharistique et scène mystique, n'est pas sans trouver un écho dans les figures de saints recevant l'Enfant dans leur bras qui évoquent une forme d'union intime au Christ: en témoignent les apparitions de la Vierge à Félix de Cantalice (Pierre Puget, Toulon, cathédrale), à saint François (Michel Serre, Marseille, musée des Beaux-arts ou Guy François, Le Puy, église des Carmes), à saint Antoine de Padoue (Michel Serre, Toulon, musée d'art et d'archéologie) ou à saint Gaétan (scène gravée par Mellan). En identifiant ces personnages dans les tableaux, les fidèles reconnaissent des modèles exemplaires d'un type d'oraison qu'ils peuvent eux-mêmes être invités à pratiquer dans une forme de « méditation sur la méditation » (Christian Belin).

Une autre possibilité est celle qui tente d'évoquer non pas le corps extérieur du fidèle en contemplation touché par la divinité mais l'*espace intérieur* – âme ou cœur –, où est censée se réaliser l'union du dévot et de la divinité. On pense ici à ces représentations du Sacré-Cœur du Christ que tente de pénétrer le fidèle, ou encore à celles du propre cœur du dévot, sorte de théâtre intérieur à la fois organique et abstrait de « l'oraison cordiale » que nous avons évoqué dans notre précédent chapitre²⁹.

Enfin, une autre alternative est l'illustration, par le moyen de gravures, des différentes *étapes* de l'itinéraire contemplatif. Si ces images, nous l'avons vu (chap. 2), sont relativement



Ill. 55
Michel Corneille
(attribué à),
Jésus chez
Marthe et Marie,
Paris, Hubert
Duchemin,
cabinet
E. Turquin.

Ill. 56
Jean Senelle,
La Cène, Meaux,
cathédrale.



Ill. 57 – Pierre Mignard, La Vierge et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, Angers, musée des beaux-arts.



Ill. 58 – Philippe de Champaigne, La Présentation au Temple, Bruxelles, musée des beaux-arts.

abondantes dans le cas de l'oraison fondée sur la méditation, elles sont exceptionnelles dans le cas de l'oraison contemplative. Aux côtés des représentations des constructions métaphoriques d'un saint Jean de la Croix, de sainte Thérèse (le « château de l'âme ») ou du capucin Benoît de Canfield (« Soleil », *ill.* 59, « Tour d'oraison »³⁰), on pourrait évoquer certains paysages spirituels (Champagne au Val-de-Grâce), ou bien encore les gravures de l'ouvrage bien connu attribué à M^{me} Guyon et édité en 1717, *L'ame amante de son Dieu*. Ce texte est accompagné de la reprise des fameux emblèmes de Hermann Hugo et d'Otto Vaenius (Otto van Veen), afin de proposer et de visualiser tout un parcours spirituel intérieur adapté au degré d'avancement des chrétiens : « imprimant à l'esprit certaines idées ou considérations qui nous mènent à penser » à Dieu (on reconnaît la voie méditative), ou bien, et c'est la voie contemplative et unitive, « réveillant dans notre cœur des mouvements affectifs qui nous portent à l'aimer & à rechercher saintement son union & sa possession parfaite & éternelle; méthode qui est *incomparablement préférable* à celle de la simple spéculation³¹ ».

Par image *spirituelle* et image *intellectuelle*, il faut entendre cette fois des catégories d'images non plus matérielles, présentes soit en amont soit en aval de l'oraison ou au sein même du discours mystique, mais des images qui survivent au *sein même* du processus contemplatif : on pourrait ici parler d'un « reste » imaginal, d'une image « suspendue » ou « possible » réduite à l'état de « relique » iconique, ou encore d'une image qui serait la

Ill. 59 – Gaspard Isaac, Figure en forme de Soleil surmontant le Christ au Jardin des Oliviers, dans Benoît de Canfield, Règle de perfection, Contenant un abrégé de toute la vie spirituelle..., Paris, Charles Chastelain, 1633, non paginé, inscription en bas à droite de la gravure : Iaspar Isac fecit. Indiquons qu'une autre version de la gravure est donnée dans l'édition de Gilles André, Paris, 1666.

L'image est suivie d'une exceptionnelle « Explication de ceste figure » : « Ceste figure en forme de Soleil represente la volonté de Dieu. Les visages placez icy en l'un, signifient les ames vivantes en l'autre. L'allegresse que voyez en ceux-cy, denote la joye de celles-là. Ces visages sont rangés en cercle par trois rangs, monstrant les trois degrez de ceste divine Volonté, Exterieur, Interieur & Essentielle, qui sont les trois parties de ce livre. Les Ames du premier degre envisagent ceste volonté de Dieu comme exterieure, celles du second comme Interieure, & celles du troisieme comme Essentielle, ou selon S. Paul [Rom. 12], les premieres la voyent comme bonne, les secondes comme plaisante, & les troisiemes comme parfaite. Le premier degre signifie les Ames de la vie Active, le second celles de la Contemplative, le troisieme celles de la vie Supereminente. Et pour ce au dehors du premier rang sont beaucoup d'outils manuels, denotant la vie Active: au-dedans du troisieme est, Iehova, pour montrer la vie Supereminente en la volonté Essentielle, qui est Dieu mesme: au cercle & rang du milieu il n'est rien mis, pour denoter qu'en ceste sorte de vie contemplative, sans autre speculation & pratique, il faut suivre le trait de la volonté de Dieu des-ja expérimenté & gousté en l'Exterieur, sans jamais le laisser. Les outils sont sur la terre, & en obscurité, d'autant que les œuvres exterieures d'elles-mesmes sont pleines de tenebres: Ces outils toutesfois sont touchez des rayons, & frappez de la clarté de ce Soleil, pour estre ces œuvres éclaircies & illuminees de ceste volonté de Dieu. La clarté de ceste volonté divine donne peu sur les visages du premier ordre, pour estre les ames en cet estat peu illuminees: sur les seconds bien davantage, pour estre celles de ce rang fort illustrees de la lumiere de ceste volonté: mais les troisiemes sont tous resplendissants, pource que celles du tiers degre sont toutes illuminees. Les premiers paroissent beaucoup, les seconds moins, les troisiemes presque point, monstrant les ames du premier Ordre sont beaucoup en elles-mesmes, & peu en Dieu; celles du second sont moins en elles-mesmes, & plus en Dieu; & celles du troisieme ne sont presque point en elles-mesmes: mais toutes en Dieu, & absorbées en sa volonté Essentielle. Toutes ces figures, ou visages, ont les yeux ficez en ceste volonté de Dieu enseignant la pure intention des ames, qui en toutes choses doivent regarder ceste divine volonté. Au reste ces rangs, ou degrez, ne se trouvent pas en ceste volonté divine, comme en soy, qui est toujours pareille, & de mesme façon, qui fait que ne voyez pas en ceste figure, diversité de degrez de lumiere, ains une splendeur continuee: mais les degrez se font seulement par la proximité, ou esloignement des ames ce qui est representé par ces rangs, le plus esloigné faisant le plus bas degre, le second le moyen, & le plus proche le plus haut ».



relique d'elle-même comme le suggère P.-A. Fabre. Lors de la contemplation pourtant, celle par exemple de sainte Thérèse, les yeux aussi bien du corps que « de l'âme » sont à priori fermés à toutes images et notamment à celle du Christ auquel la sainte peut *penser*, lors de la « mise en présence » de la divinité, mais, dit-elle, « sans me le pouvoir figurer³² ». Dans cette expérience d'une forme de « présentification », elle fait état d'une incapacité non seulement à exercer son « entendement » mais encore à user de son imagination qu'elle qualifie de « si grossière et stupide, que je ne pouvois jamais me représenter l'humanité de Nostre Seigneur Jesus-Christ, quoy que j'y emploiasse toutes mes forces³³ ». Plus loin, sainte Thérèse reprendra l'analogie avec la perception d'un aveugle ou avec la vision dans les ténèbres, tout en précisant que la « présence » suscitée ou évoquée n'est évidemment pas perceptible par les sens et qu'il n'y a en fait « aucune obscurité » dans cette vision qui, bien au contraire, s'assimile à une lumière, mais « sans clarté », « une lumière, qui sans estre veüe, eclaire l'entendement³⁴ ». L'oraison de sainte Thérèse est passée *hors de l'image* dans la seule *présence* et dans *l'illumination*. L'image peut pourtant réapparaître chez la carmélite. Assistant à la messe, du sein de la clarté qui illumine l'esprit de la sainte, l'image du Christ lui apparaît, mais fragment par fragment: d'abord les mains, puis le visage, puis « toute cette tres-sacree humanité³⁵ ». Cette image, « si c'est une image » écrit-elle, relève d'une nouvelle catégorie, non plus l'image « spirituelle » qu'est incapable de susciter la sainte, mais « l'image vive »: « non point un homme mort, mais Jesus-Christ vif, qui donne à entendre qu'il est homme & Dieu³⁶ ». Une telle « image » ne saurait s'assimiler aux « portraits de ça-bas [nos images « artistiques »], pour parfaits & accomplis qu'ils soient [...] car quoy qu'il soit le mieux tiré au naturel qu'il puisse estre, on voit toujours que c'est une chose morte³⁷ ». Dans *Le château de l'âme*, sainte Thérèse reviendra sur cette catégorie de « l'image vive » dont elle précise les caractéristiques: elle apparaît dans l'instantanéité, avec « une telle vitesse que nous la pourrions comparer à celle de l'éclair », elle se grave dans l'imagination sans que l'on puisse ensuite l'en effacer, elle reste indissociable d'une extrême clarté que l'on ne peut pas « plus envisager que le Soleil³⁸ ». Cette image est « vision » ou « apparition » de la divinité même qui choisit de se communiquer *au sein* de l'esprit du mystique et elle est perçue par les « sens intérieurs corporels » (imagination et fantaisie). Elle n'est donc pas l'image « spirituelle » ou « imaginaire » que crée par ses propres moyens l'esprit à partir d'une image matérielle ou à partir d'une imaginaire « composition du lieu ». Elle n'est guère plus, semble-t-il, cette « vision intellectuelle » sans image qui est donnée à l'entendement où les « secrets » et « mystères » de la divinité (la Trinité par exemple) sont révélés au mystique qui devient l'égal des plus grands théologiens. Ce type de vision devient de plus en plus fréquent chez la sainte et se produit même hors de l'oraison, subitement, « sans que je vueille penser en Dieu³⁹ ». Les visions se produisent dans son oratoire personnel, dans sa chambre, dans le chœur, en allant communier ou bien après avoir reçu le Saint Sacrement, durant la messe ou les heures canoniales. Elles concernent non seulement le Christ mais aussi la Vierge, qui lui apparaît par exemple lors de l'Assomption⁴⁰.

Si l'on examine certains des principaux traités portant sur la contemplation en France au XVII^e siècle, on retrouve plus ou moins, et malgré la variété des conceptions et des usages, ces catégories et ces différents types « d'images ». Ils sont issus, pour l'essentiel, de la tripartition établie par saint Augustin que nous avons évoquée dans notre chapitre antérieur⁴¹: image « matérielle » (ou « corporelle » selon la terminologie de saint Augustin: *imagines corporum*) pour les commençants qui est accessible par les « yeux du corps »; image « spirituelle » (ou imaginaire) dont le référent est soit « naturel » soit surnaturel (issue soit de la divinité soit du démon) mais qui est désormais intérieure (« vue » par les « yeux de l'âme ») et peut se fixer dans la « faculté imaginative » et la mémoire; image

« intellectuelle » qui se donne à l'entendement ; mais aussi, si l'on veut suivre sainte Thérèse, « image vive » et, au-delà, pure « illumination ». *Spirituelle*, l'image peut être, comme la lecture des « bons livres », utile pour avancer aussi bien dans la méditation que dans la contemplation. M^{me} Guyon, dans le célèbre *Moyen court et tres-facile pour l'oraison* (1685) pouvait affirmer que lors de l'exercice de « mise en présence » de Dieu, exercice préalable à l'oraison, il « ne se faut former nulle image de Dieu » mais qu'il est possible en revanche de « s'en former de Jésus-Christ, le regardant comme crucifié, ou enfant ⁴² ». Cette image est par la suite censée disparaître mais, comme l'indiquait par exemple Jean de Saint-Samson ou Jean Rigoleuc, elle peut réapparaître mais par distraction ou faiblesse de l'âme : quoique « tres-spirituelles, tres-simples, & tres-deliées ce sont neantmoins toujours des phantosmes, qui detiennent & occupent l'ame en quelque maniere ⁴³ ».

L'image « vive » décrite par sainte Thérèse comme opposée à l'image « morte » des artistes, est aussi une catégorie que l'on retrouve sous différentes formes. Elle ne s'assimile pas nécessairement à la « vision » car elle peut apparaître aussi comme une forme d'image spirituelle dotée d'un *surplus* de « vie », ce qui la distingue du tableau et pourrait l'assimiler à certaines formes d'images hallucinatoires ou à « l'image eidétique » des psychologues ⁴⁴. La contemplation serait l'occasion non pas d'une simple imitation mais d'une forme de répétition intérieure du référent « naturel » de l'image, et c'est sans doute le propre du texte et de la méditation intérieure que de rendre possible cette forme « d'assomption » de l'image « morte » ou « spirituelle » en image « vive ». Le jésuite Lallemand, qui esquisse une typologie des différents types d'images, définit par exemple la contemplation comme « une vûe de Dieu, ou des choses divines » donnée, entre autres caractéristiques, comme « claire et pénétrante ⁴⁵ ». Nous sommes à cette étape encore loin de « l'état de gloire » de l'autre monde, mais alors que la méditation par voie de connaissances et de discours nous donne à voir les choses « confusément, comme de loin, & d'une maniere plus seche », la contemplation nous les donne « plus distinctement, & comme de prés. Elle les fait toucher, sentir, goûter, experimenter dans l'interieur. *Méditer* sur l'enfer, par exemple, c'est voir un lion *en peinture* ; *contempler* l'enfer, c'est voir un lion *vivant* ⁴⁶ ». Dans ce même traité Lallemand distingue quatre « degrez de contemplation » où, dès que les « puissances intérieures » se sont resserrées pour accueillir la présence de Dieu (premier degré), l'âme atteint un état de « divine obscurité » ou de « tenebres mystiques » où l'esprit est sans pensée, sans souvenir ni image (second degré). Les images (« lumieres » et « connaissances ») qui peuvent dès lors se former ne proviennent *que de Dieu* qui utilise encore « la voie de l'imagination » pour les communiquer au fidèle : c'est ici le troisième degré où adviennent ravissements et extases ⁴⁷, et c'est là sans doute aussi qu'il faut situer « l'image vive », comprise cette fois comme « vision » ou « apparition » pour sainte Thérèse ou, en France, pour Marie de l'Incarnation qui relate des expériences semblables ⁴⁸. Dans l'ultime état enfin, l'âme n'agit plus par l'imagination mais « Dieu l'éclaire admirablement par des especes, ou par des lumieres *purement intellectuelles & indépendantes de l'imagination & des phantômes* ⁴⁹ » : ce serait là le stade des « images intellectuelles » ou de la pure illumination.

On constate que loin d'éliminer l'image, ce qui se fait dans nombre d'autres traditions méditatives, l'image, sous différents statuts, « survit » bien au sein de la contemplation. Elle procède d'une double origine, soit terrestre (les images naturelles ou « artistiques » qui deviennent « spirituelles » en passant dans l'esprit du chrétien), soit céleste (celles issues des actes divins et donnant lieu notamment aux « images vives » ou à la pure illumination), sans que ces différentes images soient nécessairement indépendantes l'une de l'autre. Il existe en effet, et nous avons là aussi évoqué plus haut cette question, une relation entre l'image *extérieure* et l'image *spirituelle* (ou « tableau intérieur ») qui tient à

la nature même de notre appareil perceptif et psychique. Selon par exemple l'aveugle et mystique marseillais François Malaval qui développe cette question, les « sens extérieurs » transmettent aux « sens intérieurs » les images ou « espèces » des objets du monde. Ces images « s'impriment » dans l'âme, et plus précisément dans le « sens commun » qui est l'un des quatre sens intérieurs de la « partie inférieure » de l'âme où sont conservées ces impressions⁵⁰. Elles peuvent alors se « mêler les unes avec les autres » et produire, dans « l'imagination » (autre sens intérieur), « de nouvelles images » et cela « à l'infini⁵¹ ». Par ailleurs, il existe aussi un rapport entre image *spirituelle* et image *vive*. Rappelons que selon Henri-Marie Boudon ou Jacques Noüet auxquels nous avons fait référence, ou selon encore le carme lyonnais Philippe de la Très Sainte Trinité, qui tente alors de systématiser ces questions dans sa *Summa theologiae mysticae* (1656) en reprenant les théories de saint Thomas d'Aquin, la vision surnaturelle peut être directement « infuse » par Dieu (si elle n'a rien à voir avec les images familières à l'esprit) mais elle peut aussi résulter d'images *déjà* acquises par le dévot que Dieu se contenterait « d'exciter » et de « coordonner » dans l'esprit du fidèle⁵². On constate par ailleurs, et avant tout chez sainte Thérèse mais aussi, nous l'avons vu, chez Lallemand, que l'image vive s'assimile bien souvent à une image spirituelle ou même à une image matérielle (la « chose morte » de Sainte Thérèse), « plus », je dirais, la vie, la luminosité, l'intensité ou « l'énergie » (*énergéia*) qui est comme un surcroît d'être qui lui est donné et que peut être aussi tenté de « capter » et d'exprimer par différents moyens l'image artistique.

Entre le monde terrestre et le monde céleste s'instaure ainsi une sorte de *continuité* ou de *circulation imaginaire* réciproque qui conserve à l'image une place centrale au sein du christianisme. Ce souci de préserver une forme d'image au sein même de la contemplation, partagé aussi bien par sainte Thérèse que par M^{me} Guyon ou Fénelon⁵³, est également une façon de répondre aux adversaires des mystiques. Confirmer l'utilité des images matérielles ou spirituelles c'est récuser l'assimilation avec les tendances iconoclastes qui traversent alors le catholicisme. Affirmer, par ailleurs, l'existence de ces « images vives » où se donnent comme « présents » le Christ et son « Humanité », la Vierge voire les saints (présents et perçus mais « en Dieu » pour M^{me} Guyon⁵⁴), c'est aussi reconnaître le rôle décisif des « médiateurs » entre le fidèle et la divinité. Par là aussi, une réponse était ainsi donnée à l'accusation de déisme ou de théocentrisme de la part de ceux qui condamnaient une contemplation qui se voulait parfaitement « spirituelle », « abstraite » et fixée exclusivement sur Dieu.

DE L'IMAGE AU PHÉNOMÈNE

■ Plutôt que de rechercher des images *analogues* à celles évoquées par les pratiques contemplatives, peut-être faut-il chercher *d'autres rapports possibles* à l'image, rapports qui seraient paradoxalement ouverts par l'expérience mystique de la « présence divine » réalisée *dans l'absence d'image*. S'agissant d'une pratique qui se veut non pas spéculative mais « connaissance affective [touchant la volonté], savoureuse ou expérimentale⁵⁵ », il s'agirait de rapports autres que strictement « visuels » même s'ils tendent à s'exercer dans ce qui subsiste malgré tout comme un « cadre optique » (Bataille), supposant encore sujet, objet, vision, « même dans la nuit de l'effacement de l'objet et de la dissolution du sujet⁵⁶ ». De tels rapports prennent en compte des dimensions du visible généralement minorées, raffinant et multipliant les modes de perception moins d'une « image » que d'une *présence* essentielle, l'image n'étant pas cette présence ni même le lieu de son advenue mais le lieu *à partir duquel* elle peut, éventuellement, s'instaurer. Or cette présence garde un certain nombre de *qualités phénoménales*, qui sont bien souvent celles du lieu culturel même, et auxquelles contribuent de façon essentielle les représentations artistiques.

La première de ces qualités, la plus banale mais aussi la plus complexe à analyser, est sans doute la *luminosité*, qu'évoquent les Gloires ou encore les apparitions lumineuses au sommet des tableaux (par exemple ceux des maîtres-autels des carmélites de la rue Chapon et de Notre-Dame-des-Champs à Paris), qui semblent renouer avec une « esthétique de la lumière » d'origine médiévale. Je n'insisterai pas sur cette question me contentant ici de rappeler que les formes iconiques et narratives traditionnelles sont abandonnées au profit de la seule lumière qui est conçue par le mystique comme le moyen d'un *dépassement* de l'image: d'une part, parce que la lumière est conçue comme le plus spirituel des corps qui permet d'approcher analogiquement l'essence divine; d'autre part, parce qu'en elle-même la lumière n'est pas visible, elle ne peut donc « faire image », mais elle possède le privilège d'être ce qui « rend visible »; enfin, parce que la lumière, dans sa plus grande intensité, provoque l'éblouissement, c'est-à-dire ce qui *efface* l'image et ne laisse que l'*illumination* où l'âme du fidèle devient elle-même lumière⁵⁷.

En second lieu, la vision mystique, si elle tend à écarter figures et images, reste toujours liée à une *topologie*, à une inscription de la « présence » dans un lieu qui est souvent inscription dans le corps ou par rapport au corps, du mystique⁵⁸. On sait l'importance qu'avait cette « présence » dans l'église, présence attachée au Saint Sacrement, aux reliques ou aux saintes images, et que recherchait le fidèle moins par la vue que par la proximité et l'orientation corporelle. C'est bien ce genre de catégories que l'on trouvait déjà chez sainte Thérèse ou Marie de l'Incarnation. Pour elles, la divinité n'est pas « vue », mais est néanmoins placée dans un lieu et une situation spécifique (par exemple le Jardin des Oliviers), ou bien dans une partie de l'âme (fond, centre, pointe, etc.) ou du corps de la sainte (par exemple son « costé droit »), ou bien encore dans l'espace qui l'environne lorsque l'âme est décrite comme « toute englobée & abymée en luy⁵⁹ ». Ce type de caractérisation phénoménale pouvait être critiqué, malgré sa relative abstraction, par certains religieux. Il l'était notamment par le capucin mystique du couvent parisien de Saint-Honoré Benoît de Canfield, qui était opposé à « toutes formes et images » et à toute « pensée imaginaire » et rejetait encore comme trop matérialiste la conception d'un Dieu caractérisé comme « grand, large, spacieux, & estendu d'une immense extension⁶⁰ ». Néanmoins, dans les textes français, cette « présence », intérieure ou extérieure, reste bien souvent décrite en termes d'espaces et de dimensions (par exemple et à nouveau chez Marie de l'Incarnation⁶¹), ou bien de situation, de « voluminosité » voire de « poids », et elle suppose « inclinaison » et « orientation » de la part du fidèle. Jean de Bernières notamment, à propos de « l'oraison d'unité d'amour », « éprouve [...] que l'amour est un *poids*, qui fait *pencher* l'âme continuellement vers l'objet aimé, ma volonté étant continuellement *ournée* vers Dieu, sans autre mouvement que celui d'une certaine *pente & inclinaison* », et il donne comme comparaison celle de « l'aiguille » par rapport à « l'aimant⁶² ». M^{me} Guyon, dans son *Moyen court* où abondent des notations qui relèvent d'une sorte de Physique élémentaire, évoque aussi la « pente » vers laquelle « tombe » peu à peu l'âme attirée par « la vertu attractive du centre⁶³ ». Elle demande à l'âme après s'être « tournée » et « ramassée » au-dedans, de *s'orienter* « du côté de Dieu dans une *adhérence* continue », Dieu ayant « une *vertu attractive* qui attire toujours plus fortement l'âme à lui⁶⁴ ».

Dans l'oraison contemplative, est aussi mise en œuvre une *communication réciproque* entre la « présence » et le fidèle, cet échange étant avant tout celui d'un *regard*. L'assimilation de la contemplation à un regard – mais à un regard qui serait « sans image » et comme réduit au seul acte perceptif (le fait de regarder) –, tient essentiellement à la nécessité d'opposer à nouveau la méditation et la contemplation. La première relève essentiellement, nous l'avons dit, du discours, de la parole et du raisonnement qui se

font dans la durée, la succession et le mouvement, alors que la seconde est *sans pensée, sans effort, dans l'immédiateté et l'immobilité* (Malaval⁶⁵). Cette immobilité, ce « repos » ou cette « fixité » du regard en Dieu que décrit aussi Jean de Saint-Samson⁶⁶, peuvent être néanmoins troublés par quelques « mouvements ». Dans l'étape unitive qui suit la contemplation, l'âme, devenue « simple essence », doit occasionnellement s'occuper « tres-subtilement, & essentiellement » par un regard qui s'apparente désormais au « clin d'œil », à une succession de « frequens & continuel regards intimes & tout contenans, tres-simples & tres-eminens⁶⁷ ». L'une des caractéristiques essentielle de ce regard est sa *généralité* (ou son *universalité*) contemplative, sur laquelle concordent tous les mystiques. Bien qu'intense et pénétrant, c'est un regard indéterminé, non raisonné, qui s'identifie bien souvent à ce qui est généralement désigné comme une vue « simple » par saint François de Sales et de nombreux mystiques et qu'un Jankélévitch qualifierait, par opposition à la vision, « d'entrevision⁶⁸ ». Pour l'inspirateur des Visitandines cette vue simple est un regard attentif mais non réfléchi sur son objet, une vision unique, globale, « d'un seul trait⁶⁹ », où il ne sert à rien de détailler les composantes individuelles de l'objet ni de « multiplier les regards ». Ce type d'expériences caractériserait en revanche l'étape antérieure de la méditation discursive. C'est là que le fidèle devait considérer « par le menu, & comme pièce à pièce les objets qui sont propres à nous émouvoir », avant de dépasser cette perception pour atteindre à cette « veüe toute simple & ramassée sur l'objet qu'elle aime⁷⁰ », une vue qui peut durer, nous dit par exemple Lallemand⁷¹, une heure ou deux, voire plusieurs jours ou même rester chez certains continueuse. Le regard ou la « vue » mystique, en tant qu'il est « une apprehension sans discours », un regard de l'admiration et de la suspension (Caussade parle de « pauses attentives »), ne va pas sans une sorte d'ébahissement voire d'hébétement. Certains religieux, Antonio Molina ou Rodríguez par exemple, le comparent au regard des bienheureux mais aussi à celui du spectateur d'un tableau « admirable » :

Il arrive que quelqu'un en passant rencontre un tableau fort excellent & accompli, il s'arreste un bon espace de temps à le regarder *sans siller* les yeux, & *sans autrement discourir* en son ame, estant *saisi* d'un grand contentement & admiration, & tellement *suspendu* de la singuliere beauté de la pièce, qu'il ne se peut saouler de la regarder. Or ceste oraison si releevee, & contemplation si excellente se represente fort naïvement par ceste similitude-là; ou pour la mieux exprimer, disons qu'elle tient de la façon dont les bien-heureux contemplent Dieu. La felicité gist à voir Dieu. Or nous serons là haut absorbé & transportez en Dieu, le voyant & l'aymant pour jamais par une simple veüe de sa divine Majesté⁷².

Dans cette assimilation de la contemplation à l'expérience esthétique, nous serions à nouveau – et c'est un mode perceptif essentiel –, proche du « coup d'œil » et de la simple « œillade » (Roger de Piles), ou plus encore de la vue d'ensemble et de la contemplation « désintéressée » de l'amateur d'art qui évite de se perdre dans les détails et a su abandonner l'analyse et l'interprétation.

Une autre caractéristique fondamentale de ce regard serait sa *réciprocité*, regardant et regardé intervertissant leurs positions. L'objet de la vision n'est pas simplement « vu » mais il est lui-même « observant », voire « surveillant » de ses dévots spectateurs : Jean de Saint-Samson par exemple s'imagine sous un « Regard Divin » qui « tire » vers lui l'esprit du dévot et « suit toujours inseparablement » son âme⁷³. Ce sentiment d'être « sous » le regard de Dieu est évoqué bien souvent lors de l'exercice de la « mise en présence » de Dieu, exercice commun à la méditation et à la contemplation qui pouvait d'ailleurs devenir une pratique indépendante (chez Laurent de la Résurrection qui s'en est fait le

théoricien), car il est un moyen commode pour susciter cet *effet de présence*. La réciprocité du regard est notamment évoquée par sainte Thérèse qui conseillait de « regarder » le Christ au début de l'oraison pour obtenir, en retour, un « regard » : « Il vous regardera quant à luy, avec des yeux si beaux, pitoyables, & pleins de larmes, oubliant ses douleurs, pour consoler les vostres, à conditions seulement que vous vous irez consoler avec luy, & tournerez la teste pour le voir⁷⁴. » C'est une telle réciprocité qu'évoquent peut-être aussi les multiples figures peintes ou sculptées des retables, lieux privilégiés de l'exercice de « mise en présence », dont les gestes et les regards sont dirigés vers les spectateurs et semblent ainsi « répondre » à leurs sollicitations.

Afin de pouvoir penser une forme d'oraison « sans formes et figures », la vue se transforme bien souvent lors de l'expérience mystique en *contact*, là aussi réciproque. À la « vue spirituelle » se substitue un autre sens intérieur, le « toucher spirituel », ou « attouchement » spirituel, qui est conçu comme l'un des moyens éminent de « connaissance expérimentale » (Malaval parle de « goust experimental⁷⁵ ») de la divinité⁷⁶. Ce mode de rapport tactile qui caractérise également la contemplation est par exemple celui de la Madeleine aux pieds du Sauveur si fréquent dans l'iconographie ou bien celui, déjà évoqué, de saint Jean endormi sur la poitrine du Christ, ou encore celui de l'exaltation du « juste Siméon », rapporté par sainte Thérèse : recevant au Temple l'Enfant encore muet contre son propre corps, cette image est explicitement assimilée à l'état de l'âme recevant l'influence du Christ lors de l'oraison de quiétude et de recueillement⁷⁷. Une telle modalité de perception de la « présence » du divin est encore évoquée par certains tableaux montrant des saints prostrés au plus près de l'autel et physiquement « touchés » par des rayons lumineux, des nuées, ou par le corps même des êtres apparus dans la vision. La divinité, métaphoriquement comparée au soleil, à une fontaine ou à une source, devient un lieu d'*émanations* d'où est continuellement issu « un monde d'effets excellents de vie, de grâce, de gloire, de splendeur⁷⁸ ». De cette proximité qui va jusqu'au contact témoigne tout le discours du mystique qui aspire à être « empli » de la divinité, « uni » à elle, et qui conçoit cette union soit sur le mode passif du *reflet* (l'âme devenue « *miroir bien poli*, représentant naïvement l'excellence & la beauté de Dieu » pour Jean de Saint-Samson⁷⁹), soit sur le mode actif et « artificialiste » de « l'impression », de la « gravure⁸⁰ », ou encore de la peinture et de la sculpture.

Le fidèle qui pratique la méditation est en effet souvent assimilé métaphoriquement à un peintre qui compose intérieurement, dans son âme ou son cœur, la scène sur laquelle va s'exercer sa pratique, avant d'imiter lui-même, dans sa propre vie, le modèle christique dont il devient la « vivante » image⁸¹. Ici, dans la contemplation, c'est Dieu qui est fréquemment comparé à un peintre (*divine Pictor*) ou à un sculpteur qui agit sur l'âme du fidèle. Il est le divin artiste qui, chez saint François de Sales, Surin, le frère Laurent de la Résurrection, mais aussi Bernières ou Caussade⁸², « trace » par un divin pinceau « dans le fond de l'âme mouvante », comparée à une « toile préparée pour son usage⁸³ » (Bernières), ou encore « sculpte » ou « modèle » le fidèle qui n'aspire plus qu'à être un « objet passif », livré au « bon plaisir et vue » de son créateur (François de Sales⁸⁴), afin de devenir « entièrement semblable » à Dieu⁸⁵. Cette expérience est particulièrement approfondie par la mystique béruillienne, que Brémond nommait une « *galvanoplastie spirituelle*⁸⁶ », où l'esprit doit s'ouvrir, se présenter, s'exposer au regard et « aux opérations et influences » du verbe incarné, qui va « imprimer dans les âmes ses états et effets, ses mystères et ses souffrances⁸⁷ ». Dans cette expérience du regard ou du « contact » divin, le mystique voit sa perception de lui-même affectée. Au début de l'oraison de recueillement, le regard de Dieu réduit presque à un point la conscience du fidèle dont les « puissances intérieures » de l'âme « se resserrent & ramassent en elles-mêmes⁸⁸ ». Plus tard, l'âme

passive et aux limites de « l'annihilation » chère au fondateur de l'Oratoire ou à Benoît de Canfield, est moins le lieu d'où part un regard ou une action, qu'un simple « bloc de matière », ou une *surface d'exposition*, qui est *offert* au regard et à l'action de la divinité, agissante éventuellement *depuis* une image exposée. On retrouve jusque chez M^{me} Guyon ce type de conceptions lorsqu'elle évoque « l'oraison de simple exposition⁸⁹ » où l'âme du fidèle est comparée aux voiles d'un bateau soumises aux « motions » divines, ou bien lorsqu'elle reprend à son tour la métaphore picturale de l'action du Verbe venant renouveler le portrait intérieur du chrétien « défiguré » par le péché originel⁹⁰. Il y a là une inversion du rapport qui lie l'homme à l'image mais qui est également constitutif de toute relation à l'image : l'homme façonné *par* l'image et *producteur* d'images matérielles ou spirituelles *devient* ici lui-même – quand ne peut que faire défaut dans cette expérience une impossible image matérielle –, soit image (tableau, sculpture) soit le *réceptacle* d'une image (un miroir).

Le processus de *mise en contact* et de *transformation* du fidèle et de son créateur est évoqué par toute une série de termes qui en précisent les étapes. On sait que l'âme, chez sainte Thérèse, « s'écoule » en Dieu, elle est blessée par le « dard » ou les « traits » d'amour que lui sont infligés, elle s'unit à Dieu par « serrement », « pressement », « infusion », « conjonction ». Ces modalités du rapport de l'âme à la divinité inspirées du *Cantique des Cantiques* séduiront la mystique française ou ses admirateurs. Un écrivain « converti » comme Desmarets de Saint-Sorlin reprend dans ses *Delices de l'Esprit* tout ce vocabulaire érotisant « d'union », de « tressaillemens », « goust divin », « douces larmes », « ivresse spirituelle », « dilatation de cœur », « blessure mortelle », « extase ou ravissement », « excès d'amour », « liquéfaction », etc.⁹¹. M^{me} Guyon, à la fin du siècle, fera à son tour l'apologie du sacrifice et de l'anéantissement de l'âme qui doit « brûler », « fondre », se « dissoudre » pour s'élever jusqu'au ciel tandis que Dieu, « qui ne souffre point de vide sans le remplir », se communiquera à l'âme⁹². Entre âme et ciel est élaboré tout un réseau dynamique de circulations, d'échanges, « d'allées et venües » (Jean de Saint-Samson⁹³), d'écoulements et « d'évaporation » ou de « touches » et de « penetrations » (Marie de l'Incarnation⁹⁴), de remplissages, de substitutions, qui va bien au-delà des rapports projectifs plus élémentaires (je pense bien sûr au modèle perspectif) engagés traditionnellement par l'image.

Ces descriptions ne sont pas que métaphoriques et elles n'affectent pas seulement l'être intérieur. Le contact avec la divinité va en effet jusqu'à *transformer* voire *altérer* violemment le corps même du fidèle, soit en transformant le corps en surface d'inscription de plaies (saint François, sainte Catherine de Sienne) ou de texte (Jeanne de Chantal et le Nom de Jésus), soit en agissant intérieurement et en provoquant des stigmates invisibles ou des marques intérieures (le cœur de Claire de Montefalco, les douleurs intérieures de M^{me} Acarie). Au XVI^e et XVII^e siècles, outre le cas de sainte Thérèse et celui, antérieur, de saint François d'Assise⁹⁵, saint François de Sales rapportait l'exemple de saint Philippe Néri dont la poitrine était si enflammée par l'amour divin que plusieurs de ses côtes se brisèrent, ou encore celui de saint Stanislas-Kostka qui devait appliquer des linges mouillés sur sa poitrine pour en calmer les échauffements. M^{me} Guyon évoque elle-même dans sa biographie une expérience semblable lors d'un « transport », semble-t-il excessif, en présence de plusieurs témoins : « Je leur dis que je mourrais de plénitude et que cela se répandait sur mes sens au point de me faire crever. M. me délaça charitablement pour me soulager, ce qui n'empêcha pas que par la violence de la plénitude, *mon corps ne crevât des deux côtés*, quoi qu'il fut délacé⁹⁶. » Ces cas, qui donnent lieu alors à de multiples représentations figurées, sont bien identifiés par les théoriciens de la mystique qui les désignent comme relevant soit de l'état dit de « mort mystique » où la personne « souffre même dans le corps des douleurs sensibles » liées à l'arrachement de la « corruption

naturelle » et des « affections vicieuses », soit de l'état dit « d'amour brûlant » caractérisé par des fièvres, des altérations, des transports, des effets merveilleux, etc.⁹⁷.

Dans cette transformation radicale et *de l'âme et du corps* des fidèles pouvant aller, nous l'avons vu avec Olier, jusqu'à la mort physique du fidèle et son accès à la béatitude, l'oraison semble bien pouvoir annuler le règne du *dissemblable* qu'avait ouvert le péché originel. L'expérience d'identification rejoint en cela le projet augustinien de restitution en soi de l'image divine perdue ou dégradée après la chute : le sujet, « pénétré » du feu divin qui l'a transformé est alors, écrit par exemple Jean de Saint-Samson, « deiforme⁹⁸ ». À la différence de saint Augustin, et même si elle s'en défend, l'oraison moderne associe à ce projet la dimension corporelle et matérielle qu'il n'avait pas de façon déclarée chez le Docteur de l'Église. Plus encore, elle introduit le médium de l'image *de ou par laquelle* agit la divinité. Ce qui n'était sans doute qu'analogie et métaphore dans le discours théologique ou mystique est pris dans un sens premier dans les représentations qui tentent de rendre compte de l'expérience mystique. Par-là, se constitue un ensemble de *nouveaux rapports* entre croyants et images où ces dernières ne sont pas simplement « vues » mais sont les lieux *d'où advient* une présence, des lieux et des objets qui *induisent* des orientations et des positionnements particuliers, des lieux *vers* lesquels et *d'où* viennent un *regard* et un *contact* qui affectent jusqu'au *corps* même du fidèle. Par là aussi, serait atteinte une dimension essentielle de l'image non pas dégradée en « imagerie » (« l'image morte » de sainte Thérèse), mais comprise en tant que *puissance dynamique d'apparition, d'ouverture, de manifestation* et de *transformation*, telle qu'a su la retrouver, notamment, la phénoménologie moderne de Merleau-Ponty à Maldiney ou Michel Henry. Un rapport à l'image est également retrouvé où celle-ci n'est pas réduite à sa valeur sémantique et à ses effets de sens (informations, interprétations, analyses iconographiques ou « formelles », etc.) mais où doivent être repris en compte tous ses effets « pathiques », émotifs, affectifs, psychologiques et physiologiques les plus complexes. De tels affects ne sont guère, en général, des « objets d'études » pour une histoire de l'art sans doute, à cette étape encore, plus « méditative » que « contemplative ».

Rome, octobre 2007.

Notes

1. Alphonse RODRIGUEZ, *Pratique de la Perfection et des Vertus Chrétiennes et Religieuses. Composee en Espagnol par le R.P. Alphonse Rodriguez, de la Compagnie de Jesus [...] Traduite en François par le P. Paul Duez de la mesme Compagnie...*, Paris, Charles Chastellain, 1636, p. 158.
2. Il en est déjà de même dans un traité mystique comme celui, déjà évoqué, de Pierre DE POITIERS, *Le Jour Mystique ou l'éclaircissement de l'oraison et theologie mystique. Par le Reverend Pere de P. Provincial des Capucins de la Province de Touraine*, Paris, Denys Thierry, 1671, t. II, Livre III, Traité V, chap. I qui conseille ce type d'oraison à tous, y compris aux novices et commençants, « simples » et « Ignorans ».
3. Cette « méthode » est absente des traités d'Ignace de Loyola ou de Louis de Grenade et elle est loin d'avoir la faveur d'un Rodriguez qui n'a « que faire de chercher des chemins & des façons d'oraisons extraordinaires » et rappelle la condamnation du Pere Général de l'Ordre Mercurian sur ce sujet (*ibid.*, p. 164). Ce qui est suspect aux yeux du père Mercurian comme à ceux de Rodriguez, c'est le risque de détachement de cette forme d'oraison du projet moral voire ascétique (la voie « purificatrice ») que représente l'oraison commune, dont on sait qu'elle vise à déraciner les « vices et perverses inclinations » pour entrer et progresser dans le chemin de la vertu. Une autre inquiétude tient à la difficulté de distinguer dans l'oraison extraordinaire ce qui relève de l'inspiration divine et ce que l'on doit aux trop fréquentes « tromperies et illusions » de Satan (*ibid.*, p. 163). On connaît, sur ce danger des visions et des phénomènes extraordinaires,

les positions opposées de sainte Thérèse et de saint Jean de la Croix et, en France, le débat entre le Père Surin et son confesseur le Père Bastide (voir Louis MICHEL et Ferdinand CAVALLERA, *Lettres Spirituelles du Père Jean-Joseph Surin*, Toulouse, 1928, t. II, Appendice III, p. 436-443). Par ailleurs, cette oraison ne s'apprend pas et ne se commande pas, elle est don et élection de rares élus par Dieu, et elle ne saurait donc être une voie que l'on puisse aisément conseiller à tous. Voie individuelle, indépendante de toute éducation (elle touche de façon privilégiée les « simples »), ce type d'oraison tend à échapper au contrôle et à la médiation de l'Église. Enfin, et c'est un problème lié au précédent, on sait que la voie mystique est suspectée de vouloir atteindre par des moyens propres la divinité, sans recourir au Christ. Une telle orientation reviendrait à mettre au second plan le fondement essentiel du christianisme, à savoir l'Incarnation de la divinité dans le Christ, dans une religion qui est celle de la « Transcendance résolue » ou « dépassée par l'Incarnation du Transcendant » (Pierre CHAUNU, *Eglise, culture et société. Essais sur Réforme et Contre-Réforme (1517-1620)*, Paris, SEDES, 1984 (1981), p. 405-406). Les mystiques, en particulier ceux d'inspiration carmélitaine, n'auront de cesse de remettre au centre de leurs pratiques le Christ. Pour P. Chaunu, c'est la réussite de la Réforme catholique et en particulier de « l'École française de spiritualité » d'avoir mis au point une « mystique christocentrique » qui en a permis, au moins un temps, l'acceptation et la diffusion (*ibid.*, p. 409).

4. Sur le discours mystique voir notamment dans notre bibliographie les études de référence de H. Brémond, L. Cognet, M. de Certeau, M. Bergamo, Y. Krumenacker, J. Le Brun, etc. ou en dernier lieu, important pour notre sujet, Christian BELIN, *La Conversation intérieure. La Méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2002. Sur le rapport de ces pratiques aux images, voir, des Pères grecs et latins aux théories carmélites des XVI^e et XVII^e siècles, l'utile article « Image et contemplation » dans le *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique...*, Paris, Beauchesne, 1971, t. VII, 2^e partie, col. 1472-1503, et, dans le même ouvrage, l'article très complet sur les « Visions », t. XVI, 1992, col. 950-1002. Voir également les études suivantes : P.-A. FABRE, *Ignace de Loyola - Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, J. Vrin, 1992; Marc FUMAROLI, « Vision et prière: La rencontre de Jésus et du Baptiste du Guide », dans *L'École du Silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 203-322; le précieux Sixten RINGBOM, *Les images de dévotion. XII^e-XV^e siècles*, Paris, G. Monfort, 1995; Hans BELTING, *Image et culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, traduit de l'allemand par F. Muller, Paris, Cerf, 1998 et, du même, *L'image et son public au Moyen âge*, traduit de l'anglais par F. Israel, Paris, G. Monfort, 1998; Victor L. STOÏCHITA, *Visionary experience in the golden age of Spanish art*, London, Reaktion books, 1995; *Visioni ed Estasi. Capalavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogue d'exposition (Rome, 2003), sous la dir. de G. Morello, textes de M. G. Bernardini, V. Casale, B. Treffers, Milano, Skira, 2003.
5. Sur ces différentes figures, outre bien souvent Brémond et parmi une bibliographie désormais très abondante mais qui ne se préoccupe (presque) jamais des « images », voir la bibliographie générale donnée en fin de volume.
6. Sur l'introduction du carmel déchaussé à Paris au XVII^e siècle voir *L'art du XVII^e siècle dans les Carmels de France*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Petit Palais, 1982-1983), Introduction et catalogue par G. Chazal, Paris, Y. Rocher, 1982 et Alphonse VERMEYLEN, *Sainte Thérèse en France au XVII^e siècle (1600-1660)*, Paris-Louvain, Nauwelaerts, 1958.
7. Au sein de cet ordre, la pratique de l'oraison avait une place particulièrement importante dont témoignent la Règle et les Constitutions des carmélites qui étaient données « pour les monastères de son ordre en France ». Voir la *Règle et constitutions des religieuses de l'ordre de Notre Dame du Mont-Carmel, Selon la réforme de sainte Thérèse. Pour les monastères de son ordre en France*, Toulouse, 1834, p. 46-47, 83, 142, 145. Sur le rôle de Bérulle voir en particulier Stéphane-Marie MORGAIN, *Pierre de Bérulle et les Carmélites de France*, Paris, Cerf, 1995 ainsi que Jean DAGENS, *Bérulle et les origines de la restauration catholique (1575-1611)*, Paris, PUF, 1973. Les œuvres des couvents parisiens sont à lire au regard des textes écrits par Bérulle sur le mystère de l'Incarnation et les « trois naissances de Jésus » dans ses « Discours de l'Éstat et des Grandeurs de Jesus », dans « La vie de Jésus », dans les « Œuvres de Piété » consacrées aux mêmes thèmes, et encore dans les lettres adressées aux carmélites où il les exhorte à se dévouer à Jésus et à sa « tres-sainte Mere ».
8. Sainte Thérèse D'AVILA, « La Vie de Sainte Therese... », dans *Les Œuvres de Ste Therese de Jesus. Fondatrice des Carmes & Carmelites dechaussés. Traduites d'Espagnol en François par le RP. Elisee de St Bernard, religieux du mesme ordre*, Paris, Michel Sonnius, 1630, p. 74.
9. *Ibid.*, p. 159.

10. Sainte Thérèse évoque l'oraison de « quiétude » où les « puissances » de l'âme restent actives mais « recueillies », l'oraison « d'assoupissement des puissances » et l'oraison « d'union ». Pour chacun de ces degrés les différentes « puissances » de l'âme étaient diversement sollicitées. Dans l'oraison dite de *quiétude*, l'âme « reçoit déjà quelque chose de surnaturel » (T. D'AVILA, « La vie... », *op. cit.*, p. 80), les « puissances » restent actives mais se « recueillent au-dedans de soi », la mémoire et l'entendement secondent alors la volonté qui devient « captive » de Jésus-Christ. Cet état se caractérise par la satisfaction et la paix, un « tres-grand contentement », un repos des puissances, une très suave délectation, etc. (*ibid.*, p. 85). L'étape suivante est « un songe et assoupissement des puissances » qui « ne perdent point du tout leurs opérations », mais « ne conçoivent point comme elles agissent » (*ibid.*, p. 94). Le contentement et la suavité atteignent encore un niveau supérieur. Le quatrième degré est l'oraison dite d'*union*, état exceptionnel de « suspension de toutes les puissances », qui dure tout au plus une demi-heure (*ibid.*, p. 108) et que sainte Thérèse définit ainsi : « L'ame en cete recherche de Dieu, sent que le cœur luy manque quasi, avec une maniere d'évanouissement & pamoison, accompagné d'un tres-grand & souef contentement, car l'haleine & toutes les forces corporelles luy manquent, si bien que si ce n'est avec grand'peine, elle ne peut mesme remuër les mains; ses yeux se ferment sans qu'elle le vueille; & s'il arrive qu'ils soient ouverts, elle ne voit quasi rien; si elle lit, elle ne peut cognoistre les lettres, ny les proferer; elle voit des lettres, mais comme l'entendement est ailleurs, elle ne sçauroit lire, quoy qu'elle le voulût: elle entend, mais elle ne comprend rien. Tellement qu'elle ne se sert point de ses sens, si ce n'est pour se priver de son contentement » (*ibid.*, p. 108). La sainte distingue encore un état de « ravissement », d'élévation ou de « vol qu'on appelle de l'esprit [...] qui est aussi appelle extase. Il surpasse l'union de beaucoup » (*ibid.*, p. 119). Sur ces différentes étapes, voir également, la synthèse qui en est faite dans le *Sommaire et abrégé des degrés de l'oraison mentale [...] Tiré des Livres de la Sainte Mere Terese de Jesus [...] par le P. F. Thomas de Jesus [...] Traduit d'Espagnol par le R. Pere Nicolas Cabart...*, Paris, Georges Josse, 1663.
11. C'est la tripartition de l'âme divisée selon saint Augustin en partie inférieure et sensitive (l'âme et les sens intérieurs), supérieure et rationnelle (l'Esprit et les trois puissances de la mémoire, entendement et volonté), et suprême (*Mentem*, Pointe de l'esprit), voir sur cette tripartition les gloses de P. DE POITIERS, *Le Jour Mystique...*, *op. cit.*, t. II, Livre III, Traité VI et notre chapitre précédent.
12. Voir par exemple les contributions rassemblées dans *Baroque vision jésuite*, catalogue d'exposition (Caen, 2003), Paris, Somogy, 2003.
13. Par exemple la colonne de *L'Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur* de Poussin ou la structure architectural de son *Saint Paul* au Louvre, la structure de la table d'autel et de son retable, etc.
14. La lumière pour le saint Bruno de N. Mignard ou le Borromée de Champagne, le regard et la posture extatique dirigés vers une présence non manifeste dans certaines des Madeleine de Blanchard où joue la figure rhétorique de l'aposiopèse.
15. Songe, passage de la méditation à un état contemplatif chez saint François par exemple ou Loyola, ou lié à la célébration eucharistique (pour saint Martin, pour le saint Bonaventure communiant de Frère Luc ou pour sainte Julienne de Mont Cornillon de Champagne), ou associé à la mort (*L'Apparition de la Vierge à une sainte* attribuée à M. Corneille), ou encore résultat de l'action du dévot ou de la propre action divine, etc.
16. Voir Sophie HOUDARD, « De la représentation de Dieu à la vue sans image. Hypothèses sur le rôle de l'imagination dans l'écriture mystique du XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 45 (2002), p. 109-126. Ce rejet des images au sein du processus contemplatif sera d'ailleurs l'une des raisons de la condamnation du quietisme et des tendances mystiques à la fin du XVII^e siècle, voir Jacques-Bénigne BOSSUET, *Instruction sur les estats d'oraison, Où sont exposées les erreurs des faux mystiques de nos jours...*, Paris, J. Anisson, 1697, « Actes de la condamnation des quietistes », p. v, x, xi, etc., ou encore Antonin MASOULLE, *Traité de la véritable oraison. Où les erreurs des Quietistes sont refutées, & les Maximes des Saints sur la vie interieure, sont expliquées selon les principes de saint Thomas*, Paris, E. Couterot, 1699, chap. XI, p. 61 et suiv. sur « l'usage des image tres-utile » et chap. XIII sur l'Humanité du Christ.
17. Nous reprenons les termes de P. DE POITIERS, *Le Jour Mystique...*, *op. cit.*, t. I, p. 27, 113-114, 136-136, etc.
18. M^{me} GUYON, *Breve Instruction pour tendre seurement à la perfection chretienne...*, dans *Les Opusculs Spirituels*, Cologne, Jean de La Pierre, 1720, p. 507 (« De l'Usage du Crucifix »): « lors que vous lisez, ou étudiez, ou priez, durant même que vous vous entretenez avec quel-

- qu'un, lancez souvent vers lui de respectueuses & amoureuses œillades », le crucifix est censé permettre ensuite une « impression » intérieure de l'image du Christ crucifié (p. 508), avant d'autoriser « une prière sans image » (p. 509). C'est aussi, dit-elle, « devant mon crucifix » que Marie de l'Incarnation débute son oraison contemplative, voir Claude MARTIN, *La vie de la vénérable mère Marie de l'Incarnation*, Paris, L. Billaine, 1677 (reprint 1981), p. 40.
19. Sainte Thérèse se plaignait par exemple de ne pouvoir se figurer en esprit l'image de « l'humanité du Christ » et conseillait à ses religieuses « d'avoir un portrait ou image de ce Seigneur, qui soit à votre goust, non pour le garder en vostre sein, & ne le regarder jamais, mais pour luy parler à luy maintefois ; car il vous enseignera ce qu'il faudra que luy disiez », d'après T. D'AVILA, « Le Chemin de Perfection... », dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, p. 436 ; voir aussi p. 470-471.
20. Voir *La Vie et les œuvres de sainte Catherine de Genes, mise en français par Jean Desmarest*, Paris, F. Lambert, 1661, p. 2 : « l'Image de Nostre Seigneur Jesus-Christ, nommée vulgairement Dieu de pitié » ; Fr. LAURENT DE LA RESURRECTION, *Maximes spirituelles fort utiles aux ames pieuses, pour acquérir la presence de Dieu*, Paris, E. Couterot, 1692, p. 17 (« Eloge ») sur sa dévotion toute particulière « à une image du Sauveur attaché à la colonne » ; *Les Pieux Sentimens ou Sentences spirituelles du Venerable Frere Ian de Saint Samson [...] Avec un petit Abregé de sa Vie. Par le P. Donatien de S. Nicolas...*, Rennes, Veuve Yvon, 1655, p. 4 : « Il s'exerçoit beaucoup à mediter la Passion de Jesus-Christ, & portoit continuellement en son cœur & en son esprit une idée, & une Image de ce divin Sauveur tout couvert de playes, par où comme par autant de soupiraux s'exhaloient les flammes de son amour envers les pecheurs. » On connaît les multiples images évoquées par sainte Thérèse (le Christ « tout couvert de plaies », le dessin du Christ et de la Samaritaine, etc.), ou encore la gravure présente dans la cellule de sainte Thérèse, d'après T. D'AVILA, « Diverses paroles dite par JC à Ste Thérèse... », dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, p. 313. Le rapport aux images « réelles » fonde ainsi largement le rapport ultérieur aux images mentales auxquelles s'attachera le contemplatif.
21. Voir par exemple, caractéristique de ce type d'approche mais généralement sans mise en rapport avec les images artistiques, Henri LEMAIRE, *Les images chez St François de Sales*, Paris, A. G. Nizet, 1962 ; Philippe LEGROS, *François de Sales. Une poétique de l'imaginaire. Etude des représentations visuelles dans l'Introduction à la vie dévote et le Traité de l'amour de Dieu*, Biblio, p. 17-151, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004 ; Robert MYLE, *De la symbolique de l'eau dans l'œuvre du Père Surin*, Louvain, 1979 ; Anne FERRARI, *Figures de la contemplation. La « rhétorique divine » de Pierre de Bérulle*, Paris, Cerf, 1997 ou encore Michel LE GUERN, *L'image dans l'œuvre de Pascal*, Paris, Klincksieck, 1983 et, sur sainte Thérèse et saint Jean de la Croix, Elizabeth Teresa HOWE, *Mystical Imagery. Santa Teresa de Jesus and San Juan de la Cruz*, New York, Peter Lang, 1988.
22. Voir avant tout les analyses de V. STOÏCHITA, *op. cit.*, pour l'Espagne du XVII^e siècle. Comme *modèle*, l'expérience mystique, notamment celle de « l'elevation » ou du « vol de l'esprit » où l'âme en extase est « ramassée » et tirée vers le Ciel par Dieu « comme les nués accueillent les vapeurs de la terre » (T. D'AVILA, « La Vie de Sainte Therese... », dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, p. 119), a indéniablement frappé les artistes. C'est par rapport à ce type de textes qu'il faudrait peut-être regarder des scènes comme celles de *Élie emporté au ciel sur son char* qui se trouvait dans la coupole de Saint-Joseph des carmes, ou encore, dans d'autres églises, *l'Apothéose de saint Louis* de Vouet pour les jésuites de la Maison Professe, ou bien *l'Apothéose de saint Eustache* et de sa famille du même artiste pour l'église de Saint-Eustache, ou encore l'ensemble des *Assomptions* où la Vierge, soutenue par les anges et les nuées, est portée dans un brusque mouvement ascensionnel vers le ciel.
23. Plus originale peut-être serait une image qui me paraît en revanche au plus près de l'expérience contemplative : c'est celle de la « Gloire » lumineuse berninienne appelée à un immense succès en France à partir du projet du Val-de-Grâce (1663) (où la gloire est disposée sous le baldaquin) et de celui de l'église Saint-Paul à la fin du XVII^e siècle, et que l'on va ensuite retrouver dans la première moitié du XVIII^e siècle dans près d'une dizaine d'églises parisiennes. Sur la diffusion du modèle du Bernin voir M. REYMOND, « Autels berninesques en France », *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. I, p. 207-218 ; Anne LE PAS DE SÉCHEVAL, « Entre hommage et trahison : la réception et l'adaptation du baldaquin de Saint-Pierre », dans *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, textes réunis par C. Grell et M. Stanic, Paris, Presse universitaire de Paris-Sorbonne, 2002, p. 377-390 ; ainsi que mon étude « *Vastes fracas d'ornements ou fiction symbolique* : le motif de la gloire dans les églises parisiennes des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Histoires d'ornement*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome (Villa Medici, 1996), Paris-Rome, Klincksieck-Académie de France à Rome, 2000, p. 171-201 (texte repris

- et complété dans Frédéric COUSINIÉ, *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses objets-limités aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2005, chap. II).
24. T. D'AVILA, « La Vie de Sainte Therese... », dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, p. 183 sur le récit d'une telle « apparition ». Voir aussi Marie de l'Incarnation pour le passage d'une image matérielle (des Chérubins) à une vue intellectuelle (du mystère de la Trinité que sont censés contempler les Chérubins) dans la chapelle des Feuillants de Tours en 1626 « ayant levé les yeux vers l'autel et envisagé sans dessein de petites images de Chérubins qui étoient attachez au bas des cierges... », d'après C. MARTIN, *La vie de la vénérable mère Marie de l'Incarnation*, *op. cit.*, p. 77. Sur les précédents médiévaux voir en particulier Jean-Claude SCHMITT, « Rituels de l'image et récits de vision », dans *Teste e immagine nell'alto medioevo*, Spoleto, 1994, t. I, p. 419-459. Sur le rapport de sainte Thérèse aux images voir, au sein d'une vaste bibliographie, GABRIEL DE SAINTE-MARIE, « Visions et révélations chez sainte Thérèse d'Avila », *Etudes Carmelitaines*, t. 32/2, octobre 1938, p. 190-200; Mauricio Martin DEL BLANCO, *Visiones místicas en Santa Teresa de Jesus*, Burgos, 1969; Marcel LÉPÉE, *Sainte Thérèse d'Avila mystique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1951, chap. IV : « Les visions » ; ainsi que les contributions rassemblées dans *Sainte Thérèse d'Avila*, actes du colloque de Venasque (1982), Venasque, Éditions du Carmel, 1983 et en particulier: Ysabel DE ANDIA, « L'humanité du Christ chez sainte Thérèse de Jésus », p. 121-133 et Françoise-Marie LÉTHEL, « L'image du Christ, un aspect de la "christologie mystique" de sainte Thérèse d'Avila », p. 135-148 pour une clarification des différents types d'images chez la sainte.
 25. Voir la synthèse de Olivier BONFAIT dans *Le Dieu caché. Les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, catalogue d'exposition (Rome, 2000-2001), Rome, De Luca, 2000, X (« Voir Dieu »), p. 226 et suiv.
 26. J.-M. DE LA MOTHE GUYON, *Moyen court et tres-facile pour l'oraison...*, Grenoble, J. Petit, 1685 (éd. de P. D. Laude, dans *Approches du quietisme*, Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen, 1991), p. 115; Pierre CHAMPION, *La Vie et la doctrine spirituelle du P. L. Lallemant, de la compagnie de Jesus*, Paris, Estienne Michallet, 1694, p. 491; LAURENT DE LA RESURRECTION, *Maximes spirituelles fort utiles aux ames pieuses, pour acquérir la presence de Dieu*, Paris, E. Couterot, 1692, Lettre V.
 27. J.-M. GUYON, *Moyen court...*, *op. cit.*, p. 124. Voir aussi la place qui lui accorde également le R.P. Hercules (AUDIFFRET), « La science de l'Oraison », dans *Ouvrages de Pieté*, II, Paris, G. Josse, 1675, p. 586 et suiv.
 28. Mais aussi de Moïse rapportant les tables de la Loi et illuminé par la contemplation divine ou du Christ de la Transfiguration sur le Thabor, et bien entendu de David ou Salomon, modèles exemplaires d'oraison: voir par exemple Pierre DE POITIERS, *Le Jour Mystique ou l'eclaircissement de l'oraison et theologie mystique...*, Paris, Denys Thierry, 1671, t. I, p. 98 et suiv.
 29. Voir le chapitre précédent et Jean AUMONT, *Abbrégé de L'Agneau occis, ou Methode d'oraison, Disposé en trois sortes d'Entretiens & Commerce interieurs à exercer au fond du cœur, [...] conduisans à trois sortes d'unions avec Dieu...*, Rennes, J. Vatar, 1669, ainsi que *L'ouverture interieure du royaume de L'Agneau occis dans nos cœurs...*, Paris, D. Bechet & L. Billaine, 1660.
 30. Voir la gravure du frontispice de la *Reigle de Perfection*: autour d'un centre lumineux donné comme figure de la « volonté divine » sont disposées trois catégories d'âmes (figurées par des visages) représentant les trois degrés d'intégration de la céleste volonté et correspondant à autant de modes d'existences terrestres: la vie active, contemplative et « superéminente ». Dans le système de Canfield, le désir ultime du fidèle est de s'abimer dans la lumière divine, de vivre en la seule volonté de Dieu par un renoncement complet à sa propre volonté. Voir aussi, du même, *Le Chevalier chrestien*, Rouen, Jean Osmont, 1609, également illustré de gravures où est décrite une « Tour de l'Oraison » (p. 417), partie centrale d'un Château de « Religion chrestienne » (p. 388), dont sont décrits l'ensemble des pièces et objets mobiliers à usages mnémotechniques et porteurs de significations allégoriques. L'usage de ces conventions « mondaines » peut surprendre de la part de Canfield: « je confesse que je l'ay escrit hors de mon humeur, & contre mon style accoustumé, y ayant suivi l'advis & le desir de quelques personnes signalées & doctes » (Avis au Lecteur, n. p.).
 31. *L'ame amante de son Dieu, représenté dans les emblèmes de Hermann Hugo sur ses pieux desirs: & dans ceux d'Othon Vaenius sur l'Amour Divin. Avec des Figures Nouvelles accompagnées de Vers qui en sont l'Application aux Dispositions les plus essentielles de la Vie interieure*, Cologne, J. de la Pierre, 1717, Préface, XI.
 32. Lors de la « mise en présence » de la divinité qui caractérise l'oraison de quiétude, la « représentation » ou la « vision » intérieure de sainte Thérèse ne se réalise pas sous forme d'image:

- « Je pouvois seulement penser a nostre Seigneur Jesus-Christ, en tant qu'homme : mais je ne l'ay jamais peu figurer en mon esprit, quoy que je leusse sa beauté, & visse ses images; il m'arrivoit comme à celuy qui est aveugle, ou dans les tenebres; car quoy qu'il parle avec quelqu'un, & voye qu'il est avec luy, à raison qu'il croit fermement qu'il est là; il l'entend, & croit qu'il est là; mais il ne le void pas. Je pensois ainsi en N. Seigneur; *sans me le pouvoir figurer* » (T. D'AVILA, « La Vie de Sainte Therese... », dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, p. 48-49).
33. *Ibid.*, p. 15.
34. *Ibid.*, p. 175.
35. *Ibid.*, p. 183.
36. *Ibid.*, p. 185.
37. *Ibid.*, p. 184.
38. T. D'AVILA, « Le chasteau de l'ame... », dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, p. 129.
39. T. D'AVILA, « Relations faites par Sainte Thérèse... », dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, p. 7.
40. T. D'AVILA, « La Vie de Sainte Therese... », dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, p. 299.
41. Voir sur le modèle d'Augustin notre précédent chapitre. À la fin du XVI^e siècle, on pourrait retrouver ces catégories chez certains mystiques espagnols dont l'œuvre était connue et diffusée à Paris. Sainte Thérèse feint par exemple une « docte ignorance » mais elle use cependant des mêmes catégories que les savants et les théologiens sous le contrôle et la protection desquels elle devait se placer : la « vision corporelle », la « vision de l'âme » ou « imaginaire », la « vision intellectuelle » enfin, qui est une vision sans image qui permet d'appréhender les réalités surnaturelles comme par exemple la Trinité et les autres mystères divins (T. D'AVILA, « Le Chasteau de l'ame » dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, p. 130-131 et 147). Des catégories analogues se retrouvent, systématiquement ordonnées et hiérarchisées, chez saint Jean de la Croix. La vue corporelle est pour lui extérieure ou intérieure. Dans le premier cas elle est celle qui passe par le « sens » de la vue, qui reçoit des images naturelles ou surnaturelles (Jean DE LA CROIX, *La montée du Carmel*, Paris, Seuil, 1947, p. 138). Dans le second cas ce sont les « sens intérieurs corporels », ceux de l'imagination et de la fantaisie, qui perçoivent des images (*ibid.*, p. 148-149). Une troisième catégorie d'image, identique à celle de sainte Thérèse, serait celle qui, sans passer par les sens, serait « purement spirituelle » ou « intellectuelle ». Il s'agit des « visions de l'âme », qui touchent l'entendement, et sont « visibles spirituellement » (*ibid.*, p. 247-249). Cette vision spirituelle est « indépendante de toute représentation, forme, image, figure imaginaire ou représentation naturelle », et elle porte autant sur « des substances corporelles » (par exemple la vision de la Jérusalem céleste de saint Jean) que sur « des substances simples et immatérielles » (par exemple l'être de Dieu, les anges, les âmes) (*ibid.*, p. 250-251). Ces théories sont reprises et développées au XVII^e siècle par les carmes Thomas de Jésus, Philippe de la Trinité, Balthazar de Sainte-Catherine de Sienne, les jésuites Pierre Thyrée, D. Alvarez de Paz, François Suarez, etc. (voir le précédent chapitre sur la réception de ces théories en France). On consultera l'article de P. ADNES, « Visions », dans le *Dictionnaire de Spiritualité...*, *op. cit.*, p. 990-998.
42. J.-M. GUYON, *Moyen court...*, *op. cit.*, p. 104.
43. R. P. DONATIEN DE S. NICOLAS, *La Vie, les Maximes et Partie des Œuvres du tres-excellent contemplatif le venerable Fr. Ian de S. Samson...*, Paris, D. Thierry, 1656, « Traitté de la souveraine consommation de l'ame en Dieu par amour. Deduit en simple Theorie et Pratique », p. 512. Pour J. Rigoleuc, le fidèle qui se trouve dans un état de distraction lors de « l'oraison de silence », peut en revanche utiliser à son profit ces images : entre autres moyens pour « se remettre dans son simple recueillement, ou passer avec fruit le temps de l'oraison [...] Qu'il se figure Nostre-Seigneur dans l'état de quelqu'un de ses mystères » (*L'Homme d'oraison*, *op. cit.*, p. 170-171).
44. Michel DENIS, *Les images mentales*, Paris, PUF, 1979, p. 56 : « Il s'agit d'un type très particulier d'image positive, d'une extrême vivacité, persistant après la stimulation et possédant des caractéristiques qui sont celles d'un percept. Le sujet décrit cette image de l'objet disparu comme pourvue d'une netteté et d'une richesse en détails, jusque dans les couleurs, analogues à celles de l'objet lui-même. » Voir aussi les caractéristiques analogues de plusieurs types d'images de nature hallucinatoire comme l'image dite « hypnique », constitutive de l'expérience onirique au cours du sommeil, ou des « images de l'isolement perceptif » issues d'une privation sensorielle prolongée (p. 53).
45. P. CHAMPION, *La Vie et la doctrine spirituelle du P. L. Lallemand...*, *op. cit.*, p. 461.
46. *Ibid.*, p. 461.
47. *Ibid.*, p. 478-482.

48. Voir par exemple C. MARTIN, *La vie de la vénérable mère Marie de l'Incarnation*, *op. cit.*, p. 29 sur un « ravissement extatique » advenu en pleine rue où elle évoque « une veuë & expérience si vive & si penetrante, que réellement je me voyois en tout moy-même plongée dans du sang » (le sang versé par le Christ qui provoque sa « conversion »), elle prend soin de préciser que cette vision ne relève pas d'une « veuë des yeux » mais, à la différence de sainte Thérèse, ne tente pas de rattacher ses différentes visions aux classifications traditionnelles. En revanche, cette vision, comme chez sainte Thérèse, reste ensuite longuement « imprimée » dans l'esprit de Marie de l'Incarnation (p. 30). Voir aussi p. 75 sur les « révélations » qui lui sont faites (sur le mystère de l'Incarnation), « sans discours », « par une simple veuë, & par un seul regard amoureux » et « sans imagination », expérience qui relève cette fois de l'image intellectuelle, tout comme la vision de la Trinité de 1626 (p. 77-83) où elle tente même de récuser les termes de « lumière », « d'impression » et « d'acte » jugés encore trop matériels pour qualifier cette vision, ou encore celles des « Attributs » de Dieu (p. 99-104), et à nouveau celles de la Trinité (p. 105-110 et 194-198).
49. *Ibid.*, p. 482. Les « espèces » en questions sont des « espèces » dites « intelligibles » qui sont communiquées par « infusion », par opposition aux espèces « sensibles » issues des objets matériels et qui passent par les sens.
50. On sait que l'organisation intérieure de l'âme est élaborée selon un modèle tripartite. Voir sur ce modèle et son origine notre précédent chapitre ainsi que M. BERGAMO, *L'Anatomie de l'âme...*, *op. cit.*, p. 24 et suiv. et, de façon plus générale, Joseph MARECHAL, *Etudes sur la psychologie des mystiques*, Paris, Desclée de Brouwer, 1937.
51. François MALAVAL, *Pratique facile pour élever l'âme à la contemplation...*, Paris, F. Lambert, 1670, 1^{re} partie, p. 83, etc. Ce passage s'inscrit dans les pages où l'aveugle marseillais insiste sur la nécessité de mortifier les différents sens extérieurs du fait justement de leur impact sur les sens intérieurs et de leur danger de troubler l'oraison. Voir également les idées analogues d'Henry-Marie BOUDON, *Le Règne de Dieu en l'oraison mentale...*, Paris, J.-B. Delespine, 1702 (1^{re} éd. 1671), Livre III, p. 333 : « L'oraison Mentale réforme les sens interieurs & extérieurs ».
52. PHILIPPE DE LA TRÈS SAINTE TRINITÉ, *Summa theologiae mysticae*, Lyon, P. Borde, L. Arnaud, C. Rigaud, 1656, p. 313. Le même auteur attachait les différents types d'images aux différentes étapes de la vie spirituelle : vision corporelle et voie purgative, vision imaginaire et voie illuminative, vision intellectuelle et voie unitive (*ibid.*, p. 310). Sur l'origine de ces conceptions voir Saint Thomas D'AQUIN, *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1985, t. III, II-II, questions 173 à 175, p. 981 et suiv. et en particulier p. 984, « Solutions ».
53. Cet enjeu est, par exemple, particulièrement clair pour un Fénelon, admirateur et défenseur de J.-M. Guyon, qui s'opposant « à la fausseté de ceux qui prétendent que la contemplation pure exclut toute image », tente, dans une solution de compromis sans doute peu satisfaisante, de concilier « l'idée purement intellectuelle et abstraite de l'être qui est sans bornes et sans restriction », objet ultime de la contemplation, et vision à la fois des « attributs » de Dieu, des différentes personnes de la Trinité et celles encore « de l'humanité de Jésus-Christ et de tous ses mystères » : voir les *Explication des maximes des saints sur la vie intérieure (1697)*, dans François FÉNELON, *Œuvres*, éd. établie par J. Le Brun, Paris, Gallimard-Pléiade, 1983, t. I, p. 1067-1068. Sur « l'humanité » du Christ à préserver au sein même de la contemplation voir, entre autres nombreux exemples, HONORÉ DE SAINTE MARIE, *op. cit.*, p. 400 et suiv. : « Jesus-Christ est l'objet & la matiere de la plus sublime contemplation », ou même, bête noire de Bossuet, le marseillais F. MALAVAL, *op. cit.*, 2^e partie, Entretien V, p. 127 et suiv., qui après avoir largement mis de côté la personne du Fils dans sa première partie la réintroduit dans ce texte, ou encore H.-M. BOUDON, *op. cit.*, Livre I, chap. XIV : « Qu'un chacun doit marcher par sa voye, mais toujours dans l'union avec nostre Seigneur Jesus-Christ », ou les arguments détaillés de E. HARDOUIN DE SAINT-JACQUES, *La conduite d'une âme dans l'oraison...*, Paris, F. Lambert, 1661, p. 136-153. Sur la préoccupation semblable de sainte Thérèse voir l'article de Y. DE ANDIA, « L'humanité du Christ chez sainte Thérèse de Jésus », *op. cit.*, p. 122 et suiv., et F. M. LÉTHEL, « L'image du Christ, un aspect de la « christologie mystique » de sainte Thérèse d'Avila », *ibid.*, p. 135 et suiv. qui montre le refus par la sainte de l'iconoclasme tant « spirituel » (le refus des images artistiques au nom de la pauvreté) que « contemplatif » (le détournement du regard par rapport à l'image du Christ au cours de la contemplation) ou « visionnaire » (refus des visions).
54. J.-M. GUYON, *La Vie par elle-même et autres écrits biographiques*, éd. critique avec introduction et notes de D. Tronc, Paris, H. Champion, 2001, I, chap. 10, 6, p. 209 : « Cet absorbement en Dieu où j'étais absorbait toutes choses. Je ne pouvais plus voir les saints ni la Sainte Vierge hors de Dieu; mais je les voyois tous en lui, sans les pouvoir distinguer de lui qu'avec peine et

- quoique j'aimasse tendrement certains saints, comme saint Pierre, saint Paul, sainte Madeleine et sainte Thérèse, tous ceux qui avaient de l'intérieur, je ne pouvais cependant m'en faire d'espèces, ni les invoquer hors de vous. »
55. HONORÉ DE SAINTE MARIE, *op. cit.*, p. 290 : « Ces termes signifient que dans l'acte de la sublime Contemplation, lorsque Dieu est intimement présent à l'ame, non seulement l'entendement le connoît; mais aussi la volonté en jouit & le goûte. » Voir dans ce traité les définitions qui suivent et rendent bien compte de cette connaissance expérimentale du « Raïon de tenebres », « liquefaction ou écoulement de l'ame », « tranformation ou Deification », « blessures spirituelles, ou playes d'amour », « Fond ou centre; pointe, cime ou sommet de l'ame », etc.
56. Ce « cadre optique » subsistant est celui qui pose un sujet face à un objet, l'objet étant conçu comme « projection », sous la forme d'un point, du moi: voir G. BATAILLE, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 138 : « L'équilibre se perd dans la recherche haletante, longtemps vaine, de l'objet. L'objet est la projection de soi-même arbitraire. Mais le moi pose nécessairement devant lui ce point, son profond semblable », et p. 144 : « L'expérience a dès lors un cadre optique, en ce qu'on y distingue un objet perçu d'un sujet qui perçoit, comme un spectacle est différent d'un miroir. L'appareil de vision (l'appareil psychique) occupe d'ailleurs dans ce cas la plus grande place. C'est un spectateur, ce sont des yeux qui recherchent un point, ou du moins, dans cette opération, l'existence spectatrice se condense dans les yeux. Ce caractère ne cesse pas si la nuit tombe. Ce qui se trouve alors dans l'obscurité profonde est un âpre désir de voir quand, devant ce désir, tout se dérobe. »
57. Voir par exemple B. DE CANFIELD, *op. cit.*, p. 328-329 où le capucin décrit l'expérience de l'illumination de l'âme : « Car elle est icy enyvree, & submergee de tant de clarté & lumiere, qu'elle en est revestue comme d'un vestement, transformee en icelle & faicte une avec la lumiere mesme. »
58. M. DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 109 analyse ce que peut être ce corps mystique, « cet énigmatique foyer [qui] peut être figuré par un centre construit à partir de trois points qui se déplacent et dont les relations varient : un pôle événementiel (la surprise de douleurs, jouissance ou perceptions qui instaurent une temporalité); un pôle symbolique (des discours, récits ou signes qui organisent du sens ou des vérités); un pôle social (un réseau de communications et de pratiques contractuelles qui instituent un "être-là" ou un "habiter") ». Voir aussi « La fiction de l'âme, fondement des "Demeures" (Thérèse d'Avila) », p. 257-279, pour une analyse de la métaphore des « Demeures » ou du château de sainte Thérèse. Sur cette question de la « structure de l'âme » et la « topologie mystique » intérieure voir M. BERGAMO, *L'anatomie de l'âme...*, *op. cit.*
59. T. D'AVILA, « La Vie... », dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, p. 174 et p. 52, et « Le Chasteau... », *ibid.*, p. 123. Voir aussi Marie de l'Incarnation qui récuse le rôle de l'imagination dans l'oraison mais reconnaît « un sentiment interieur que Nôtre Seigneur Jesus-Christ étoit proche de moy & à mon côté, afin de m'accompagner, & cette presence & compagnie m'étoit si douce & si divine, que je ne pouvois dire de quelle maniere elle se faisoit », d'après C. MARTIN, *La vie de la vénérable mère Marie de l'Incarnation*, *op. cit.*, p. 44 ou p. 91 sur le sentiment d'être « toute remplie & environnée de cette douceur celeste » (celle de la présence de Dieu).
60. B. DE CANFIELD, *op. cit.*, p. 366 et p. 464-465 : « En outre Dieu ou la vision *abstrahit ab hic & nunc*, n'a pas relation à un lieu, ou temps particulier, tellement que quand je le voy, je le voy sans relation à quelque place : & pour ce l'ayans trouvé vraiment en moy, je luy puis porter la mesme reverence que si je l'avois trouvé au Ciel. » Jean Orcibal, dans son introduction à l'édition de *La Règle de Perfection*, signale qu'un conflit opposait les Carmélites, qui souhaitaient rester en présence de la sainte humanité, et les Capucins favorables à plus d'abstraction. J. Orcibal juge d'ailleurs inauthentique le chapitre XVI de la 3^e partie de la Règle, partie dans laquelle un « arrangement » aurait infléchi la pensée trop rigoriste de l'auteur. Voir B. DE CANFIELD, *La Règle de Perfection*, éd. et introduction par J. Orcibal, Paris, PUF, 1982.
61. C. MARTIN, *La vie de la vénérable mère Marie de l'Incarnation*, *op. cit.*, p. 101 : « Mon ame se voyant comme absorbée dans la grandeur immense & infinie de la Majesté de Dieu, s'écrioit, O largeur, ô longueur, ô profondeur, ô hauteur infinie... ».
62. J. DE BERNIÈRES LOUVIGNY, *Le Chrétien Intérieur, ou La conformité intérieure que doivent avoir tous les chrétiens avec Jesus-Christ...*, Pamiers-Bordeaux, A. Larroire-P. Gauvry, 1781, t. II, chap. XVIII, p. 311 et p. 314-315.
63. J.-M. GUYON, *Moyen court...*, *op. cit.*, p. 113.
64. *Ibid.*, p. 112.
65. Voir F. DE MALAVAL, *op. cit.*, 2^e partie, p. 294-295 : « Le regard a cela de propre qu'il se fait en un instant, & qu'il sort de l'œil sans effort, au lieu que la parole ne sort de la bouche qu'une syllabe après l'autre & ne frappe l'oreille qu'avec une succession de temps. Le raisonnement de

- la meditation ressemble à la parole, il se forme d'une pensée après l'autre & il est toujours dans une espèce de mouvement. La contemplation au contraire ressemble au regard, elle atteint son objet en un instant & elle se repose dans l'objet sans discours & sans pensée. » Ce regard est conçu par Malaval comme un regard de l'âme et « un acte de l'entendement ».
66. R. P. DONATIEN DE S. NICOLAS, *op. cit.*, « Le Miroir et les flammes de l'Amour divin, disposant l'âme à aymer Dieu en luy-mesme », p. 420-421 : l'esprit est alors « profondément pénétré, transporté, & attaché entierement & d'un fixe regard en Dieu », et « Traitté de la souveraine consommation de l'ame en Dieu par amour. Deduit en simple Theorie et Pratique », p. 481-482 : « tout ce qui est sensible, specifique, & créé est fondu en unité d'esprit, ou plustost en simplicité d'essence & d'esprit. Alors les puissances sont fixement arrestées au dedans, toutes attentives à fixement regarder Dieu, qui les arreste toutes également à le contempler; & il les ravit & les occupe simplement par l'operation de son continuel regard, qu'il fait en l'ame, & que l'ame fait mutuellement en luy. Cecy est le continuel regard de l'esprit purement agi d'une maniere passive, & qui ne fait rien qu'envisager son objet, & le contempler perpetuellement en sa nue, profonde & simple jouissance », ou encore p. 451.
67. *Ibid.*, « Traitté de l'Amour Aspiratif ou De l'Aspiration amoureuse de l'Ame vers Dieu », p. 450.
68. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I. La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980, p. 60.
69. F. DE SALES, « Traité de l'Amour de Dieu » dans *Les Œuvres du Bien-Heureux François de Sales, Evêque et Prince de Geneve, Instituteur des religieuses de la Visitation de sainte Marie [...] Enrichies nouvellement De plusieurs Emblèmes & Figures Symboliques...*, Paris, Veuve de Sebastien Huré et Sebastien Huré, 1652, col. 468.
70. *Ibid.*, col. 466 et col. 467 où le saint prend l'exemple du regard de l'époux sur l'épouse dans le Cantique des cantiques : « C'est pourquoy le Divin Espoux estime tant, que sa bien-aimée le regarde d'un seul œil, & que sa perruque soit si bien dressée, qu'elle ne semble qu'un seul cheveu : car qu'est-ce regarder l'Espoux d'un seul œil, que de le voir d'une simple veuë attentive, sans multiplier les regards, & qu'est-ce porter ses cheveux ramassez, que de ne point répandre sa pensée en variété de considerations ? O bien-heureux sont ceux, qui apres avoir discouru sur la multitude des motifs qu'ils ont d'aimer Dieu, reduisans tous leurs regards en une seule veuë, & toutes leurs pensée en une seule conclusion, arrestent leur esprit en l'unité de la contemplation. » On trouve également cette idée de la « simple vue » chez B. DE CANFIELD, *op. cit.*, p. 359-360 qui demande à ce que l'on voit ainsi la double nature, humaine et divine, du Christ : « on voit en ceste image la denudation, en ce corps l'esprit, en cet homme Dieu ensemblement en une simple veuë, non separément, comme ordinairement on fait » et voir aussi p. 456-457. Cette vue « simple » et « amoureuse » s'oppose aussi pour Fénelon aux vues multiples et partielles qui sont celle de la méditation où sont multipliés les actes distincts, « méthodiques et discursifs » (F. FÉNELON, *op. cit.*, p. 1060). Voir encore la présentation de la « simple vue de Dieu » dans *L'homme d'oraison*, dans J. RIGOLEUC, *op. cit.*, p. 163-165 comme « notion confuse et universelle du souverain Etre » (p. 164), dans un état de « repos » et de « silence » ; ou encore F. MALAVAL, *op. cit.*, p. 26 : « la contemplation n'est autre chose qu'une veuë fixe & amoureuse de Dieu present », ou p. 71-72 « une veuë simple, & amoureuse de Dieu present, appuyée sur la foy, que Dieu est par tout, & qu'il est tout », ou encore, dans la 2^e partie, p. 64, où il est question de l'unification et de la simplification qu'opère « l'acte d'intelligence » lors de la contemplation ou encore d'acte « confus », « un acte qui comprend en soy la notion de Dieu d'une maniere obscure, universelle & unissante » (p. 65), ou bien de « concept universel » (p. 67).
71. P. CHAMPION, *La Vie et la doctrine spirituelle du P. L. Lallemant...*, *op. cit.*, p. 450 : « Dans cette oraison l'on se met devant Dieu. On se tient ainsi sans faire d'actes distincts & multipliez, s'occupant du simple regard de Dieu avec respect & amour, ou de quelque pieux sentiment que Dieu donne, & qui dure quelquefois une heure, deux heures, un jour, deux jours, selon la disposition de l'ame, & selon l'état de perfection & de pureté où elle est arrivée : la presence de Dieu se rend presque continuelle dans les ames bien pures. »
72. A. RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 162. Voir aussi A. MOLINA, *Exercices Spirituels de l'excellence, profit et nécessité de l'Oraison mentale. Reduits en Art et Meditations...*, Paris, M. Henault, 1631, p. 234-235 : « Ce que nous avons dit de la contemplation, pour le mieux donner à entendre, s'explique par quelques comparaisons, dont en voicy une. Lorsque quelqu'un voit une belle image parfaitement bien peinte, s'il est curieux, il ne se contente pas de la regarder en gros & superficiellement, mais il considere à loisir chasque partie, avec la proportion des unes aux autres, & toutes les particularitez qu'on y peut remarquer, & apres qu'il l'a ainsi considerée par le menu,

- & est demeurée fort satisfaite de sa beauté & perfection, il la regarde à loisir, tout ensemble, d'une plus grande affection & admiration d'une chose si parfaite qu'il desiroit posséder, & tasche l'avoir à soy. » Cette dernière vision devient cette vue « simple, remplie d'admiration, amour & desir de s'unir à ce Seigneur » qui est un « amoureux regard ». R. DEKONINCK a récemment analysé ce type de comparaisons et ses illustrations gravées dans *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image religieuse dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 186-208. Voir également Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ, « Discours mystique et "désimagination" (Entbildung) au début du dix-septième siècle », dans *The Stone of Alciat. Literature and Visual Culture in the Low Countries. Essays in Honour of Karel Porteman*, édité par M. Van Vaeck, H. Brems et G. H. M. Claassens, Louvain, Peeters, 2003, p. 961-978.
73. *Les Pieux Sentimens ou Sentences spirituelles du Venerable Frere Ian de Saint Samson [...] Avec un petit Abrégé de sa Vie. Par le P. Donatien de S. Nicolas...*, Rennes, Veuve Yvon, 1655, « Abrégé de la vie », p. 25 et p. 42-43.
74. T. D'AVILA, « Le Chemin... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 435. Voir aussi un autre exemple p. 189-190: « Quoy que je voie qu'il me regarde amoureusement, ce regard a tant de force, que l'ame ne le peut souffrir, & demeure en un si sublime ravissement, que pour en jouir entiere-ment, on perd ce beau regard. »
75. Ces termes de « gout » et « d'expérience », fréquents dans les textes des mystiques, renvoient à une expérience à la fois intime, générale et non conceptuelle de la « présence » divine, voir par exemple F. MALAVAL, *op. cit.*, 2^e partie, p. 28 et p. 29: « une expérience claire et sensible, que nous ne pouvons pas expliquer, & que nous ne pouvons pas nier aussi. Un gout de Dieu, non pas simplement de ses perfections, de ses mysteres, de ses faveurs, mais de Dieu mesme... ». Au « gout » succède pour Malaval la « contemplation formée » qui est illumination. Sur la notion d'expérimentation voir Jacques LE BRUN, *La jouissance et le trouble...*, Genève, Droz, 2004, chap. II: « Expérience religieuse et expérience littéraire ».
76. Défini par saint Bonaventure (*Itinéraire de l'esprit vers Dieu*) ou par saint Thomas d'Aquin, le toucher spirituel ou « attouchement » (l'un des sens spirituels qui se distinguent à la fois des sens « imaginaires », en usage lors de la méditation, et des sens « corporels ») est, avec le goût, au sommet de la hiérarchie des sens en tant qu'il permet d'expérimenter la présence de la divinité. La notion est centrale chez Jean de la Croix pour lequel se touchent par « attouchements substantiels » les essences divines et humaines lors de l'oraison de quiétude.
77. T. D'AVILA, « Le Chemin... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 452.
78. Ce concept d'émanation a été théorisé par Bérulle: voir Henri BRÉMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours, III. La conquête mystique*: l'école française*, Paris, Bloud et Gay, 1925, p. 128 et suiv.
79. R. P. DONATIEN DE S. NICOLAS, *La Vie, les Maximes...*, *op. cit.*, « Traité de l'Amour Aspiratif ou De l'Aspiration amoureuse de l'Âme vers Dieu », p. 447: « Quand vous serez tiré & penetré de la douceur d'amour en l'amour mesme, vous experimenterez ce que c'est l'empeschement des images, & combien les choses créées, nuisent à l'introduction de l'ame en Dieu. Par cet amoureux exercice d'aspiration, vous deviendrez libre de cet empeschement, & demeurerez nud, simple, paisible, tres-recueilli & libre au dedans de vous, où vous ferez comme un miroir bien poli, representant naïvement l'excellence & le beauté de Dieu, au dedans, & de l'humanité sacrée, nostre tres-cher & tres-aymé Sauveur & Espoux, au dehors. Ainsi vous serez composé interieurement & exterieurement, comme la fidele amante, qui assiste toujours en la presence de Dieu son bien-aymé. » C'est là un parti opposé à toute image (et à tout support « artistique » d'image: toile, pierre) sauf à celle de Dieu.
80. Voir par exemple sainte Thérèse qui parle de « cette tres-glorieuse image, demeure tellement gravée en l'imagination, que je tiens qu'il est impossible de l'effacer », dans « Le Chateau... », III^e demeure, chap. IX, dans *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 129.
81. Voir le chapitre II, note 188 et les gravures du traité d'A. Sucquet ou l'usage de ces comparaisons chez Richeome, Canfield, etc.
82. Jean-Pierre DE CAUSSADE, *L'Abandon à la Providence divine*, texte établi et présenté par M. Olphe-Galliard, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 88.
83. Jean DE BERNIÈRES LOUVIGNY, *Le Chrétien Intérieur...*, *op. cit.*, p. 319.
84. F. DE SALES, *op. cit.*, col. 483-484. Le jésuite Surin, *Cantiques spirituels de l'amour divin...*, 1731, p. 41 reprend la même idée: « Comme, quand d'une main subtile/Le peintre accomplit son tableau./Il faut qu'une toile immobile/Reçoive les traits du pinceau;/Ainsi Dieu ne se représente/Dans le fonds d'une âme mouvante », cité d'après H. BRÉMOND, *op. cit.*, t. I, p. 214. B. DE CANFIELD, *op. cit.*, p. 434-435 évoque une variante de l'homme qui se peint lui-même:

- « Semblablement ces mots (*fac secundum exemplar*, fais selon l'exemplaire); nous montrent la nécessité que nous avons d'avoir toujours la Passion devant nos yeux: car comme le Peintre pour tirer une image au vif sur un exemplaire, le met toujours devant ses yeux: ainsi nous devons faire touchant ceste Passion, laquelle est nostre exemplaire & prototype. Le Chrestien est le Peintre, ses pinceaux sont ses mains & doigts, les couleurs sont les diverses vertus & bonnes œuvres, l'image qu'il doit peindre, luy mesme, il faut adjoûter couleur sur couleur, & vertu sur vertu, *Ibunt de virtute in virtutem*, ils iront de vertu en vertu, jusques à ce que cét image soit rendue parfaite, & pour la bien pourtraire doit mettre devant ses yeux, à l'exemple du Peintre à chasque traict de pinceau vertu, bon œuvre, ou souffrance, doit jeter la veuë sur son prototype, & ne rien faire sans le regarder, à celle fin de n'y rendre pas son image dissemblable: & d'autant qu'on est toute sa vie à peindre & perfectionner ceste image; s'ensuit qu'on doit avoir sans cesse cét exemplaire devant ses yeux jusques à la mort. » Voir aussi le 8^e des *Discours des grandeurs de Jésus* de Bérulle (1623) et l'assimilation de la « profession du christianisme » à « un art de peinture [...] mais en nous-même » (Pierre DE BÉRULLE, *Œuvres complètes III. Discours de l'état et des grandeurs de Jésus...*, éd. sous la dir. de M. Dupuy, Paris, Cerf, 1996, Discours VIII, Introduction, p. 294 et suiv.). Voir encore, entre autres exemples, le *Petit Traité de l'Oraison mentale, tant ordinaire, qu'extraordinaire. Comme aussi de la Contemplation. Par le R. P. Antoine de la Mere de Dieu, Deffiniteur Provincial des RR. PP. Carmes Deschaussez de la Province de Sainte Therese en France*, Avignon, I. Piot, 1655, p. 390, ou l'ouvrage du dominicain Jean-Vincent BERNARD DU SAINT ROSAIRE, *La Triple oraison mentale...*, Avignon, Antoine Duperier, 1682 (3^e éd.), p. 29, etc. Voir sur ces points, C. BELIN, *op. cit.*, p. 195-199 ainsi que R. DEKONINCK, *op. cit.*, p. 186 et suiv.
85. Fr. LAURENT DE LA RESURRECTION, *Maximes spirituelles...*, *op. cit.*, Lettre V, p. 138: « Je m'y considere comme une pierre devant un Sculpteur de laquelle il veut faire une statuë, me presentant ainsi devant Dieu je le prie de former en mon ame sa parfaite image, & de me rendre entierement semblable à luy. »
86. H. BRÉMOND, *op. cit.*, t. III, p. 145.
87. P. BÉRULLE, *Œuvres*, p. 1054, cité d'après H. BRÉMOND, *op. cit.*
88. F. DE SALES, « Traité... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, col. 474.
89. J.-M. GUYON, *Moyen court...*, *op. cit.*, p. 133.
90. *Ibid.*, p. 124.
91. Jean DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *Les Delices de l'Esprit. Dialogues dediez aux beaux esprits du monde...*, Paris, F. Lambert, 1661, 2^e partie, XII^e journée, p. 51-52. Voir aussi les termes de « touches » et « d'embrassements amoureux » de Marie de l'Incarnation dans sa vie: voir C. MARTIN, *La vie de la vénérable mère Marie de l'Incarnation*, *op. cit.*, p. 127-128, etc., ou encore chez le récollet Eloy HARDOUIN DE SAINT-JACQUES, *La conduite d'une âme dans l'oraison...*, Paris, F. Lambert, 1661, à propos de l'oraison d'union (chap. IV).
92. J.-M. GUYON, *Moyen court...*, *op. cit.*, p. 122-123: « nous ne pouvons honorer le tout de Dieu que par notre anéantissement et nous ne sommes pas plutôt anéantis que Dieu qui ne souffre point de vide sans le remplir, le remplit de Lui-même ». Ces métaphores aquatiques seront développées dans les *Torrents spirituels* (publiés en 1704). Sur ces opérations multiples et complexes voir les fines analyses de Bernard FORTHOMME et Jad HATEM, *Madame Guyon: quiétude d'accélération*, Paris, Cariscript, 1997. Voir aussi ce même type de vocabulaire chez Surin étudié par R. MYLE, *op. cit.*, p. 45 et suiv. ou des expressions analogues chez J. RIGOLEUC, *L'Homme d'oraison*, *op. cit.*, p. 168-169 où il est fait état d'un écoulement « en l'âme sainte » de l'humanité de Jésus-Christ, etc.
93. *Les Pieux Sentimens...*, *op. cit.*, p. 132: Dieu, dans l'état ultime de la contemplation dit « consommant » (unitif), « extasie & ravit l'âme par ses profonds, tres-estroits & du tout incomprehensibles embrassemens, par ses tres-simples allées & venues, tres-vites, tres-legeres, tres-simples, tres-delicieuses, tres-lumineuses, tres-estenduës ».
94. Voir aussi ce vocabulaire chez Marie de l'Incarnation dans C. MARTIN, *La vie de la vénérable mère Marie de l'Incarnation*, *op. cit.*, p. 17: « Lorsque je l'entendois, il me sembloit que mon cœur étoit comme un vase, dans lequel cette divine parole découloit comme une liqueur; ce n'étoit point imagination, mais un effet réel de l'Esprit de Dieu qui étoit en cette divine parole, & qui par une effusion de ses graces operoit de la sorte dans mon ame, laquelle ayant receu cette plénitude abondante, ne la pouvoit contenir, qu'en l'évaporant en l'oraison & en traitant avec Dieu... ». Voir aussi p. 106 lors de son « mariage mystique » avec Dieu, etc.
95. Voir sur ces questions la thèse de Antoinette GIMARET, *Extraordinaire et ordinaire des Croix: les représentations du corps souffrant, 1580-1650*, thèse (inédite) sous la dir. de J. Pigeaud,

Université de Nantes, 2004. Dans le cas de saint François, soit Dieu agit directement sur le corps qui est touché par les rayons lumineux qui ouvrent les plaies du saint (F. DE SALES, « Traité... », dans *Œuvres...*, *op. cit.*, col. 497) : voir par exemple, au musée du Louvre, la représentation qu'en donna à Paris Pourbus pour les capucins ; soit il agit sur l'âme même qui affecte en retour le corps : « [l'âme] ainsi amollie, attendrie & presque toute fondue en cette amoureuse douleur, se trouva par ce moyen extrêmement disposée à recevoir les images & marques de l'amour & douleur de son souverain Amant ; car la memoire estoit toute détrempee en la souvenance de ce divin Amour ; l'imagination appliquée fortement à se représenter les blessures & meurtrissures, que les yeux regardoient alors si parfaitement bien exprimées en l'image presente ; l'entendement recevoit les especes infiniment vives, que l'imagination luy fournissoit ; & en fin l'amour employoit toutes les forces de la volonté, pour se complaire & conformer à la Passion du Bien-aimé ; dont l'ame sans doute se treuvoit toute transformée en un second crucifix. Or l'ame comme forme & maistresse du corps, usant de son pouvoir sur icelluy, imprima les douleurs des playes dont elle estoit blessée, és endroits correspondans à ceux esquels son Amant les avoit endurées » (*ibid.*, col. 496-497).

96. J.-M. GUYON, *La Vie par elle-même...*, *op. cit.*, III, chap. 1, 11.

97. P. CHAMPION, *La Vie et la doctrine spirituelle du P. L. Lallemant...*, *op. cit.*, p. 476.

98. *Les Pieux Sentimens...*, *op. cit.*, p. 133.

Bibliographie

OUVRAGES CITÉS

A

- ADRIAZOLA (Maria-Paul del Rosario), *La connaissance spirituelle chez Marie de l'Incarnation...*, Paris, Cerf, 1989.
- AGAMBEN (Giorgio), *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, 2007.
- AIKEMA (Bernard), *Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535-1600*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- ALPHONSE (ALONSO) DE MADRID, *La Methode de servir Dieu, divisee en trois parties : avec le Miroir des personnes Illustres. Augmentee du Memorial de la vie de Jesus-Christ : contenant sept belles Meditations pour tous les jours de la semaine*, Lyon, Pierre Rigard, 1612.
- AMALAIRE, *Amalarii episcopi Opera liturgica...*, édité par J.-M. Hanssens, Vatican, Biblioteca apostolica vaticana, 1948.
- ANDIA (Ysabel de), « L'humanité du Christ chez sainte Thérèse de Jésus », dans *Sainte Thérèse d'Avila*, actes du colloque de Venasque (1982), Venasque, éd. du Carmel, 1983, p. 121-133.
- ANDRIES (Josse), *La Perpetuelle croix ou Passion de N. Seigneur Jesus-Christ. Depuis son Incarnation jusques a la fin de sa vie. Traduit du Latin du Pere Ludoque Andrie*, Paris, Florentin Lambert, 1659.
- ANTOINE DE LA MERE DE DIEU, *Petit Traité de l'Oraison mentale, tant ordinaire, qu'extraordinaire. Comme aussi de la Contemplation. Par le R. P. Antoine de la Mere de Dieu, Deffiniteur Provincial des RR. PP. Carmes Deschassez de la Province de Sainte Therese en France*, Avignon, I. Piot, 1655.
- AUGUSTIN (Saint), *La Trinité*, trad. de M. Mellet et Th. Camelot, s. l., Études Augustiniennes, dans *Œuvres de saint Augustin*, t. 15 et 16, 1991.
- AUMONT (Jean), *L'ouverture interieure du royaume de l'Agneau occis dans nos cœurs...*, Paris, Denys Bechet & Louis Billaine, 1660.
– *Abbrege de L'Agneau occis, ou Methode d'oraison, Disposé en trois sortes d'Entretiens & Commerce interieurs à exercer au fond du cœur [...] conduisans à trois sortes d'unions avec Dieu [...] Par un pauvre villageois, sans autre science, ny estude, que celle de Jesus Crucifié*, Rennes, Jean Vatar, 1669.
- AVRILLON (Jean-Elie), *Meditations et Sentimens sur la Ste Communion. Pour servir de préparation aux personnes de piété qui s'en appochent souvent. Avec les Réflexions & les Sentimens d'un Solitaire en Retraite pendant l'Octave du saint Sacrement...*, Paris, Pierre-Augustin Le Mercier, 1713.

B

- BALAVOINE (Claudie), « Le statut de l'image dans les livres emblématiques en France de 1580 à 1630 », dans *L'Automne de la Renaissance, 1580-1630*, éd. J. Lafond et A. Stegmann, Paris, Vrin, 1981.
- BALLESDENS (Jean), *Le Miroir du pécheur pénitent, ou Explications du cinquantesme Pseaume de David, accompagné de Méditations et de Figures, tirées de la Vie, Mort & Passions de Jesus Christ nostre Seigneur. Traduction nouvelle*, Paris, Jean Brunet, 1641.

- BARBIERI (Costanza), « Invisibilia per visibilia : S. Filippo Neri, le immagine e la contemplazione », dans *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. d'expo. (Rome, 1995), Milano, Electa, 1995, p. 64-79.
- BARCOS (Martin, abbé de Saint-Cyran), *Les Sentimens de l'abbé Philèrème sur l'oraison mentale*, Cologne, Pierre du Marteau, 1696.
- BARDON (Françoise), « Le thème de la Madeleine pénitente au XVII^e siècle en France », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. XXXI, 1968, p. 274-306.
– *Baroque vision jésuite*, catalogue d'exposition (Caen, 2003), Paris, Somogy, 2003.
- BARTHES (Roland), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.
- BARY (René), *La Rhétorique françoise, ou l'on trouve de nouveaux exemples sur les Passions & sur les Figures....*, Paris, Pierre Le Petit, 1659.
- BATAILLE (Georges), *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943-1953.
- BAZYRE (F.-Q. de, attribué à), *Le Calvaire sacré. Contenant de tres-devotes Meditations, sur les Misteres de la passion de nostre Seigneur Jesus-Christ, Avec enrichissement de figures*, Paris, Guillaume de la Noüe, 1601.
- BEAUMONT-MAILLET (Laure), *Le Grand Couvent des Cordeliers de Paris. Etude historique et archéologique du XIII^e siècle à nos jours*, Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1975.
- BEAUVAIS (Lydia), *Inventaire général des dessins. Ecole française. Charles Le Brun*, Paris, RMN, 2000.
- BELIN (Christian), *La conversation intérieure. La méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.
– (dir.), *La méditation au XVII^e siècle. Rhétorique, art, spiritualité*, Paris, H. Champion, 2006.
- BELTING (Hans), *Image et culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, traduit de l'allemand par F. Muller, Paris, Cerf, 1998.
– *L'image et son public au Moyen âge*, traduit de l'anglais par F. Israel, Paris, G. Monfort, 1998.
- BERDINI (Paolo), *The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- BERGAMO (Mino), *La science des saints. Le discours mystique au XVII^e siècle en France*, Grenoble, J. Millon, 1992.
– *L'anatomie de l'âme: de François de Sales à Fénelon*, traduit de l'italien par M. Bonneval, Grenoble, J. Millon, 1994.
- BERNARD (Saint), *L'Eschelle du cloistre, ou la Methode de faire Oraison*, Paris, Charles Savreux, 1650.
- BERNIERES LOUVIGNY (Jean de), *Le Chrétien Intérieur, ou La conformité intérieure que doivent avoir tous les chrétiens avec Jesus-Christ....*, Pamiers-Bordeaux, A. Larroire-P. Gauvry, 1781.
- BERTHOD (François), *Emblemes sacrez tirez de l'Écriture Sainte, et des Pères. Inventez et expliquez en Vers François, avec une brève Meditation....*, Paris, E. Loyson, 1665.
- BÉRULLE (Pierre de), *Œuvres complètes III. Discours de l'état et des grandeurs de Jésus....*, éd. sous la dir. de M. Dupuy, Paris, Cerf, 1996.
- BEUVELET (Matthieu), *Méditations sur les principales veritez chrestiennes et ecclesiastiques, pour tous les dimanches, festes et autres jours de l'année. Avec cinquante & une Meditations, pour servir de sujets aux Conferences spirituelles qui se font dans le cours de l'Année. Composées pour l'usage de la communauté & séminaire estably par Monseigneur l'Archevesque de Paris en l'Église Paroissiale de S. Nicolas du Chardonnet....*, Paris, Georges Iosse, 1659, 3 vol.
- BINET (Étienne), *Méditations affectueuses sur la vie de la tres sainte Vierge Mere de Dieu*, Anvers, Martin Nutius, « aux despens de Theodore Galle », 1632.
– *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence....*, Rouen, Jean Osmont, 1632 (9^e édition).
- BLOND (Louis), *La maison professe des Jésuites de la rue Saint-Antoine à Paris. 1580-1762*, Paris, éd. franciscaines, 1956.
- BOLZONI (Lina), *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, G. Einaudi, 1995.
- BONA (Cardinal Giovanni), *Traité du Sacrifice de la Ste. Messe, ou Pratique pour la bien celebrer. Traduit en François du Latin du Cardinal Bona*, Lyon, Michel Mayer, 1672.
- BONFAIT (Olivier), « De Paleotti à G.B. Agucchi : théorie et pratique de la peinture dans les milieux ecclésiastiques à Rome du Caravage à Poussin », dans *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, catalogue d'exposition (Rome, 1994-1995), Milano, Electa, 1994, p. 83-96.
- BONFAIT (Olivier) et MCGREGOR (Neil) (dir.), *Le Dieu caché. Les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, catalogue d'exposition (Rome, 2000-2001), Rome, De Luca, 2000.

- BONNEFONS (Amable), *Les Trois voyages de l'ame dévote. A la Creche de Jesus Incarné. A la Croix de Jesus Crucifié. A l'Autel de Jesus Immolé*, s. l. n. d.
 – *Abbrégé de la Vie et de la Doctrine de Jesus-Christ [...] Avec un Abbrégé de la vie de la glorieuse Vierge Marie [...] En forme de Meditations pour tous les Samedis*, Paris, Jean Henault, 1656 (3^e édition).
- BOSSUET (Jacques-Bénigne), *Instruction sur les estats d'oraison, Où sont exposées les erreurs des faux mystiques de nos jours....*, Paris, J. Anisson, 1697.
- BOUDON (Henry-Marie), *Le Règne de Dieu en l'oraison mentale*, Paris, Jean-Baptiste Delespine, 1702 (1^{re} éd. 1671).
- BOURC (Simon de), *Les Saintes eslévations de l'âme en Dieu, par tous les degrez d'oraison....*, Avignon, J. Bramereau, 1657.
- BOURGEAIS (Jean), *Mystères de la Vie, Passion, et Mort de Jésus Christ; Reduits en devotes Meditations et Aspirations [...] enrichies de figures par Boetius a Bolswert*, Anvers, H. Aertssens, 1622.
- BREBEUF (Georges de), *Entretiens Solitaires ou Prieres et meditations pieuses en vers françois. Par M. de Breueuf*, Paris, Jean Ribou, 1670.
- BREMOND (Henri), *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud et Gay, 1916-1933.
- BRETON (Stanislas), *Deux mystiques de l'excès : J.-J. Surin et maître Eckhart*, Paris, Cerf, 1985.
- BRODEUR (Raymond) (dir.), *Femme, mystique et missionnaire. Marie Guyard de l'Incarnation*, Laval, Presse de l'Université de Laval, 2002.
- BROUTIN (Paul), *La réforme pastorale en France au XVII^e siècle. Recherches sur la tradition pastorale après le concile de Trente*, Tournai, Desclée & Cie, 1956.
- BRUNEAU (Marie-Florine), *Women Mystics Confront the Moderne World. Marie de l'Incarnation (1599-1672) and Madame Guyon (1648-1717)*, Albany, State University of New York, 1998.
- BRUNO (Vincenzo, Vincent), *Meditations sur la Vie et Passion de N. Seigneur Jesus-Christ; de la Bien-heureuse Vierge Marie, & des Saints [...] Traduites d'Italien en François par M. Cl. De Bassecourt & Phil. Du Sault*, Lyon, Pierre Rigaud, 1615.
 – *Méditations sur les mistères principaux de la vie de Jesus Christ [...]. Composés, & distingues tres clairement par la Texte sacré, Allégorie, Propheties, Considerations, Oraisons, & poincts d'Instructions morales....*, Rouen, Jean Crevel, 1614.
- BRYSON (Norman), « The legible body : Le Brun », dans *Word and Image. French painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 29-57.
- BÜLLHER (Karl), *Theory of Language*, trad. de D.F. Goodwin, Amsterdam, John Benjamin, 1990.

C

- CAMUS (Jean-Pierre), *Direction à l'oraison mentale*, Paris, Claude Chappelet, 1618 (2^e éd.).
 – *Traité de la réformation intérieure*, Paris, 1631.
- CANFIELD (Benoit de), *Le Chevalier chrestien*, Rouen, Jean Osmont, 1609.
 – *Règle de Perfection. Contenant un abregé de toute la vie spirituelle, reduite à ce seul point de la Volonté de Dieu; divisé en trois parties....*, Paris, Charles Chastelain, 1633 (7^e éd.).
 – *La Règle de perfection* par J. Orcibal, Paris, Bibl. de l'École des hautes Études, PUF, 1982.
- CARERI (Giovanni), *Envols d'amours. Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Uscher, 1990.
 – *Gestes d'amour et de guerre. « La Jérusalem délivrée », Images et affects (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, éd. de l'EHESS, 2005.
- CATHERINE DE GÈNES, *La Vie et les œuvres de sainte Catherine de Genes, mise en français par Jean Desmarest*, Paris, F. Lambert, 1661.
- CAUSSADE (Jean-Pierre), *L'Abandon à la Providence divine*, texte établi et présenté par M. Olphe-Galliard, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.
- CERTEAU (Michel de), *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982.
 – *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, Paris, Gallimard-Seuil, 2005.
- CHAMPION (Pierre), *La Vie et la doctrine spirituelle du P. L. Lallemand, de la compagnie de Jesus*, Paris, Estienne Michallet, 1694.
 – *Charles Le Brun (1619-1690), peintre et dessinateur*, catalogue d'exposition (Versailles, 1963), Paris, 1963
- CHATELLIER (Louis), *L'Europe des dévots*, Paris, Flammarion, 1987.
- CHAUNU (Pierre), *La mort à Paris: XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978.
 – *Église, culture et société. Essais sur Réforme et Contre-Réforme (1517-1620)*, Paris, Sedes, 1984 (1981).

- CHAZAL (Gilles), *L'art du XVII^e siècle dans les Carmels de France* (Paris, Musée du Petit Palais, 1982-1983), Introduction et catalogue par G. Chazal, Paris, Y. Rocher, 1982.
- CHEDOZEAU (Bernard), *La Bible et la liturgie en français – L'Église tridentine et les traductions bibliques et liturgiques (1600-1789)*, Paris, Cerf, 1990.
– *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Cerf, 1998.
- CHESNAU (Augustin), *Orpheus Eucharisticus. Sive deus absconditus...*, Paris, Florentin Lambert, 1657.
- CHONE (Paulette), « Le fidèle en son "cabinet d'oraison" au début du XVII^e siècle », *Revue d'histoire des religions*, 217-3/2000, p. 577-592.
- CHRISTIN (Olivier), *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Minuit, 1991.
- CIVIL (Pierre), *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI^e siècle: le traité "Norte de Ydiotas" de Francisco de Monzon, 1563*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996.
- COGNET (Louis), *De la Dévotion moderne à la spiritualité française*, Paris, Fayard, 1958.
– *La spiritualité moderne. I. L'essor: 1500-1650*, Paris, Aubier, 1966.
– *Crépuscule des mystiques. Bossuet-Fénélon*, Paris, Desclée, 1991 (1958).
- COMBY (Jean), *L'itinéraire mystique d'une femme*, Paris, Cerf, 1993.
- CONDREN (Charles de), *Saintes instructions pour la conduite de la vie intérieure...*, Paris, M. Le Petit, 1671.
– *Discours et Lettres du R. P. Charles de Condren...*, Paris, Jean Jost, 1648 (3^e édition).
- COSTER (François), *Les Cinq Livres des Institutions chrestiennes...*, Rouen, Manassez de Preaulx, 1629.
- COTON (Pierre), *Intérieure occupation d'une ame devote. Par le R. P. Pierre Cotton, Predicateur ordinaire du Roy, de la Compagnie de Jesus...*, Paris, Claude Chappelet, 1609.
– *Méditations sur la vie de Nostre Sauveur Jesus-Christ. Dressées par le commandement de la Royné...*, Paris, Eustache Foucault, 1614.
- COUSIN (Bernard), *Le Miracle et le quotidien: les ex-voto provençaux, images d'une société*, Aix-en-Provence, PUP, 1983.
- COUSINIÉ (Frédéric), « Voir le Sacré: Perception et visibilité des maîtres-autels parisiens du XVII^e siècle », *Histoire de l'Art*, n^o 28, décembre 1994, p. 37-49 et n^o 29, mai 1995, p. 33-44.
– « La constitution d'un système dévotionnel, l'exemple du maître-autel de la maison professe des jésuites à Paris », dans *Memory & Oblivion*, XXIXth International Congress of The History of Art, Amsterdam, sept. 1996, Amsterdam, 1999.
– *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. esthétiques, 2000.
– *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses objets-limites aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, G. Monfort, 2005.
– *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2006.
- CHRETIEN (Jean-Louis), *La joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, Paris, Minuit, 2007.
- CUREAU DE LA CHAMBRE (Marin), *Le système de l'âme* (1664), Fayard, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 2004.
- CURRIE (Gregory), *Image and Mind – Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

D

- DAGENS (Jean), *Bérulle et les origines de la restauration catholique (1575-1611)*, Paris, PUF, 1973.
- DANIÈLS (Antoine Libert Joseph), *Les Rapports entre saint François de Sales et les Pays-Bas (1550-1700)*, Nijmegen, Centrale drukkerij, 1932.
- DARMON (Albert), *Les corps immatériels. Esprits et images dans l'œuvre de Marin Cureau de La Chambre (1594-1669)*, Paris, Vrin, 1985.
- DARRICAU (Raymond), « La messe et le prêtre dans l'esprit de l'école française de spiritualité », dans *Histoire de la messe*, Actes de la 3^e rencontre d'Histoire Religieuse organisée à Fontevraud le 6 octobre 1979, Université d'Angers, Centre de recherche d'Histoire Religieuse et d'Histoire des Idées, Angers, 1980, p. 51-66.
- DASSY (Abbé), *Malaval, aveugle de Marseille de 1627 à 1719. Etude biographique, bibliographique...*, Marseille, 1869.

- DAVIS (Natalie Zemon), *Juive, catholique, protestante. Trois femmes en marge au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1997.
- DEKONINCK (Ralph), *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005.
- « *Ut Pictura/Sculptura Meditatio*. La métaphore picturale et sculpturale dans la spiritualité du XVII^e siècle », dans B. Papasagli (dir.), « La Meditazione nella prima età moderna », *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, Firenze, 2006, p. 665-694.
- DEKONINCK (Ralph), GUIDERDONI-BRUSLÉ (Agnès) (dir.), *Emblemata sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré en images*, Turnhout, Brepols, 2007.
- DENIS (Michel), *Les images mentales*, Paris, PUF, 1979.
- DEOTTE (Jean-Louis), *L'époque des appareils*, Paris, Lignes Manifestes, 2004.
- DEROY-PINEAU (Françoise) (dir.), *Marie Guyard de l'Incarnation. Un destin transocéanique*, acte de colloque (Tours, 1999), textes réunis par F. Deroy-Pineau, Paris, L'Harmattan, 2000.
- DESCARTES (René), *L'homme* (1664), dans *Œuvres*, publiées par C. Adam et P. Tannery, Paris, Vrin, t. XI, 1986.
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN (Jean), *Les Delices de l'Esprit. Dialogues dediez aux beaux esprits du monde...*, Paris, F. Lambert, 1661.
- DEVILLE (Raymond), « Jean-Jacques Olier maître d'oraison », *Bulletin de Saint-Sulpice*, n° 15, 1988, p. 89-111.
- DINTRAS (Jean), *Le Pressoir mystique*, Paris, R. Fouët, 1609.
- DINZELBACHER (Peter), *Dictionnaire de la mystique*, Brepols, 1993.
- *Directoire uniforme ou Journal Commun, des Offices inferieurs de chaque Couvent [...], Mis en lumière du commun accord des RRPP Provinciaux desdites provinces assemblés au grand Couvent de Paris [...] l'an 1668*, Paris, Jean Piot, 1668.
- *Dizionario di Mistica*, sous la dir. de L. Borriello, E. Caruana, M. R. del Genio, N. Suffi, Città del Vaticano, Libreria editrice Vaticana, 1998.
- DONATIEN DE S. NICOLAS, *La Vie, les Maximes et Partie des Œuvres du tres-excellent contemplatif le venerable Fr. Ian de S. Samson...*, Paris, D. Thierry, 1656.
- DUMOUSTIER (Adrien), « Donner les Exercices. Esquisse de la théorie d'une pratique », dans *Recherche de science religieuse*, t. 79, n° 4, oct.-déc. 1991, p. 585-613.
- DUPLEIX (Scipion), *La physique, ou Science des choses naturelles*, Rouen, Louys du Mesnil, 1640 (d'après l'édition du Corpus des œuvres de philosophie en langue française, Paris, Fayard, 1990).
- DU PONT (Louis, L. de la Puente), *Méditations sur les mystères de notre sainte foi avec la pratique de l'oraison mentale*, traduit de l'espagnol (1605) par P. Jennesseaux et le R.P. Ugarte, s. l., 1995.
- *Méditations sur les mysteres de la foy*, Paris, François Muguet, 1683.
- DUPORTAL (Jeanne), *Etude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660...*, Paris, E. Champion, 1914 (reprint Slatkine, 1994).
- DUPRONT (Alphonse), *Du Sacré. Croisades et pèlerinages. Image et langages*, Paris, Gallimard, 1987.
- DUPUY (Michel), *Se laisser à l'Esprit. L'itinéraire spirituel de Jean-Jacques Olier*, Paris, Cerf, 1982.

E

- ECO (Umberto), *Le Signe*, Paris, Labor, 1988.
- ELIADE (Mircea), *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux (1952)*, Paris, Gallimard, 1979.

F

- FABRE (Pierre-Antoine), *Ignace de Loyola – Le lieu de l'image. (Le problème de la composition du lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle)*, Paris, J. Vrin, 1992.
- « Lieu de mémoire et paysage spirituel », dans *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, éd. de l'imprimeur, 1995, p. 135-148.
- « Les exercices spirituels sont-ils illustrables? », dans L. Girard et L. de Vaucelles, *Les jésuites à l'âge baroque, 1540-1640*, Grenoble, J. Million, 1996, p. 197-212.
- « Quelques éléments pour une théorie jésuite de la contemplation visuelle », dans *Baroque, vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, catalogue d'exposition (Caen, 2003), Paris-Caen, Somogy/musée des Beaux arts de Caen, 2003, p. 27-37.
- FAILLON (Étienne-Michel), *Vie de M. Olier, fondateur du séminaire de Saint-Sulpice*, Paris, Watteliern, 1873 (4^e éd.), 3 vol.

- *Vie intérieure de la Très-Sainte Vierge. Ouvrage recueilli des écrits de M. Olier...*, Rome, Salviucci, 1866.
- FALKENBURG (Reindert Leonard), *The fruit of devotion: mysticism and the imagery of love in Flemish painting of the Virgin and Child, 1450-1550*, transl. from the Dutch by S. Herman, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1994.
- *Joachim Patinir: landscape as an image of the pilgrimage of life*, trans. from the Dutch by M. Hoyle, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 1988.
- FELIBIEN (André), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres...*, t. I, Trevoix, 1725.
- FENELON (François de Salignac de La Mothe), *Œuvres*, éd. établie par J. Le Brun, Paris, Gallimard-Pléiade, 1983.
- FERRARI (Anne), *Figures de la contemplation. La « rhétorique divine » de Pierre de Bérulle*, Paris, Cerf, 1997.
- FESSARD (Gaston), *La dialectique des Exercices spirituels de saint Ignace de Loyola*, Paris-Namur, Aubier-Lethielleux-Culture et vérité, 1956-1966-1984.
- FLORIOT (Pierre), *Traité de la Messe de Paroisse. Où l'on découvre les grands Mysteres cachez sous le voile des ceremonies de la Messe publique & solemnelle; & les instructions admirables que Jesus-Christ nous y donne par l'unité de son Sacrifice*, Paris, Helie Josset, 1679.
- FORTHOMME (Bernard) et HATEM (Jad), *Madame Guyon: quiétude d'accélération*, Paris, Cariscript, 1997.
- FORTUNATI (Vera), « Arte comme *contemplazione viva* (Ignazio da Loyola): Bartolomeo Cesi nell'età della controriforma » dans V. Fortunati et V. Musumeci (dir.), *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei canonici lateranensi*, Fiesole, Nardini ed., 1997, p. 31-57.
- FREDBERG (David), *Le pouvoir des images*, trad. de l'américain par A. Girod, Paris, G. Monfort, 1998 (1989).
- FRENICLE (Epiphanie), *Explication des ceremonies et des offices de l'église avec leur origine et antiquité...*, Paris, Florentin Lambert, 1657.
- FUMAROLI (Marc), « Vision et prière: *La rencontre de Jésus et du Baptiste du Guide* », dans *L'École du Silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 203-322.

G

- GABRIEL DE SAINTE-MARIE, « Visions et révélations chez sainte Thérèse d'Avila », *Études Carmélitaines*, t. 32/2, octobre 1938, p. 190-200.
- GADAMER (Hans-Georg), *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996.
- GAGLIARDI (Achille), *Commentaire des Exercices spirituels d'Ignace de Loyola (1590)*, traduit et édité par F. J. Legrand, Paris, Desclée de Brouwer/Bellarmin, 1996.
- GAMBERT (Adrien), *La vie symbolique du Bienheureux François de Sales [...] Comprise sous le voile de 52. Emblemes, avec autant de Meditations, ou Reflexions pieuses...*, Paris, « Aux frais de l'Auteur pour l'usage des Religieuses de la Visitation... », 1664.
- GARIN (Eugenio), *L'humanisme italien*, trad. de S. Crippa et M. A. Limoni, Paris, Albin Michel, 2005 (1947).
- GASSENDI (Pierre), *Abrege de la philosophie de Gassendi [...] Par F. Bernier*, seconde édition, t. I, Lyon, Anisson, Posuel et Rigaud, 1684 (Corpus des œuvres de philosophie en langue française, Fayard, 1992).
- GAUDIER (Anthoine), *La pratique de l'oraison mentale. Recueillie des exercices spirituels de S. Ignace [...], Mise en François par Sebastien Hardy...*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1622.
- GENTILI (Antonio) et REGASSONI (Mauro), *La Spiritualità delle Riforma Cattolica*, Bologna, Ed. Dehoniane, 1993.
- GENTILI (Augusto), *I Giardini di contemplazione : Lorenzo Lotto, 1503-1512*, Roma, Bulzoni, 1985.
- GIARD (Luce) et VAUCELLES (Louis de) (dir.), *Les jésuites à l'âge baroque (1540-1640)*, Grenoble, Jérôme Millon, 1996.
- GIMARET (Antoinette), *Extraordinaire et ordinaire des Croix: les représentations du corps souffrant, 1580-1650*, thèse (inédite) sous la direction de J. Pigeaud, Université de Nantes, 2004.
- GLASS-FOREST (Marie-Thérèse), « Actes notariés et restitution archéologique d'un maître-autel, I. La chapelle du séminaire de Saint-Sulpice », *Revue de l'art*, 54, 1981, p. 79-81.
- GODEAU (Antoine), *Instructions et Prieres Chrestienne pour toutes sortes de personnes par Ant. Godeau, Evesque de Grasse*, Paris, Veuve Jean Camusat et Pierre Le Petit, 1646.

- *Les Tableaux de la Penitence*, Paris, Augustin Courbé, 1656.
- GONDAL (Marie-Louise), *Madame Guyon (1648-1717). Un nouveau visage*, Paris, Beauchesne, 1989.
- GUERRIER (Louis), *Madame Guyon. Sa vie, sa doctrine et son influence...*, Orléans, H. Herluison, 1881.
- GUIDERDONI-BRUSLÉ (Agnès), « Les formes emblématiques de "l'humanisme dévot": Une lecture du *Catéchisme royal* (1607) de Louis Richeome, S. J. », dans *An Interregnum of the Sign. The emblematic Age in France. Essays in Honour of Daniel S. Russel*, éd. par D. Graham, *Glasgow Emblem Studies*, vol. 6, 2001, p. 227-251.
- « Discours mystique et « désimagination » (Entbildung) au début du dix-septième siècle », dans *The Stone of Alciat. Literature and Visual Culture in the Low Countries. Essays in Honour of Karel Porteman*, éd. par M. Van Vaeck, H. Brems et G. H. M. Claassens, Louvain, Peeters, 2003, p. 961-978.
- GUYON (Madame, J.-M. de la Mothe Guyon), *Moyen court et tres-facile pour l'oraison...*, Grenoble, J. Petit, 1685.
- *Brève Instruction pour tendre seurement à la perfection chretienne...*, dans *Les Opuscles Spirituels*, Cologne, Jean de La Pierre, 1720.
- *L'ame amante de son Dieu, représenté dans les emblèmes de Hermann Hugo sur ses pieux desirs : & dans ceux d'Orthon Vaenius sur l'Amour Divin. Avec des Figures Nouvelles accompagnées de Vers qui en sont l'Application aux Dispositions les plus essentielles de la Vie interieure*, Cologne, J. de la Pierre, 1717.
- *La Vie par elle-même et autres écrits biographiques*, éd. critique avec introduction et notes de D. Tronc, Paris, H. Champion, 2001.

H

- HADOT (Pierre), *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002.
- HAMBURGER (Jeffrey F.), *Peindre au couvent. La culture visuelle d'un couvent médiéval*, trad. de l'anglais par C. Bédart et D. Arasse, Paris, G. Monfort, 2000 (1997).
- HAMBURGER (Jeffrey F.), BOUCHÉ (Anne-Marie) (dir.), *The mind's eye : art and theological argument in Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- HAMON (Auguste), *Histoire de la dévotion au Sacré-Cœur*, Paris, Beauchesne, 1923-1940, 5 vol.
- HAMON (P.), *Jean Rigoleuc de la Compagnie de Jésus. Vie et œuvre spirituelle*, publiées par le P. Hamon, Paris, SPES, 1931.
- HARDOUIN DE SAINT-JACQUES (Eloy), *La conduite d'une âme dans l'oraison...*, Paris, Florentin Lambert, 1661.
- HARLAY (François de), *Conferences ou Leçons Spirituelles du Saint Sacrifice de la Messe. Faites par [...] François Archevesque de Roüen, Primat de Normandie : Et recueillies par les R.C.D.P. Necessaires à toutes sortes de personnes pour bien dire & bien entendre la Messe*, De l'Imprimerie de Gaillon, 1640.
- HECAEN (Henry) et LANTERI-LAURA (Georges), *Evolution des connaissances et des doctrines sur les localisations cérébrales*, Paris, Desclée de Brouwer, 1977.
- HECK (Christian), *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997.
- HEITZ (Carl), *Recherche sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, SEVPEN, 1963.
- HERCULES (R. P. H. Audiffret), « La science de l'Oraison », dans *Ouvrages de Pieté*, II, Paris, Georges Josse, 1675.
- HEURTEVENT (Raoul), *L'œuvre spirituelle de Jean de Bernières*, Paris, Beauchesne, 1938.
- HOBBS (Thomas), *Leviathan, traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile* (1651), trad., intr. et notes de F. Tracaud, Paris, Sirey, 1983.
- *De la Nature humaine*, trad. de l'anglais par le Baron d'Holbach, Arles, Babel, 1997.
- HÖLTGEN (Karl Josef), « The illustrations of Louis Richeome's *La Peinture spirituelle* (1611) and Jesuit Iconography », dans *Florilegio de Estudios de Emblematologica*, éd. S. Lopez Poza, Valle Inclan, 2004, p. 447-458.
- HONORE DE SAINTE-MARIE, *Tradition des Peres et des auteurs ecclesiastiques sur la contemplation...*, Paris, Jean de Nully, 1708-1714, 3 vol.
- HOUDARD (Sophie), « De la représentation de Dieu à la vue sans image. Hypothèses sur le rôle de l'imagination dans l'écriture mystique du XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 45 (2002), p. 109-126.
- HOWE (Elizabeth Teresa), *Mystical Imagery. Santa Teresa de Jesus and San Juan de la Cruz*, New York, Peter Lang, 1988.

I

- IGNACE DE LOYOLA, *Esercitiu spirituali*, Roma, apresso l'Erede di Manelfo Manelfi, 1649.
- *Les Vrais Exercices Spirituels Du B.P. Ignace de Loyola, Fondateur de l'Ordre de la Compagnie de Jesus. Suivant qu'ils sont ordinairement donnez par les R. PP. de la mesme Compagnie. Ensemble le Guide ou Directoire pour ceux qui font faire lesdits Exercices*, Paris, Sébastien Huré, 1619.
 - *Constitutions des Jésuites, avec les Déclarations, traduites sur l'édition de Prague.*, s. l. (« En France »), 1762, t. I.
 - *Texte autographe des Exercices Spirituels et documents contemporains (1526-1615)*, Paris, Desclée de Brouwer, 1985.
 - *Exercices Spirituels*, traduction du texte Autographe par Édouard Geydan, Paris, Desclée de Brouwer, 1985.
- INSOLERA (Manuel) et SALVIUCCI INSOLERA (Lydia), *La spiritualité en images aux Pays-Bas méridionaux dans les livres imprimés des XVI^e et XVII^e siècles...*, Leuven, Peeters, 1996.
- IOGNA-PRAT (Dominique), *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Paris, Seuil, 2006.

J

- JANKELEVITCH (Vladimir), *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I. La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980.
- JAUSS (Hans Robert), *Petite apologie de l'expérience esthétique*, traduit de l'allemand par C. Maillard, Paris, Allia, 2007 (1972).
- JEAN AVILA (Juan de Avila), *Adresse de l'Ame Fille de Dieu pour atteindre à la vraye & parfaite sagesse...*, Pont-A-Mousson, Sebastien Cramoisy, 1623.
- JEAN DE JESUS MARIA (Juan de Jesús María), *Le Paradis de l'Oraison [...] Mis en François, par le R. P. Charles Jouye, Religieux de l'estroite Observance des Freres Mineurs*, Paris, Robert Foüet, 1615.
- *La discipline claustrale [...]*, traduit du latin [...] par le R. P. Pierre Thomas de Sainte Marie..., Paris, C. Angot, 1669.
 - *La Théologie Mystique [...]*, traduite du latin en françois par le R. Pere Cyprien de la Nativité de la Vierge..., Paris, Simon le Sourd, 1666.
- JEAN DE LA CROIX, *Cantique d'Amour Divin, entre Jésus-Christ et l'Ame Devote. Composé en Espagnol, par le B. Pere Jean de La Croix, premier Religieux de l'Ordre des Carmes deschaussez, & Coadjuteur de la sainte Mere Tereze. Traduit par M. René Gaultier Conseiller d'Etat*, Paris, A. Taupinart, 1622.
- *Les Œuvres spirituelles du B. Pere Jean de La Croix [...] Traduites d'Espagnol en François par le R.P. Cyprien de la Nativité de la Vierge...*, Paris, E. et J. Couterot, 1665.
 - *La montée du Carmel*, Paris, Seuil, 1947.
- JEAN DE SAINT-SAMSON, *Les Pieux Sentimens ou Sentences spirituelles du Venerable Frere Ian de Saint Samson [...] Avec un petit Abregé de sa Vie. Par le P. Donatien de S. Nicolas...*, Rennes, Veuve Yvon, 1655.
- *Œuvres mystiques*, texte établi et présenté par H. Blommestijn, O. Carm et M. Huot de Longchamp, Paris, OEIL, 1984.
 - *Œuvres complètes*, I, éd., introduction et commentaire par H. Blommestijn et O. Carm, Roma, Institutum Carmelitanum, 1987.
- JOIN (Henri), *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, Imprimerie Nationale, 1889.
- JOUSSE (Marcel), *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974.
- *La Manducation de la Parole*, Paris, Gallimard, 1975.
- JUNGSMANN (Joseph-Andréas), *La liturgie de l'Église romaine*, Salvatore, Mulhouse, 1957.
- *La prière chrétienne, évolution et permanence*, Paris, Fayard, 1972.
 - *Missarum Sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, Paris, Aubier, 1951-1954.

K

- KLERCK (Bram de), *I fratelli Campi : Immagini e devozione. Pittura religiosa nel Cinquecento lombardo*, trad. de l'anglais par E. Gregori et D. Manotti, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002.
- KRAUTHEIMER (Richard), *Introduction à une iconographie de l'architecture médiévale*, Paris, Gérard Monfort, 1993.
- KRUMENACKER (Yves), *L'École française de spiritualité. Des mystiques, des fondateurs, des courants et leurs interprètes*, Paris, Cerf, 1998.

L

- LA COMBE-BAUDRAND (Henri de), *Mémoire de M. Baudrand sur la vie de M. Olier et sur le séminaire de Saint-Sulpice*, BN, Ms fr., 11760, (1682).
- LAGNY (Paul de), *Exercice methodique de l'oraison mentale...*, Paris, Vve de Denys Thierry, 1658.
- LAMEYRE (Xavier), *L'imagerie mentale*, Paris, PUF, 1993.
- LA MOTHE LE VAYER (François de), *Considerations sur l'éloquence de ce tems*, Paris, Augustin Courbé, 1647.
- LAURENT DE LA RESURRECTION, *Maximes spirituelles fort utiles aux ames pieuses, pour acquérir la presence de Dieu*, Paris, E. Couterot, 1692.
– *Ecrits et entretiens sur la Pratique de la Présence de Dieu*, Paris, Cerf, 1991.
- LEBRUN (François), *Histoire de la France religieuse. 2. Du christianisme flamboyant à l'aube des lumières : XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1988.
- LE BRUN (Jacques), *Le pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002.
– *La jouissance et le trouble : recherche sur la littérature chrétienne de l'âge classique*, Genève, Droz, 2004.
- LE BRUN (Pierre), *Explication literale, historique et dogmatique des prieres et des ceremonies de la Messe...*, Paris, Florentin Delaulne, 1716-1726.
- LECERCLE (François), *Le signe et la relique : les théologiens de l'image à la Renaissance*, thèse inédite (1987), Lille, ANRT, 1988.
– « Image et méditation : sur quelques recueils de méditations illustrées de la fin du XVI^e siècle », dans *La méditation en prose à la Renaissance*, Cahiers V. L. Saulnier, t. VII, 1990, p. 44-57.
- LE CLERC (Sébastien), *Tableaux où sont représentés la Passion de N.S. Jesus-Christ et les actions du Prestre a la Messe. Avec des prières correspondantes aux Tableaux...*, Metz, Claude Bouchard, 1685 (3^e édition).
- LE GALL DE QUERDU (Maurice), *L'Oratoire du cœur, ou methode tres-facile pour faire oraison avec Jesus-Christ, dans le fond du Cœur...*, Paris, Jacques de Laize de Bresche, 1682.
- LE GUERN (Michel), *L'image dans l'œuvre de Pascal*, Paris, Klincksieck, 1983.
- LE LORRAIN DE VALLEMONT (Pierre), *Eloge de Mr Le Clerc...*, Paris, N. Caillou et J. Musier, 1715.
- LEGROS (Philippe), *François de Sales. Une poétique de l'imaginaire. Etude des représentations visuelles dans l'Introduction à la vie dévote et le Traité de l'amour de Dieu*, Biblio. 17-151, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004.
- LEMAIRE (Henri), *Les images chez St François de Sales*, Paris, A. G. Nizet, 1962.
- LEMAITRE (Jean-Loup), « Les obituaires français. Perspectives nouvelles », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, t. LXIV, n^o 172, janvier-juin 1978, p. 69-81.
- LE PAS DE SECHEVAL (Anne), « Amour de Dieu et amour de l'art : la peinture religieuse dans les intérieurs privés », dans *Le Dieu caché. Les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, catalogue d'exposition (Rome, 2000-2001), Rome, De Luca, 2000.
– « Entre hommage et trahison : la réception et l'adaptation du baldaquin de Saint-Pierre », dans *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, textes réunis par C. Grell et M. Stanic, Paris, Presse universitaire de Paris-Sorbonne, 2002, p. 377-390.
– « Peinture et méditation, la méditation dans le tableau, le tableau-méditation : à la recherche d'un concept d'analyse », dans C. Belin (dir.), *La méditation au XVII^e siècle. Rhétorique, art, spiritualité*, Paris, H. Champion, 2006, p. 195-210.
- LEPEE (Marcel), *Sainte Thérèse d'Avila mystique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1951.
- LESTRINGANT (Franck), « La promenade au jardin ou la peinture spirituelle du père Richeome », dans J.-P. Guillermin (dir.), *Récits et Tableaux*, Lille, Presses Universitaire de Lille, 1994, p. 81-102.
- LETHEL (Françoise-Marie), « L'image du Christ, un aspect de la "christologie mystique" de sainte Thérèse d'Avila », dans *Sainte Thérèse d'Avila*, actes du colloque de Venasque (1982), Venasque, éd. du Carmel, 1983, p. 135-148.
- LE TOURNEUX (Nicolas), *De la meilleure maniere d'entendre la Sainte Messe*, Paris, Lambert Roulland et Helie Josset, 1680.
- L'HERMITE (François, dit Tristan), *L'Office de la Sainte Vierge. Accompagné de Prieres, Méditations & Instructions Chrestiennes, tant en Vers qu'en Prose. Par F. L'Hermite, Enrichy de Figures, Dessinées par le Sr. Stella & gravées à l'eau forte par A. Bosse*, Paris, Pierre Des Hayes, 1646.
- LOARTE (Gaspar), *Les Meditations de la Passion de nostre Seigneur Jesus Christ, Avec l'Art de Mediter : Mises en François, de l'Italian de Reverend Pere, & Docteur, Gaspard Loart, de la Compagnie de Jesus, Dediees au Roy*, Paris, Thomas Brumen, 1578.
– *Exercices de la vie chrestienne...*, Rouen, Jean Osmont, 1611.
– *Instruione [...] per meditate i misterii del Rosario*, Roma, 1573.

- LOSSKY (Vladimir), « Le Problème de la “Vision face à face” et la tradition patristique de Byzance », dans *Studia Patristica. Papers presented to the Second International Conference on Patristic Studies held at Christ Church, Oxford, 1955, Part II*, Berlin, Akademie-Verlag, 1957, p. 512-537.
- LOUIS DE GRENADE, « Le Vray Chemin, autrement, Le Livre de L'Oraison et Meditation », dans *Les Œuvres Spirituelles et Devotes du R.P.F. Louys de Grenade, de l'Ordre S. Dominique: Esquelles sont contenues la Doctrine Chrestienne; qui enseigne tout ce qu'on doit faire depuis le commencement de sa conversion, jusques à la fin de la perfection [...] traduit d'Espagnol, par le R.P. Simon Martin, Parisien, de l'Ordre de Saint François de Paule*, Paris, Jean Jost, 1645.

M

- MALAVAL (François), *Pratique facile pour élever l'âme à la contemplation...*, Paris, F. Lambert, 1670.
- MALEBRANCHE (Nicolas), *De la recherche de la vérité. Où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences... Sixième édition* (1712, 1^{re} éd. 1674), dans *Œuvres*, éd. de G. Rodis-Lewiw et G. Malbreil, Paris, Gallimard, Pleiade, 1979, t. I.
- MANNO DA CANTIANO (Agostino), *Exercices spirituels, Pour introduire les âmes devotes à bien faire Oraison. Mis en françois, par le commandement de la Royne Regente... par Fr. C.D.S.B* (Claude de Saint-Bernard, feuillant), Paris, Jean de Heuqueville, 1613.
- MARECHAL (Joseph), *Etudes sur la psychologie des mystiques*, Paris, Desclée de Brouwer, 1937.
- MARIN (Louis), *Etudes sémiologiques. Ecritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 2005 (1971).
– *Opacité de la peinture*, Paris, éd. de l'EHESS, 2006 (1989).
– *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995.
- MARROW (James H.), *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance: a study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Kortrijk, Van Ghemmert, 1979.
- MARTIAL D'ESTAMPES, *Traité très-facile pour apprendre à faire l'oraison mentale...*, Paris, Denis Thierry, 1682.
- MARTIN (Claude), *La vie de la vénérable mère Marie de l'Incarnation*, Paris, L. Billaine, 1677 (reprint 1981).
- MARTIN (Henri-Jean), *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, Genève, Droz, 1969.
– *La Naissance du Livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, éd. du Cercle de la Librairie, 2000.
- MARTIN (Philippe), *Une religion des livres (1640-1850)*, Paris, Cerf, 2003.
– « *Marginalia*: lire pieusement une plume à la main aux XVII^e-XIX^e siècle », dans *L'écriture du croyant*, sous la dir. de L. Châtellier et P. Martin, Brepols, 2005, p. 101-111.
- MARTIN (Simon), *Les Saints Evangiles et Epistres des Dimanches et Festes. Ensemble celles des Feries de l'Advent, du Caresme & des Quatre-Temps pour toute l'Année, selon le Messel Romain [...] Traduction nouvelle exactement corrigée & collationnée sur le Latin de l'édition vulgate, approuvée au Saint Concile de Trente...*, Paris, Frederic Leonard, 1664.
- MARTIN DEL BLANCO (Mauricio), *Visiones místicas en Santa Teresa de Jesus*, Burgos, 1969.
- MARTY (François), *Sentir et goûter. Les sens dans les « Exercices spirituels » de saint Ignace*, Paris, Cerf, 2005.
- MASSOULLE (Antonin), *Traité de la véritable oraison. Où les erreurs des Quietistes sont refutée, & les Maximes des Saints sur la vie interieure, sont expliquées selon les principes de saint Thomas*, Paris, E. Couterot, 1699.
- MAZEL (Claire), « Ils ont préféré la croix au trône. Les monuments funéraires des premiers Bourbons », dans *L'image du roi de François I à Louis XIV*, actes de colloque, Paris, EMSH, 2006, p. 169-190.
- MAZOT (François), *Tableau de la croix représenté dans les ceremonies de la Ste. Messe ensemble le tresor de la devotion aux souffrance (sic) de Nre. S.I.C. le tout enrichi de belles Figures*, Paris, 1651.
- MAZZA (Enrico), *L'action eucharistique. Origine, développement, interprétation*, trad. de l'italien par J. Mignon, Paris, Cerf, 1999.
- MEESTER (Conrad de), *Vie et pensée du Frère Laurent de la Résurrection*, Paris, Cerf, 1992.
- MELION (Walter S.), « Artifice, Memory, and Reformatio in Hieronymus Natali's Adnotationes et meditationes in Evangelia », *Renaissance and Reformation*, 22 (1998), p. 5-33.
– « Memory, Place, and Mission in Hieronymus Nalali's *Evangelicae historiae imagines* », dans *Memory & Oblivion* (1996), Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1999, p. 603-608.

- « The Art of Vision in Jerome Nadal's *Adnotationes et meditationes in Evangelia* », dans Jerome Nadal, *Annotatioes and Meditations on the Gospels*, vol. I: *The Infancy Narratives*, trad. F. A. Homann, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2003, p. 1-96.
- MEROT (Alain), *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, Arthéna, 1987.
- *Retraites mondaines, aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle*, Paris, Le Promeneur, 1990.
- (éd. de), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, ENSBA, 1996.
- MICHEL (Louis) et CAVALLERA (Ferdinand), *Lettres Spirituelles du Père Jean-Joseph Surin*, Toulouse, 1928.
- MICHON (Hélène), *L'ordre du cœur. Philosophie, théologie et mystique dans les Pensées de Pascal*, Paris, H. Champion, 1996.
- « François de Sales: de l'anthropologie à la mystique », *XVII^e siècle*, n° 235, n° 2-2007, p. 341-357.
- MOLIN (Louis), *Pratique des Ceremonies de la Sainte Messe Selon l'usage Romain*, Lyon, Horace Huguétan, 1658.
- *Pratique des Ceremonies de l'Eglise, selon l'usage Romain. Dressé par Ordre de l'Assemblée du Clergé de France*, Paris, Gabriel et Nicolas Clopejau, 1667 (2^e éd.).
- MOLINA (Antonio), *Exercices Spirituels de l'excellence, profit et nécessité de l'Oraison mentale. Reduits en Art et Meditations....*, Paris, Mathurin Henault, 1631.
- MONIER (Frédéric), *Vie de Jean-jacques Olier....*, Paris, J. de Gigord, t. I, 1914.
- MONTAGU (Jennifer), « The painted enigma in French seventeenth century art », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, t. XXX, 1968, p. 207-235.
- MONTANER (Emilia), « La configuracion de una iconografia: la primeras imagines de San Juan de la Cruz », *Mélanges de la Casa de Velazquez*, 1991, t. XXVII (2), p. 155-167.
- MONTFOR (Sieur de, attribué à), *L'oraison du cœur, ou Manière courte & facile de faire l'Oraison mentale & intérieure [...] par un Chanoine d'Arras*, Paris, Jacques de Laize-de-Bresche, 1684.
- MORGAIN (Stéphane-Marie), *Pierre de Bérulle et les Carmélites de France*, Paris, Cerf, 1995.
- MUCHEMBLED (Robert), *L'invention de l'homme moderne. Sensibilités, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1988.
- MYLE (Robert), *De la symbolique de l'eau dans l'œuvre du Père Surin*, Louvain, 1979.

N

- NAGLE (Jean), *La civilisation du cœur. Histoire du sentiment politique en France, du XII^e au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1998.
- NICOLE (Pierre), « Traité de la prière », dans *Essais de Morale*, Paris, 1733-1771, t. IV (Genève, Slatkine reprints, 1971).
- NIVELON (Claude), *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, éd. critique et introduction de L. Pericolo, Genève, Droz, 2004.
- NOÛET (Jacques), *L'Homme d'Oraison. Sa conduite dans les voyes de Dieu. Contenant toute l'œconomie de la Meditation, de l'Oraison affective, & de la Contemplation....*, Paris, François Muguet, 1674.

O

- OLIER (Jean-Jacques), *La Journée Chrétienne*, Paris, Jacques et Emmanuel Langlois, 1657.
- *L'Introduction à la vie et aux vertus Chrestiennes d'Olier*, Paris, E. Langlois, 1661.
- *Office en l'honneur de la vie intérieure de la Très-Sainte-Vierge* (traduction de *l'Officium in honorem Vitae interioris....*, Paris, 1665), dans *Vie intérieure de la Très-Sainte Vierge. Ouvrage recueilli des écrits de M. Olier....*, Rome, Salviucci, 1866, t. II.
- *Explication des ceremonies de la grand'messe de paroisse, selon l'usage romain....*, Paris, Jacques Langlois, 1687.
- *Œuvres complètes de M. Olier*, publiées par M. L'abbé Migne, Paris, Migne, 1856.
- OLPHE-GALLIARD (Michel), *La théologie mystique en France au XVIII^e siècle. Le Père de Caussade*, Paris, Beauchesne, 1984.
- ORCIBAL (Jean), *La rencontre du Carmel thérésien avec les mystiques du Nord*, Paris, 1959.
- OREL (Tufan) et OLIVIERO (Philippe), « L'expérience rituelle », *Recherche de science religieuse*, t. 78, n° 3, 1990.
- OROZCO DIAS (Emilio), « Mistica y Plastica » (1939), dans *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco*, II, ed. de José Lara Gerido, Universidad de Granada, Granada, 1994.

- OSSOLA (Carlo), « La parola mistica », dans G. Sori (dir.), *Mistici italiani dell'età moderna*, Torino, G. Einaudi, 2007, p. VII-LIII.
 – « Pour un vocabulaire mystique au XVII^e siècle », textes réunis par F. Trémolières, Torino, N. Aragno, 2005.
- OURY (Dom), « Les explications de la messe en France du XVI^e au XVII^e siècle », dans *Histoire de la messe*, Actes de la 3^e rencontre d'Histoire Religieuse organisée à Fontevraud le 6 octobre 1979, Université d'Angers, Centre de recherche d'Histoire Religieuse et d'Histoire des Idées, Angers, 1980, p. 81-93.

P

- PAGNIER (Dominique), « Le décor des théâtres jésuites et la composition de lieu », *Christus*, t. 42, n^o 167, juillet 1995, p. 333-343.
- PALEOTTI (Gabrielle), *Discorso intorno alle imagini sacre et profane...*, Bologne, Alessandro Benacci, 1582.
- PANOFSKY (Erwin), *Idea*, trad. de l'allemand par H. Joly, Paris, Gallimard, 1989.
 – *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1997.
- PAPASOGLI (Benedetta), *Le « Fond du cœur »*. *Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2000.
 – (dir.), « La Meditazione nella prima età moderna », *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, Firenze, 2006.
 – « L'abeille et la colombe : la méditation chez François de Sales », *XVII^e siècle*, n^o 235, n^o 2-2007, p. 373-381.
- PELLISSON-FONTANIER (Paul), *Courtes Prieres durant la Sainte Messe*, Paris, Veuve de Edme Martin et Jean Boudot, 1696 (1^{re} édition 1677).
- PETEY-GIRARD (Bruno), « Le mécénat de la parole : l'esthétique spirituelle dans les oratoires royaux », dans *Henri III mécène des arts, des sciences et des lettres*, dir. de I. de Conihout, J.-F. Maillard, G. Poirier, Paris, PUPS, 2006, p. 170-177.
- PETROCCHI (Massimo), *Storia della spiritualità italiana*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1984.
- PETTEGREE (Andrew), NELLES (Paul), CONNER (Philip) (dir.), *The Sixteenth-Century French Religious Book*, Aldershot, Ashgate, 2001.
- PEYRONET (Arnaud), *Manuel du Breviaire Romain ; Où sont exposées clairement & methodiquement les Raisons historiques & mystiques des Heures Canoniales par M. Arnaud Peyronnet, Chanoine Theologal du chapitre cathedral de Montauban*, Tolose, Jean Boude, 1667 (2^e éd.).
- PHILIPPE DE LA TRES SAINTE TRINITE, *Summa theologiae mysticae*, Lyon, P. Borde, L. Arnaud, C. Rigaud, 1656.
- PIERRE DE POITIERS, *Le Jour Mystique ou l'éclaircissement de l'oraison et théologie mystique. Par le Reverend Pere de P. Provincial des Capucins de la Province de Touraine*, Paris, Denys Thierry, 1671.
- PILES (Roger de), *Abrégé de la Vie des Peintres...*, Paris, J. Estienne, 1715 (1699).
 – *L'idée du peintre parfait*, Paris, Gallimard, 1995.
 – *Cours de peinture par principes*, éd. et introduction de J. Thuillier, Paris, Gallimard, 1989.
- PITAUD (Bernard), « L'épreuve spirituelle de M. Olier (1639-1641) », *Bulletin de Saint-Sulpice*, n^o 15, 1988, p. 19-23.
- PITAUD (Bernard) et CHAILLOT (Gilles), *Jean-Jacques Olier, directeur spirituel*, Paris, Cerf, 1998.
- POTTIER (Aloys), *Essai de théologie mystique comparée. Le P. Louis Lallemant et les grands spirituels de son temps...*, Paris, P. Téqui, 1927-1929.
- POZZI (Giovanni) et LEONARDI (Claudio) (éd.), *Scrittrici mistiche italiane*, Genova, Marietti, 1996.
 – *Grammatica e retorica dei santi*, Vita e Pensiero, Milano, 1997.
- PREAUD (Maxime), *Inventaire des fonds français du XVII^e siècle*, t. 8. Sébastien Leclerc I, Paris, BNF, 1980.

R

- RABBOW (Paul), *Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike*, Munich, 1954.
- RAMBERVELLER (Alphonse de), *Les devots elancemens du Poete Chrestien Présentés a tres-chrestien, tres-auguste, & tres-victorieux Monarque, Henri III...*, Toul, François du Bois, 1602.
 – *La regola e la fama : san Filippo Neri e l'arte*, catalogue d'exposition (Roma, 1995), Milano, Electa, 1995.
- RETZ (Cardinal de), *Petit Catechisme dressé en faveur des plus jeunes enfans. Par le commandement de Messieurs les Vicaires Generaux de Monseigneur l'Eminentissime Cardinal de Retz*,

- Archevesque de Paris*, Paris, Aux dépens de quelques personnes de piété pour l'hospital General, 1659.
- REYNES (Genevière), *Couvent de femmes. La vie des religieuses contemplatives dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1987.
- REYMOND (M.), « Autels berninesques en France », *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. I, p. 207-218.
- RICHEOME (Louis), *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie...*, Paris, L. Sonnius, 1601.
- RICHEOURCES (Oudart, Jean de la Sourdière), *L'Eloquence de la chaire ou la Rhetorique des Predicateurs...*, Paris, Chez l'Autheur, 1665 (1^{re} éd. en 1662).
- RINGBOM (Sixten), *Les images de dévotion. XII^e-XV^e siècles*, Paris, G. Monfort, 1995.
– *De l'icône à la scène narrative*, Paris, G. Monfort, 1997.
- RODOLFI (Nicolo), *Brieve methode pour faire l'oraison mentale...*, traduites par le R.P.F. Estienne Meney..., Grenoble, 1661.
- RODRIGUEZ (Alphonse), *Pratique de la Perfection et des Vertus Chrestiennes et Religieuses. Composee en Espagnol par le R.P. Alphonse Rodriguez, de la Compagnie de Jesus [...] Traduite en François par le P. Paul Duez de la mesme Compagnie...*, Paris, Charles Chastellain, 1636.
- ROSSI (Paolo), *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- ROTHSTEIN (Bret), *Sight and Spirituality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

S

- SAENGER (Paul), « Prier de bouche et prier de cœur. Les livres d'heures du manuscrit à l'imprimé », dans *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987, p. 191-227.
- SALABERT (Jean), *Les Fleurs de la Rhetorique française. Avec une conduite pour ceux qui se veulent former à l'Eloquence*, Paris, Claude Collet, 1639.
- SALES (François de), *Les Œuvres du Bien-Heureux François de Sales, Evêque et Prince de Geneve, Instituteur des religieuses de la Visitation de sainte Marie [...] Enrichies nouvellement De plusieurs Emblèmes & Figures Symboliques...*, Paris, Veuve de Sebastien Huré et Sebastien Huré, 1652.
– *Œuvres de saint François de Sales*, vol. IV, Annecy, 1898.
- SALVIUCCI INSOLERA (Lydia), « Le illustrazioni per gli esercizi spirituali intorno al 1600 », *Archivum historicum Societatis Jesus*, 60, 1991, p. 161-217.
– « L'uso di immagini come strumento didattico-catechetico nella Compagnia di Gesù », dans *I Gesuiti e la ratio studiorum*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 191-209.
– « "L'Imago Primi saeculi" (1640) et il significato dell'immagine allegorica nella compagnia di Gesù. *Genesis e fortuna del libro* », Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004.
- SAUVY (Anne), *Le Miroir du cœur: quatre siècles d'images savantes et populaires*, Paris, Cerf, 1989.
- SCARAMELLI (Giovanni Battista), *Le Directoire mystique...*, trad. de l'italien par le P. F. Catoire, Tournai-Paris, P. Lethielleux, 1863, 2 vol.
- SCHAEFFER (Jean-Marie), *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHMIDT (Herman A. P.), *Liturgie et langue vulgaire. Le problème de la langue liturgique chez les premiers Réformateurs et au Concile de Trente*, Romae, Analecta Gregoriana, 1950.
- SCHMITT (Jean-Claude), « Rituels de l'image et récits de vision », dans *Teste e immagine nell'alto medioevo*, Spoleto, 1994, t. I, p. 419-459.
– *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 2002.
- SECOND DE TURIN, « L'empire de l'idéal monastique sur la spiritualité des laïcs au XVII^e siècle », *Revue des sciences religieuses*, n° 40, 1966, p. 209-238 et 353-383.
- SEGUENOT (Claude), *Conduite d'Oraison pour les âmes qui n'y ont pas facilité*, Paris, Fiacre Dehors, 1635.
- SIGURET (Françoise), « La triple peinture des Tableaux sacrés du Père Richeome », dans *Inventaire, lecture, invention. Mélanges de critique et d'histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot*, éd. de J. Martel et R. Melançon, Montréal, Université de Montréal, 1999, p. 195-208.
- SINDING-LARSEN (Staale), *Iconography and Ritual - A Study of Analytical Perspective*, Oslo, Universitetsforlaget AS, 1984.
- SLOTEDIJK (Peter), *Bulles. Sphères II*, trad. de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Fayard, 2002.
- SMALBRUFFE (S.), « L'analogie réexaminée », dans *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuse*, v. 69, n° 2, 1989, p. 121-134.
- SOMMERVOGEL (Carlos), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus...*, t. IV, Bruxelles-Paris, 1893.
- SOURIAU (Maurice), *Deux mystiques normands, G. de Renty et Jean de Bernières*, Paris, Perrin, 1913.

- STOICHITA (Victor I.), *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, Klincksieck, 1993.
 – *Visionary experience in the golden age of Spanish art*, London, Reaktion books, 1995.
- STROPPA (Sabrina), « Sic arescit » : *letteratura mistica del Seicento italiano*, Firenze, L.S. Olschki, 1998.
 – « L'Arts meditando nel Seicento mistico », dans *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, XLI, 3, 2005 (« La Meditazione. XVI-XVIII secolo »), p. 515-535.
- SUCQUET (Antoine), *Via vitae aeternae, iconibus illustrata per Boetium a Bolswert*, Antwerpiae, M. Nutii, 1620, traduit sous le titre de *Le chemin de la vie éternelle [...] Déclaré par Images de Boëte A. Bolswert*, Anvers, H. Aertssens, 1623.
- SUFFREN (Jean), *L'Année Chrestienne, ou le Sainct et Profitable employ du temps pour gagner l'Eternité. Où sont enseignées diverses pratiques & moyens pour saintement s'occuper durant tout le cours de l'année, inspiré par le S. Esprit à l'Eglise Chrestienne. Par le R.P. Jean Suffren de la Compagnie de Jesus*, Paris, Claude Sonnius, 1640.
- SURGERS (Anne), *Et que dit le silence? La rhétorique du visible*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007.
- SURIN (Jean-Joseph), *Correspondance*, éd. de M. de Certeau, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.
 – *Guide Spirituel pour la perfection*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963.

T

- TAVENEAUX (René), *Le catholicisme dans la France classique (1610-1715)*, Paris, Sedes, 1980.
- THERESE D'AVILA, *Les Œuvres de Ste Therese de Jesus. Fondatrice des Carmes & Carmelites dechaussés. Traductes d'Espagnol en François par le RP. Elisee de St Bernard, religieux du mesme ordre*, Paris, Michel Sonnius, 1630.
- THOMAS D'AQUIN (saint), *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1985.
- THOREY (Lionel de), *Histoire de la messe de Grégoire le Grand à nos jours*, Paris, Perrin, 1994.
- THOU (Nicolas de), *Recueil d'Instructions pour l'Intelligence des Sacremens de l'Eglise Catholique...*, Paris, S. Nivelles, M. Sonnius, G. Chaudiere, G. de la Nouë, T. Breman, 1587.
- TREMOLIERES (François), « Haine de la méditation? Notes sur les enjeux d'une querelle théologique », dans « La meditazione nella prima età moderna », *Revista di Storia e Letteratura Religiosa*, 2006, p. 537-552.

U

- UBALD D'ALENÇON, « Le père Benoit de Canfield », *Etudes Franciscaines*, Paris, Société et Librairie saint François d'Assise, 1930.

V

- VANDENBROECK (Paul), *Le jardin clos de l'âme: l'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud depuis le 13^e siècle*, catalogue d'exposition (Bruxelles, 1994), textes de P. Vandebroeck, L. Irigaray, J. Kristeva, B. Pelzer et al., Bruxelles, Martial et Snoeck, 1994.
- VAN DER LEEUW (Gerardus), *La religion dans son essence et ses manifestations. Phénoménologie de la religion*, Paris, Payot, 1948.
- VAN OS (Henk) et al., *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, cat. d'exposition (Amsterdam, 1994-1995), Amsterdam-London, Rijksmuseum-M. Holberton, 1994.
- VAN SCHAIX (Peter), « Le cœur et la tête. Une pédagogie par l'image populaire », *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50, 1974, p. 457-478.
- VERMEYLEN (Alphonse), *Sainte Thérèse en France au XVII^e siècle (1600-1660)*, Paris-Louvain, Nauwelaerts, 1958.
- VIALART (Charles, R. P. Charles de S. Paul), *Tableau de l'éloquence Française...*, Paris, 1632.
- VIAUX (Dominique), « L'économie du salut dans les textes des fondations de messes aux XV^e et XVI^e siècles. Essai théologique », *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuse*, v. 72, n° 2, 1992, p. 151-163.
- VIDAL (Daniel), *Critique de la raison mystique. Benoît de Canfield: possession et dépossession au XVII^e siècle*, Grenoble, J. Millon, 1990.
- VIGUERIE (Jean de), *Une œuvre d'éducation sous l'Ancien-Régime: Les Pères de la doctrine chrétienne en France et en Italie (1592-1792)*, Paris, Publication de la Sorbonne, éd. nouvelle aurore, 1976.
 – « La dévotion populaire dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Histoire de la messe*, Actes de la 3^e rencontre d'Histoire Religieuse organisée à Fontevraud le 6 octobre 1979,

- Université d'Angers, Centre de recherche d'Histoire Religieuse et d'Histoire des Idées, Angers, 1980, p. 7-25.
- *Visioni ed Estasi. Capalavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogue d'exposition (Rome, 2003), sous la dir. de G. Morello, textes de M.G. Bernardini, V. Casale, B. Treffers, Milano, Skira, 2003.
- VOISIN (Joseph de), *Messel Romain, selon le reglement du Concile de Trente. Traduit en françois. Avec l'explication de toutes les Messes, & de leurs Ceremonies, pour tous les jours de l'année. Par le Sieur de Voisin Prestre, Docteur en Theol. Conseiller du Roy...*, Paris, Rolin de La Haye et Simeon Piget, 1660.
- VOVELLE (Michel), « La conversion par l'image : des vanités aux fins dernières dans l'iconographie du XVII^e siècle », dans *Histoire figurales. Des monstres médiévaux à Wonderwoman*, Paris, Usher, 1989, p. 95-105.

W-Z

- WALTON (Kendall L.), *Mimesis as Make-Believe – On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- WAPY (Jean), *Stile de l'orateur ou se voyent les Marques par lesquelles les Anciens & les Modernes se sont rendus Eloquens...*, Paris, Martin Collet, 1647.
- WIRTH (Jean), *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999.

TRAITÉS D'ORAISON, DE MÉDITATION ET DE CONTEMPLATION DU XVII^E SIÈCLE FRANÇAIS

- Nous donnons ci-dessous, entre autres ouvrages consultés mais non cités dans notre texte, un ensemble de traités de référence accessibles à la bibliothèque nationale de France :
- Monseigneur D. Albert, Evêque d'Aoste, « Traité de l'Oraison », dans *Recueil de quelques Lettres...*, Lyon, Jean Certe, 1681 (E-4755 (3)).
- Antoine de la Mère de Dieu, *Petit Traité de l'Oraison mentale, tant ordinaire, qu'extraordinaire. Comme aussi de la Contemplation. Par le R. P. Antoine de la Mere de Dieu, Deffiniteur Provincial des RR. PP. Carmes Deschassez de la Province de Sainte Therese en France*, Avignon, I. Piot, 1655 (D-88119).
- P. François Cerveau, *Manuel des exercices, Ou Méthode pour faire l'oraison mentale...*, Paris, Denis Moreau, 1622 (D-29555).
- Louis Chardon, *Méditations sur la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*, Paris, 1649 (éd. BN : Lyon, J.-B. Guillimin, 1686) (D-19953).
- M. Courbon, *Explication familiere Des principales Difficultez que l'on peut rencontrer dans le saint Exercice de l'Oraison...*, Paris, R. Chevillon, 1687 (D-88084).
- M. Courbon, *Instructions familieres sur l'Oraison mentale, En forme de dialogue...*, Paris, Antoine Warin, 1685 (D-18995).
- Louis Courbon, *Les Colloques du calvaire ou méditations sur la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*, Paris, 1693.
- Jean Crasset (attribué à), *Methode d'oraison avec une nouvelle forme de meditations. Par le R. P. J. C. de la Compagnie de Jesus*, Paris, Estienne Michallet, 1672 (D-31386).
- Gilles Duport, *L'Homme d'oraison, ou la conduite du chrestien interieur selon l'esprit de l'Evangile & les sentiments des Saints Peres*, Paris, François Coustelier et Claude Calleville, 1670 (2^e éd.), (D-33242).
- Jacques Ferraige, *Méditations sur les festes principales de l'année, avec une méthode pour faire l'oraison...*, Paris, François Pelican, 1629 (2^e éd.) (D-34978).
- Anthoine Gaudier, *La pratique de l'oraison mentale. Recueillie des exercices spirituels de S. Ignace...*, *Mise en François par Sebastien Hardy...*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1622 (D-35614).
- Jérôme De Gonnelieu, *Les Exercices de la vie intérieure [...] Avec une Instruction facile pour l'Oraison...*, Paris, Estienne Michallet, 1689 (7^e éd.) (D-36323).
- Jean Vincent Bernard du Saint Rosaire, *La Triple oraison mentale...*, Avignon, Antoine Duperier, 1682 (3^e éd.) (16-D-6205).
- Joseph de Paris, *Introduction à la vie spirituelle, par une facile Methode d'Oraison...*, Paris, Jean Foüet, 1626 (D-39488).
- Pierre Juvernay, *Pratique de l'oraison mentale sur la passion de Nostre Seigneur Jésus-Christ...*, Paris, Vve Le Mur, 1654 (D-18961).

- R. P. Martial d'Estampes, *Traité très-facile pour apprendre à faire l'oraison mentale...*, Paris, Denis Thierry, 1682 (dernière édition, approbation de 1628) (D-86851).
- Jean Moreau, *La parfaite Christophile au saint exercice de l'Oraison mentale...*, Paris, Sebastien Huré, 1625 (Ars 8-T-7529).
- Pierre Nicole, « Traité de la prière », in *Essais de Morale*, Paris, 1733-1771, t. IV (Genève, Slatkine reprints, 1971).
- Jacques Nouët, *L'Homme d'Oraison. Sa conduite dans les voyes de Dieu. Contenant toute l'œconomie de la Meditation, de l'Oraison affective, & de la Contemplation...*, Paris, François Muguet, 1674 (D-18966).
- P. Paul de Lagny, *Exercice methodique de l'oraison mentale...*, Paris, Vve de Denys Thierry, 1658 (D-9161).
- P. Rapin (attribué à), *L'Oraison sans illusion: contre les erreurs de la fausse contemplation*, Paris, Estienne Michelet, 1687 (D-49590).
- P. Saturnin de tous les Saints, *Les obligations spirituelles de la vie religieuse...*, Tulle, Jean Dalvy, 1674, Livre V: « De l'Exercice de l'Oraison ».
- P. Saturnin de tous les Saints, *Le vray esprit d'Oraison...*, Tulle, Jean Dalvy, 1675 (D-51600 (1-2)).
- R. M. Marguerite de Veni d'Arbouze, *Exercice journalier pour les religieuses benedictines de Nostre-Dame du Val-de-Grace [...], Avec un Traité de l'oraison...*, Paris, Louis Billaine, 1676 (8-Z-Le Senne-10298).
- R.P. Vincent de Rouen, *Exercice de l'homme interieur en la connoissance de Dieu, et de soy-mesme. Composé par le R.P. Vincent de Roüen, Religieux Predicateur du Tiers Ordre de S. François*, Paris, Georges Josse, 1650 (illustré d'une gravure de P. de Champagne) (D-10469).
- Traicté facile pour apprendre a faire Oraison mentale [...] par un R.P. de l'Ordre de S. François Capucin*, Paris, Nicolas Fremiot, 1633 (3^e éd., approbation de 1628) (D-53518).
- Le secret de l'oraison mentale, ou l'on decouvre La Parfaite Idée de la Meditation, les grands avantages qu'on en reçoit, & un moyen facile de la faire...*, Dijon, Jean Ressayre, 1680 (D-18992).
- Direction pour se former au saint exercice de l'oraison [...] Par un Superieur de plusieurs Communautz de Religieuses...*, Grenoble, Claude Faure, 1695 (BN, D-32552).

Index

A

Acarie (Madame, Barbe Avrillot), 51, 203
Agamben (Giorgio), 59
Alacoque (Marguerite-Marie), 146
Albert le grand, 165
Alberti (Leon Battista), 130
Aldrovandi (Ulisse), 79
Alphonse (Alonso) de Madrid, 45, 50
Amalaire de Metz (Amalaricus), 125
Andries (Josse), 85, 94, 97, 99, 101-102, 106
Antoine de Padoue (saint), 147, 193
Arias (Francisco), 45, 50
Arias Montano (Benito), 85
Arnauld (Antoine), 146
Audran (Gérard), 75
Auger (Edmond), 75
Augustin (saint), 42, 46, 130-131, 147, 150, 154, 156, 158, 164-165, 168, 171, 197, 204
Aumont (Jean), 24, 137, 148-149, 157, 164-177, 187, 190
Austin (John Langshaw), 130

B

Bail (Louis), 164
Ballesdens (Jean), 85, 100, 106
Barocci (Federico), 12
Barthes (Roland), 48
Bataille (Georges), 42, 103, 199
Baugin (Lubin), 36, 50, 75, 188
Bazot (Claude), 123
Bazyre (F. Q. de), 86, 93-94, 99
Belin (Christian), 193
Belon (Pierre), 79
Bellange (Jacques), 37, 188
Bellarmin (Robert), 156
Bellintano de Salo (F. Matthias), 45
Bellori (Giovanni Pietro), 10, 14
Bénédictines de Montmartre (Paris), 44
Benoît (saint), 42

Bérault (André), 165
Bergamo (Mino), 146, 151, 176
Bernard (saint), 41-42, 55, 153, 165, 171
Bernières (Jean de), 187-188, 200, 202
Bernini (Gian Lorenzo), 75
Berthod (François), 86
Bérulle (Pierre de), 36, 46, 146, 171, 187, 192, 202
Beuvelet (Matthieu), 45
Binet (Étienne), 21, 85-86, 91, 93, 96-97, 103-104, 106-107, 164
Blanchard (Jacques), 20, 32, 36, 52, 188
Bobrun (Louis), 192
Blanchet (Thomas), 36
Boèce, 42
Bolswert (Boetius Adams), 85, 99
Bona (Giovanni), 123
Bonaventure (saint), 44, 55, 59, 153, 165
Bonaventure (pseudo, Jean de Caulibus), 44, 122
Bonnefons (Amable), 21, 86, 90, 96, 100, 105, 120
Bonzi (Pierre II de), 29
Bobrun (Louis), 37
Bosse (Abraham), 10, 75
Boucher (Jean), 15-16, 36, 58
Boudon (Henry-Marie), 46, 149, 153-156, 199
Boullogne (Madeleine), 75
Bourdon (Sébastien), 16, 29, 32, 50, 53, 56
Bourgeois (Jean), 85, 87, 93-95
Bouznigac (Guillaume), 41
Brébiette (Pierre), 36, 56
Brémond (Louis), 104, 164, 202
Brigitte de Suède (sainte), 42, 147
Brossard (Sébastien de), 41
Bruno (saint), 32
Bruno (Vincenzo), 22, 44-45, 50, 59-60
Bülher (Karl), 61
Bulwer (John), 102
Buonanni (Philippo), 77, 79

C

Camerarius (Joachim), 79
 Campion (François), 75
 Camus (Jean-Pierre), 46, 51-52, 153
 Camus (Pierre), 75
 Canfield (Benoît de), 46-47, 171, 187, 190, 196, 200, 203
 Carmélites de la rue Chapon (Paris), 200
 Casaubon (Méric), 18
 Catherine de Sienna (sainte), 147, 191, 203
 Caussade (Jean-Pierre), 187, 201-202
 Caussin (Nicolas), 119
 Certeau (Michel de), 14, 61, 165
 Champagne (Jean-Baptiste), 10
 Champagne (Philippe de), 10, 16, 32, 36, 42, 50, 53, 56-57, 75, 119, 148, 161, 168, 188, 191, 193, 196
 Chanet (Pierre), 159
 Chantal (Jeanne de, Fremiot), 146, 165, 203
 Charpentier (Marc-Antoine), 41
 Chavigny (comte de), 77-78
 Chédozeau (Bernard), 123
 Chesneau (Augustin), 86
 Chiesa Nuova (Rome), 12
 Ciron (Gabriel de, abbé), 31
 Claire de Montefalco (sainte), 203
 Coëffeteau (Nicolas), 36, 78
 Collaert (Adrien), 85
 Collin (Jean), 120, 125
 Colonna (Fabio), 79
 Comte (Meffrein), 78
 Condren (Charles de), 20, 187
 Corneille (Michel), 36, 50, 190, 192
 Corneille (Pierre), 75
 Cornelius a Lapide, 75
 Coster (François de), 85, 124
 Coton (Pierre), 20, 45, 86, 90, 93, 95, 99, 101-102
 Cousin (Jean II), 83
 Coppel (Noël), 57
 Cureau de La Chambre (Marin), 151-152, 158-159
 Currie (Gregory), 18

D

Dagognet (François), 161
 D'Andilly (Arnauld), 53
 Daret (Jean), 52, 75, 188
 David (Jérôme), 75
 Degant, 75
 Dekoninck (Ralph), 161
 Della Porta (Giambattista), 102
 Denys-l'Aréopagite (pseudo), 42
 Denys le Chartreux, 44
 Derand (François), 119
 Descartes (René), 151-152, 159
 Desmarets de Saint-Sorlin (Jean), 53, 75, 203
 Déotte (Jean-Louis), 59

Dintras (Jean), 86
 Dominique (saint), 102
 Domitien, 78
 Dorigny (Michel), 36, 50
 Dryburgh (Adam de), 171
 Dubois (Ambroise), 20
 Dufresnoy (Charles-Alphonse), 10
 Du Mont (Henri), 41
 Du Moulin, 123
 Dupleix (Scipion), 151-152
 Du Pont (la Puente, Luis de), 41, 45, 47-48, 50-51, 55, 59-60, 187
 Du Quesnoy (François), 78

E

Eckhart (Johannes), 150-151
 Elle (Louis, Ferdinand II), 39
 Estienne (Charles), 159
 Eude (Jean), 146
 Ezéchiel, 42

F

Fabre (Pierre-Antoine), 79, 133, 197
 Falkenburg (Reindert L.), 54
 Faré (Michel), 75
 Félibien (André), 10, 14-15
 Félix de Cantalice (saint), 193
 Fénélon (François de Salignac de la Mothe), 199
 Fernel (Jean), 159
 Ferrier (Vincent), 122
 Filles de la Visitation (Paris), 117
 Flamen (Albert), 85-86
 Flécelles (Anne de), 37
 Flémalle (Bertholet), 188
 Floriot (Pierre), 123-124
 Foucault (Michel), 42
 Francken (Jérôme), 37, 58
 François (Claude), voir Luc (frère)
 François (Guy), 36-37, 188, 192, 193
 François (Simon), 10
 François d'Assise (saint), 32, 193, 203
 Françoise Romaine (sainte), 39
 Fracastor (Fracastoro, Girolamo), 151
 Fréart de Chambray (Roland), 10
 Frédeau (Ambroise), 148
 Frenicle (Epiphane), 123
 Freud (Sigmund), 145
 Frizon (Pierre), 85, 96

G

Gadamer (Hans Georg), 18
 Gaétan (saint), 193
 Gagliardi (Achille), 47
 Galle (famille, Théodore), 85, 161, 167, 168, 173
 Gambart (Adrien), 86
 Garin (Eugenio), 151
 Gassendi (Pierre), 152, 159

Gaultier (Léonard), 85-86, 100

Genette (Gérard), 106

Gertrude (sainte), 147

Gesner (Conrad), 79

Gerson (Jean), 42, 151

Gheyn (Jacques de), 75

Godeau (Antoine), 36, 86-87, 96, 122

Goussault (Antoine), 32

Grands Augustins (église des, Paris), 148

Grégoire (saint), 153, 164

Greutée (Matthieu), 86

Guyon (Madame, J.-M. de la Mothe), 187-188, 190, 192, 196, 198-200, 203

H

Hadot (Pierre), 44

Hardouin de Saint-Jacques (Eloy), 164

Harlay (François de), 123

Harphius (Herp, Hendrik), 151

Henry (Michel), 204

Hermès Trismégiste, 151

Heyden (J. Ver), 86

Hobbes (Thomas), 151-152

Homère, 42

Honoré de Sainte-Marie, 46, 154

Hugues de Saint-Victor, 44

Hugo (Hermann), 75, 196

Huret (Grégoire), 135

I

Ignace de Loyola, 45, 48-53, 56-61, 75, 80-81, 83, 85, 98, 102, 107, 119, 122, 147, 187

Illyricus (Flacius), 125

Isaac (Gaspard), 85-86

J

Jauss (Hans Robert), 58, 105, 107

Jacob, 42, 171

Jankélévitch (Vladimir), 201

Jean (saint, évangéliste), 165, 167, 169-170, 173

Jean-Baptiste (saint), 167

Jean de Jesus-Maria, 151

Jean de la Croix (saint), 42, 45, 47, 58, 196

Jean de Saint-Samson, 187, 190, 198, 201-204

Jérôme (saint), 32, 164

Jonston (Jan), 79

Jousse (Marcel), 131

Jouvenel des Ursins (Isabelle, marquise), 37

Jouvenet, 12, 32, 36

Juan de Avila, 45, 47, 51

Juan de Jesús Maria, 45

Juliard (Jeanne de, de Mondonville), 29-31, 37, 51

K

Kircher (Athanasius), 77

L

Lacan (Jacques), 145, 175

La Fosse (Charles de), 36

Lagny (Paul de), 21, 46

Lagreffe (père) : voir Trinquaïre

La Hyre (Laurent de), 10, 32, 36, 50-53, 148, 188, 193

Lallemant (Georges), 20, 36

Lallemant (Louis), 46, 56, 187, 192, 198-199, 201

Landry (Pierre), 125, 166

La Rochefoucauld (François de), 168

Lasne (Michel), 85

La Tour (Georges de), 188, 190

Laurent de la Résurrection, 187, 191-192, 201-202

La Vallières (Louise-Françoise), 39

Le Blanc (Horace), 37, 188

Le Brun (Charles), 9-20, 23-24, 29, 36, 39, 50, 57-58, 102, 117, 146, 151, 156, 159, 162, 190

Lebrun (Pierre), 123

Le Camus (chapelle, Minimes de la place royale, Paris), 52

Lecerle (François), 48

Le Clerc (Jean), 188, 190

Le Clerc (Sébastien), 125, 127-128, 132, 134-135, 166

Le Gall de Querdu (Maurice), 164, 177

Le Lorrain (Claude Gellée dit), 53

Le Lorrain de Vallemont (Pierre), 125

Lemaître de Sacy (Isaac), 75

Le Moyne (Pierre), 75, 87

Le Nain (frères), 32, 190

Léonard de Vinci, 159

Le Pautre (Pierre), 125, 127-128, 131, 134

Leu (Thomas de), 85-86

Le Sueur (Eustache), 11, 32, 36, 50, 56, 188, 193

Létin (Jacques de), 32, 36

Le Tourneux (Nicolas), 123, 137

Le Voirier (A.), 123

Lhomme (Damien), 75

Liancourt (duc de, Roger du Plessis), 77

Licherie (Louis de), 52

Linard (Jacques), 75, 78

Loarte (Gaspar), 81, 83, 85, 87, 96-99, 102, 105-108, 120

Loisy (Jean de), 85

Longin (pseudo-), 19

Lorraine (Charles de), 37

Louis de Grenade, 41, 43, 45-47, 49-52, 55-58

Louvre (Oratoire du), 16

Luc (frère, Claude François), 51

Ludolphe de Saxe, 44

Ludolphe le Chartreux, 122

Ludre (Madame de), 39

Lutgarde (sainte), 147

Luzvic (Étienne), 164

M

Macrobe, 42
 Madeleine (sainte), 32
 Maintenon (Madame de, Françoise d'Aubigné), 39
 Maison professe (congrégation des nobles, Paris), 50
 Malaval (François), 153, 187, 199, 201
 Maldiney (Henri), 204
 Malebranche (Nicolas), 152, 159
 Mallery (Charles de, Karel van), 85-86, 100
 Manno da Cantiano (Agostino), 45
 Marie de l'Incarnation, 187, 192, 198, 200, 203
 Marie-Thérèse d'Autriche, 39
 Marillac (Michel de), 75, 77
 Martin (Simon), 123
 Martin de Barcos (abbé de Saint-Cyran), 10
 Mathieu (saint), 164
 Mathurins (Paris), 117
 Mauny (marquis de), 37
 Mazarin (Jules), 77
 Mazot (François), 120, 122, 124-125, 127-128, 132, 134
 Mellan (Claude), 75, 78, 193
 Mellin (Charles), 147, 188
 Ménestrier (Claude-François), 52
 Mengin (L.), 125
 Merleau-Ponty (Maurice), 204
 Mignard (Nicolas), 36
 Mignard (Pierre), 16, 36, 39, 50, 188, 191-192
 Minimes de la Place royale (Paris), 117
 Moillon (Isaac), 20, 57
 Molin (Louys), 131
 Molina (Antonio), 45, 51, 53, 201
 Monfort (Sieur de), 164
 Moreau (Claude), 77
 Moretus, 85
 Morin (Pierre), 85
 Mosnier (Jean), 192
 Moulinié (Étienne), 41

N

Nadal (Jérôme), 85, 97
 Némésius d'Ephèse, 158
 Neri (Philippe, saint), 12, 203
 Nivelon (Claude), 11-20
 Notre-Dame-des-Champs (carmélites de, Paris), 200
 Noüet (Jacques), 21, 46, 51, 59, 155-156, 199

O

Olier (Jean-Jacques), 12-14, 16-20, 23-24, 29, 32, 42, 46, 123-124, 146, 187, 204
 Orléans (Gaston d'), 77
 Osuna (Francisco de), 53
 Ovide, 75

P

Pader (Hilaire), 42
 Palais-Royal (oratoire de la reine), 50
 Paleotti (Gabriele), 39
 Panofsky (Erwin), 145
 Papasogli (Benedetta), 146
 Pascal (Blaise), 168, 192
 Patel (Pierre), 53
 Paul (saint), 17, 164-165, 172
 Paz (Alvarez de), 47
 Pedro d'Alcántara (saint), 41, 45, 53
 Pellison-Fontanier (Paul), 123
 Pepingué (Nicolas), 77
 Peyronnet (Arnaud), 123, 136
 Picart (Bernard), 125
 Piles (Roger de), 10, 18-19, 156, 201
 Philippe de la Très Sainte Trinité, 199
 Plantin, 85
 Platemontagne (Nicolas de), 12
 Poerson (Charles), 50, 56, 192
 Poitiers (Pierre de), 42, 46, 149-151, 153, 190
 Pomponazzi (Pietro), 151
 Port-Royal (Paris), 30
 Poseidonius, 158
 Pourbus (François), 56
 Poussin (Nicolas), 13, 32, 36, 50, 53, 56, 162, 188, 192
 Pradel (Charles de), 29
 Proclus, 151
 Puget (Pierre), 193

R

Rabbow (Paul), 44
 Rambervillers (Alphonse de), 86, 91, 93-96, 98, 106, 107, 117, 120
 Raphaël, 12
 Régnier (Nicolas), 51
 Reisch (Gregor), 159
 Renard de Saint André (Simon), 75, 77, 81, 86, 104-105
 René d'Anjou, 161
 Reni (Guido, Le Guide), 12
 Renouard (Nicolas), 85
 Restout (Jean), 12, 20
 Revel (Gabriel), 146
 Ribadeneira (Pedro de), 32
 Richard de Saint-Victor, 44, 151
 Richelieu (château de), 53
 Richeome (Louis), 52, 86-90, 93-94, 96, 99-107, 120, 156
 Ridolfi (Nicolo), 45
 Rigoleuc (Jean), 187, 198
 Ripa (Cesare), 158
 Rodríguez (Alphonse), 41-42, 45, 47, 50-51, 55-56, 59, 83, 102, 123-124, 135, 187, 201
 Rondelet (Guillaume), 79
 Rousselet (Gilles), 75
 Rusconibus (G.), 159
 Ruusbroec (Jan van), 151

S

Sacquespée (Adrien), 16
 Saint-Cyran (abbé de), 31
 Saint-Germain-en-Laye (chapelle du château), 50
 Saint-Gervais-Saint-Protais (Paris), 32
 Saint-Igny (Jean de), 56
 Saint-Louis (église des jésuites, Paris), 57, 117, 128, 134, 137, 146
 Saint-Mamert Beaussieu (De), 164
 Saint-Martin-des-Champs (Paris), 44
 Saint-Pierre (cathédrale, Montpellier), 29
 Saint-Sulpice (Séminaire de, Paris), 10
 Sainte-Baume (grotte de), 36-37
 Sales (François de, saint), 45-46, 49-52, 58, 123-124, 146, 150, 153, 156, 164-165, 192, 201-202
 Salvinio (Hippolito), 79
 San Spirito in Sassia (Rome), 16
 Sandeus (Maximilien Van der Sandt), 151
 Santerre (Jean-Baptiste de), 39
 Sarasin (Jean-François), 78
 Sarazin (Jacques), 36, 50, 146, 192
 Sauvy (Anne), 164
 Séguenot (Claude), 46, 187
 Séguier (Pierre), 16, 50
 Senelle (Jean), 37, 52, 56, 192
 Serre (Michel), 37, 146, 193
 Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper), 18
 Simon de Bourg en Bresse, 153
 Simpol (Claude), 36
 Sloterdijk (Peter), 164
 Stanislas-Kostka (saint), 203
 Stella (Jacques), 16, 36, 42, 50, 75, 78, 190, 193
 Stoskopff (Sébastien), 75, 78
 Sucquet (Antoine), 85, 93, 96-97, 99, 101, 104, 106, 162, 168-169
 Suffren (Jean), 123-124, 135
 Surin (Jean-Joseph), 149, 187, 192, 202

T

Tauler (Jean), 151
 Tavernier (Melchior), 85
 Telesio (Bernardino), 151
 Thérèse d'Avila (sainte), 42, 45, 51, 58, 147, 187, 191-192, 196-200, 202-204
 Thomas d'Aquin (saint), 102, 150-151, 153-156, 165, 199
 Thomas a Kempis, 75, 122, 165

Thou (Nicolas de), 9, 10, 15, 17, 29, 32, 37, 44-45, 51
 Titus, 78
 Torteбат (François), 147
 Tournier (Nicolas), 37, 58, 190, 192
 Trinitaires déchaux, 44
 Trinquaire (Antoine de), 31
 Troy (François et Jean-François), 29
 Troy (Jean de), 16, 29, 31, 36, 44-45, 51, 60, 75

U

Ursulines (Paris), 44

V

Val-de-Grâce (appartements de la reine, Paris), 50, 53
 Valentin de Boulogne, 192
 Valeriano (Pierio), 79
 Van Schaix (P. J.), 164
 Van Thulden (Théodore), 20, 52, 117
 Van Veen (Otto, Vaenius), 196
 Varin (Quentin), 193
 Vermeulen (Cornélius), 165
 Vesale (André), 159
 Vespasien, 78
 Victorin (Père), 164
 Viennot (Nicolas), 51
 Vigenère (Blaise de), 85
 Vignier (Nicolas), 37
 Vignon (Claude), 32, 37, 55, 57, 119-120, 188, 193
 Villeloin (abbé de), 37
 Visscher (Roemer), 79
 Voisin (Joseph de), 123
 Volterra (Daniele da), 117
 Vouet (Simon), 10, 32, 36, 50-51, 53, 56, 58, 119-120, 147, 158, 188, 193

W

Walton (Kendall), 18
 Weert (Jacques, Jakob de), 85-86
 Wierix (famille des, Antoine II), 85, 161-162, 173
 Willis (Thomas), 159, 167

Z

Zucchi (Jacopo et Francesco), 16

Table des matières

Vers une lecture spirituelle de l'image :

La Descente du Saint-Esprit de Charles Le Brun (1657) 9

De la théorie de l'art à la littérature spirituelle 10 – Les pouvoirs anagogiques de l'image 14 – Méditation et Contemplation 19

***L'image absente ?* 29**

Des pratiques anciennes pour de nouveaux publics 41 – L'image rejetée 46 – L'image tolérée 49 – L'image encadrée 52

***L'image au cœur du livre* 75**

L'image intégrée 80 – *Transformation*: Image et « méta-image » 87 – *Conformation*: du lecteur-spectateur au Converti 105

***L'image et le rituel* 117**

Une nouvelle pratique spirituelle 120 – Les « Tableaux de la croix »: entre méditation et explications de la messe 122 – Reprises et développements d'un « genre » 125 – Des images prescriptives 129

***L'image intérieure* 145**

Le lieu de l'image mentale 149 – La formation des images 154 – L'enjeu représentatif: le cerveau des philosophes et le cœur des mystiques 158 – L'image au cœur: Jean Aumont 164

***Au-delà des images* 187**

Imagerie, images spirituelles, images intellectuelles 190 – De l'image au phénomène 199

***Bibliographie* 217**

***Index* 233**

Achévé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie BARNÉOUD
BP 44 - 53960 BONCHAMP-LÈS-LAVAL

Imprimé en France

